

Nabil Araújo de Souza

O EVENTO COMPARATISTA:
Na História da Crítica / No Ensino de Literatura

Nabil Araújo de Souza

**O EVENTO COMPARATISTA:
Na História da Crítica / No Ensino de Literatura**

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

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos

Belo Horizonte
Faculdade de Letras – UFMG
2013

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos – FALE/UFMG – Orientador

Prof. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez – FALE/UFMG

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral – FALE/UFMG

Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão - UNICAMP

Prof. Dr. José Luís Jobim de Salles Fonseca – UERJ

Belo Horizonte, 29 de abril de 2013.

Para a Sarah e a Laura,
fontes externas de luz e calor.

Agradeço

aos meus pais,
por tudo, sempre;

à Faculdade de Letras da UFMG – seus funcionários, professores, administradores –, meu lar acadêmico desde há dezesseis anos;

ao professor Luis Alberto Brandão, meu orientador,
pelo apoio ao longo de todo o período de elaboração da tese e, sobretudo, pela paciência, atenção e rigor inabaláveis com que sempre leu e comentou os produtos não raramente demasiado intrincados e tortuosos de meu trabalho de escrita;

aos amigos,
pelo convívio e pela interlocução sempre engrandecedores;

aos meus alunos durante a temporada como professor substituto de Teoria da Literatura na Faculdade de Letras da UFMG,
experiência sem a qual esta tese não seria a mesma;

ao CNPq,
pela bolsa de estudos.

SUMÁRIO

RESUMO	8
ESCREVER AS LEITURAS (À GUIA DE APRESENTAÇÃO)	9
Com Barthes: escrever as (des)leituras.....	9
Com Jarrett: (des)ler é aberrar	12
Com Prigogine: (des)ler é dissipar	14
Com Derrida: (des)ler é desvelar.....	19
Com Eisenstein: efeito de montagem, a tese	22
O EVENTO COMPARATISTA.....	27
COPIAR E COLAR... INTERROMPER, SUSPENDER, REVERTER.....	27
Para ler Spivak.....	27
Apropriação ao quadrado: aculturação	31
Teorizar: ex-apropriar.....	37
Por uma tradução ex-apropriadora	42
O monolinguismo do outro.....	45
Perturbar a identidade.....	49
Dupla fantasmaticidade do “português brasileiro”.....	51
A capitulação antropofágica	56
DE UM TOM APOCALÍPTICO ADOTADO HÁ POUCO EM LITERATURA	
COMPARADA	63
<i>Téléiopoièse</i> → <i>Teleopoiesis</i>	63
Derrida sobre a fundação/legitimidade da Literatura Comparada.....	68
Spivak e a Querela comparatista	71
Caráter alegórico da Querela comparatista no Brasil	77
Apocalipse spivakiano: a morte da Literatura Comparada como <i>Aufhebung</i>	83
Wellek e a revolução involuntária da Literatura Comparada.....	93
COMPARATISMO: A MIRAGEM, O EVENTO.....	99
O problema da comparabilidade e a miragem comparatista	99
Emergência da consciência comparatista	108
O (dizer-)evento comparatista	113
NA HISTÓRIA DA CRÍTICA.....	121
DE KÖNIGSBERG (1790) A NEW HAVEN (1949):	
“THE GREAT NEED OF LITERARY SCHOLARSHIP TODAY”	121
O livro certo na hora certa	121
A <i>Theory of literature</i> como resposta	123
A <i>Theory of literature</i> como resposta kantiana.....	124
A <i>Theory of literature</i> como resposta kantiana a Kant	128
NO JARDIM DA TERCEIRA CRÍTICA: VEREDA KANTIANA QUE SE BIFURCA.....	142
A <i>Theory of literature</i> como uma possível resposta kantiana a Kant (entre outras)	142
A vereda romântica: do “ponto de vista do gosto” ao “ponto de vista do gênio”	145
A vereda neokantiana: do <i>Lebensgefühl</i> à <i>Erlebnis</i>	151
CAPÍTULOS SUPRIMIDOS, ORIGENS RASURADAS..	
A QUE SE PRESTA UM MANUAL DE TEORIA DA LITERATURA?	158
O direito de responder diferentemente o que já se encontra respondido.....	158
O “capítulo perdido” da <i>Theory</i> : um contrato de leitura, uma decisão	161

<i>A SUBORDINAÇÃO HISTORICISTA DO “INTRÍNSECO” AO “EXTRÍNSECO” (ANATOMIA DO LANSONISMO)</i>	168
Gustave Rudler e o “órganon de métodos” sob a égide do historicismo.....	168
O cientificismo brando de Lanson e a consolidação do “método histórico”	177
<i>DE ROBESPIERRE A KANT: MADAME DE STAËL E A “REVOLUÇÃO ALEMÃ” DA CRÍTICA FRANCESA</i>	185
Staël kantiana (I): fundação do juízo de gosto na “imaginação melancólica”	185
Staël kantiana (II): fundação do juízo de gosto no “entusiasmo pelos grandes gênios”	198
<i>EXPLICATION DE TEXTE À L’ALLEMANDE?</i>	
<i>FILOLOGIA E CRÍTICA EM SPITZER (E AUERBACH)</i>	212
Circularidade e método: Spitzer e o “círculo filológico”	212
Da França à Alemanha: <i>explicação</i> ou <i>interpretação</i> de textos?	225
Spitzer e a transmutação hermenêutica da leitura filológica	227
<i>DILTHEY NEOKANTIANO: POÉTICA, HERMENÊUTICA E A ERLEBNIS COMO MÉTODO CRÍTICO</i>	232
A poética diltheyniana e a fundação do juízo de gosto na “vida psíquica”	232
Dilthey e a hermenêutica como “doutrina da arte da exegese”	241
A <i>Erlebnis</i> como método crítico.....	248
<i>DA RESPOSTA COMO CONTRA-RESPOSTA: CONDIÇÕES DE EMERGÊNCIA DA TEORIA DA LITERATURA NA MODERNIDADE CRÍTICA – E AQUÉM, E ALÉM</i>	254
Sob a égide de <i>Wahrheit und Methode</i> : duplo vínculo, duplo risco.....	254
A resposta como contra-resposta: uma decisão sem garantias	256
A questão do fundamento crítico na “pré-modernidade”	266
A questão do fundamento crítico na “pós-modernidade”	274
NO ENSINO DE LITERATURA	294
<i>RICHARDS NOS TRÓPICOS, CONTEMPORANEAMENTE (EM TORNO DE UMA NOTA DE PRACTICAL CRITICISM)</i>	294
Levar a sério <i>Practical criticism</i>	294
Richards professor: a “boa leitura”, o “bom julgamento”	296
As <i>afirmações</i> e as <i>expressões</i> em crítica segundo Richards	300
A brecha doutrinária de <i>Practical criticism</i>	304
<i>CAMBRIDGE, 1929 – BELO HORIZONTE, 2009: A [UM] STUDY [ESTUDO] OF [DO] LITERARY JUDGEMENT [JULGAMENTO LITERÁRIO]</i>	309
Das teorias críticas e sua (sobre)vivência em sala de aula	309
Diante da lei: uma temporada com Kafka	312
Ato crítico: da “escolha pura” à dupla decisão no indecidível	318
A lição sem lição: por uma pedagogia literária do “como se”	322
<i>A PRÁTICA CRÍTICA COMO PARADIGMA PARA A RAZÃO PRÁTICA? (CONCLUSÃO/PROJEÇÃO EM TORNO DO TOPOS “CRISE DA CULTURA”)</i>	326
O mundo de Richards e o nosso	326
Ascensão-e-queda da literatura como valor cultural maior	330
Recalcitrância da “ideologia estética” na crise da Cultura	341
O valor estético nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN’s)	348
O valor (est)ético por vir: prática crítica e razão prática	353
LEITURA DAS LEITURAS (À GUIA DE CONCLUSÃO)	360
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	366

RESUMO

Este trabalho traz à luz e explora, em termos histórico-epistemológico-pedagógicos, o “evento comparatista” – o qual, manifestando-se, a princípio, por ocasião da emergência do discurso do comparatismo nos estudos literários franceses de fins do século XIX e início do XX, deixa-se apreender, não obstante, para muito além (e aquém) de tal ocasião, em sua amplitude e significação plenas, seja através de uma perspectiva eminentemente diacrônica – no âmbito da “história da crítica” –, seja através de uma perspectiva eminentemente sincrônica – no âmbito do “ensino de literatura”. A tese estrutura-se pela justaposição de três grandes capítulos, cada qual performando a (des)leitura de uma determinada obra representativa da teoria literária anglófona – *Death of a discipline* (2003) de Gayatri Spivak; *Theory of literature* (1949) de René Wellek e Austin Warren; *Practical criticism* (1929) de I. A. Richards –, (des)leitura essa que, abarcando inúmeros outros textos mobilizados por ocasião e em função da abordagem dos três objetos principais, acarreta o desmantelamento seja da (a) pretensão disciplinar do discurso comparatista ocidental, no primeiro capítulo; seja da (b) pretensão epistemológico-metodológica do programa de uma teoria da literatura no âmbito da modernidade crítica, no segundo capítulo; seja da (c) pretensão pedagógica do programa de uma “crítica prática” que se encontra na base da institucionalização dos “literary studies” no mundo anglófono, no terceiro capítulo – isso de modo a, em síntese, dar a ver (e a reverberar), em sua plenitude, justamente o evento maior que confere nome ao trabalho.

ESCREVER AS LEITURAS (À GUIA DE APRESENTAÇÃO)

Com Barthes: escrever as (des)leituras

Isto que ora se dá a ler a título de tese (a ser defendida), gostaria de apresentá-lo, aqui e agora, em linhas gerais, como um *texto-leitura*. Roland Barthes denominou *a posteriori* de “*texte-lecture*” o texto de seu *S/Z* (1970), livro do qual se diria, a princípio, tratar-se – como se o faz, aliás, na capa da edição brasileira do mesmo¹ – de “uma análise da novela *Sarrasine* de Honoré de Balzac”. Barthes (1984, p. 33-34) ele próprio adverte: “nem totalmente uma análise (não procurei apreender o *segredo* desse texto estranho) nem totalmente uma imagem (não penso ter me projetado em minha leitura; ou, se isso acontece, é a partir de um lugar inconsciente que está muito aquém de ‘mim mesmo’)”; um pouco antes: “de certo modo tentei filmar a leitura de *Sarrasine* em câmera lenta [*au ralenti*]”. O que Barthes chama aí de “leitura” seria já, segundo ele, um *texto*: “esse texto que escrevemos em nós quando lemos” (Ibid., p. 34). O que ele se esforçou por fazer, portanto, em *S/Z*, foi externalizar essa escrita interna, por assim dizer, que seria sua própria leitura de *Sarrasine* – leitura essa realizada, ele diz, “levantando a cabeça” –, *escrevendo-a*, isto é: escrevendo, literalmente (na forma de um livro), essa leitura, a fim de torná-la, por sua vez, *legível*; assim: “É essa leitura, ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que a ele volta e dele se nutre, que tentei escrever. [...] para que a minha leitura se torne por sua vez o objeto de uma nova leitura (a dos leitores de *S/Z*) [...]” (Ibid., p. 33).

Chamo de texto-leitura o que se segue, por também se tratar, aí, fundamentalmente, da escrita de uma leitura, ou melhor, da escrita de leituras, mais especificamente, de três leituras, e nisso já reside uma primeira diferença entre meu texto-leitura e o célebre “*texte-lecture*” de Barthes: ele é tripartido, assumindo a forma, dir-se-ia, de um tríptico leitural, composto, na verdade, por três textos-leitura justapostos, cada um deles focado num objeto de leitura determinado, num livro determinado, a saber: em *Death of a discipline* (2003) de Gayatri Spivak, o primeiro texto-leitura; em *Theory of literature* (1949) de René Wellek e Austin Warren, o segundo; em *Practical criticism* (1929) de I. A. Richards, o terceiro. Torna-se evidente, assim, uma outra diferença em relação a *S/Z*: os textos aí lidos não são ficcionais, como *Sarrasine*, e sim, todos eles, textos teóricos do campo dos estudos literários, três

¹ Cf. BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

destacados exemplares da teoria literária *anglófona*. Esta última especificação faz avultar outra diferença, ainda mais relevante: o fato de que os livros aí em foco estejam escritos em inglês e sejam lidos, então, nessa sua língua original afasta de antemão qualquer pretensão sentimento de co-pertencimento linguístico-cultural entre o leitor e os autores dos textos lidos (como aquele que, querendo-se ou não, inevitavelmente se estabelecia entre Barthes e Balzac), fazendo com que os textos-leitura em questão assumam-se, na verdade, e desde o início, como deliberadas *traduções lusófonas* dos textos que neles são lidos; e isso não apenas quanto aos três principais objetos de leitura, mas também quanto aos inúmeros outros textos em língua estrangeira, em inglês ou outras línguas (majoritariamente em francês e alemão, eventualmente em italiano e espanhol), que porventura aí se vejam mobilizados por ocasião e em função das leituras principais.

Que os referidos textos se vejam todos, então, via de regra, lidos/traduzidos em suas línguas originais não implica que as traduções lusófonas já existentes desses textos sejam aí simplesmente ignoradas: em existindo tais traduções (em muitos casos, não existem), invariavelmente são consultadas, encontrando-se devidamente indicadas nas referências bibliográficas. A tradução própria que então se dá a ler nos textos-leitura que se seguem não se empreende, portanto, nesses casos, num trato direto e imediato única e exclusivamente com o próprio texto estrangeiro traduzido, mas em franco diálogo com essas traduções outras, das quais ela discrepa, diverge, discorda em aspectos e graus variados, diálogo esse que, apesar de constante, tende a permanecer implícito (ficando a cargo do leitor interessado o eventual cotejo de traduções).

Essa *oposicionalidade* em face de abordagens outras de um mesmo texto, se permanece implícita no nível mais estritamente *tradutório* dos textos-leitura que se seguem, vem completamente à tona no nível mais marcadamente *analítico-hermenêutico* dos mesmos: em cada um deles, a leitura do texto principal anuncia-se e realiza-se em aberta contraposição a uma leitura já instituída do mesmo texto, desenvolvendo-se, assim, ao modo de uma *contraleitura*, de uma *desleitura* desse texto principal. No texto-leitura inicial, traz-se à cena, com efeito, o primeiro (e, ao que se saiba, único) artigo acadêmico de fôlego dedicado a *Death of a discipline* no Brasil, publicado na *Revista Brasileira de Literatura Comparada* em 2005, para a partir dele encaminhar-se positivamente uma leitura outra do livro de Spivak. Nos textos-leitura seguintes, essa leitura outra, seja de *Theory of literature*, seja de *Practical criticism*, vê-se encaminhada em franca contraposição ao estatuto de “classicidade” desses livros no campo dos estudos literários, grande empecilho a que os mesmos sejam verdadeiramente *lidos* na contemporaneidade. Essa contraleitura/desleitura de Spivak, de

Wellek e Warren, de Richards então em curso se vê, além disso, desdobrada, dir-se-ia “en abyme”, em relação a certos textos que eles próprios se põem a ler em seus respectivos livros: Spivak lendo *Politiques de l’amitié* de Derrida em *Death of a discipline*; Wellek e Warren lendo a terceira *Crítica* kantiana [*Kritik der Urteilskraft*] em *Theory of literature*; Richards lendo os textos críticos de seus alunos (que, por sua vez, estão a ler poemas de John Donne, D. H. Lawrence, Gerald Manley Hopkins, entre outros) em *Practical criticism*.

O reconhecimento dos referidos textos-leitura como essencialmente implicando contraleituras/desleituras dos textos teóricos estrangeiros por eles enfocados demarca uma última e crucial diferença em relação ao “texte-lecture” de Barthes em *S/Z*, a respeito do qual o próprio Barthes esclarece:

Não reconstituí um leitor (fosse você ou eu), mas a leitura. Quero dizer que toda leitura deriva de formas transindividuais: as associações engendradas pela letra do texto (mas onde está essa letra?) não são jamais, o que quer que se faça, anárquicas; são sempre tomadas (extraídas e inseridas) dentro de certos códigos, de certas línguas, de certas listas de estereótipos. A leitura a mais subjetiva que se possa imaginar não é jamais senão um jogo conduzido a partir de certas regras (Ibid., p. 35).

Ao escrever sua própria leitura de *Sarrasine*, Barthes não o faz, pois, senão visando àquilo que ela teria de *regrado*, àquilo, portanto, que nela seria supostamente representativo de *toda e qualquer leitura*, isto à medida que toda e qualquer leitura, mesmo “a mais subjetiva que se possa imaginar”, seria necessariamente regrada. Barthes permite-se tomar, assim, em última instância, sua própria leitura da narrativa de Balzac como manifestação paradigmática da Leitura *tout court*, visando a uma teoria da mesma: “interrogar minha própria leitura”, ele diz, “era tentar apreender a *forma* de todas as leituras (a forma: único lugar da ciência), ou ainda: invocar uma teoria da leitura” (Ibid., p. 33).

Em contrapartida, eu não saberia reclamar para “minhas leituras” paradigmaticidade no que quer que fosse, a não ser – concebendo, com Agamben (2008, p. 24), a paradigmaticidade como um “movimento que vai da singularidade à singularidade e que, sem abandoná-la, transforma todo caso singular em *exemplar* de uma regra geral que não é jamais possível formular *a priori*” – o fato de, à luz das mesmas, parecer que toda e qualquer leitura sempre se enuncia em contraposição a uma leitura outra do mesmo texto lido, isto é, que toda leitura se dá necessariamente como contraleitura/desleitura do texto lido. Ora, essa pretensa regra *a posteriori*, à medida que revelasse, na verdade, o caráter contingencial de uma leitura que não dispõe, por princípio, de outro apoio ou alicerce que não essa oposicionalidade constitutiva em face de uma leitura primeira a partir da qual se erige, ela própria, como contraleitura, pareceria ir antes na contramão da hipótese barthesiana de uma regulação leitural *a priori*.

Queria isso dizer, então, que “as associações engendradas pela letra do texto” nas leituras que se seguem são, contrariando Barthes, “anárquicas”? Antes de mais nada, e para perguntar com Barthes: “mas onde está essa letra?”.

Com Jarrett: (des)ler é aberrar

De acordo com uma célebre analogia de Wolfgang Iser em *Der Akt des Lesens* [O ato da leitura] (1976): “por um lado, o texto é apenas uma partitura [*nur eine Partitur*], e, por outro lado, são as capacidades individualmente diferenciadas dos leitores [*die individuell verschiedenen Fähigkeiten der Leser*] que instrumentam a obra” (ISER, 1994, p. 177).

Ora, por mais que as capacidades de “instrumentação” da obra sejam aí postuladas como “individualmente diferenciadas”, o fato é que as teorias da leitura no âmbito dos estudos literários (sendo a de Iser a principal delas) tenderam a enfatizar a medida em que a “partitura” ela mesma regularia sua própria execução, pelos mais diversos leitores-instrumentistas, por meio de um “leitor implícito” prefigurador da recepção ideal do texto. Extrapolando os limites da “partitura-em-si”, e, mesmo, do sistema de escrita no qual ela se produz, Barthes, indagando-se pelas regras que conduzem transindividualmente o “jogo” da leitura, afirma que “essas regras vêm de uma lógica milenar da narrativa, de uma forma simbólica que nos constitui antes mesmo de nosso nascimento, numa palavra, desse imenso espaço cultural de que nossa pessoa (de autor, de leitor) não é senão uma passagem” (BARTHES, 1984, p.35). Daí a pergunta: para além do ato da leitura estritamente concebido como a execução da partitura textual por um leitor-instrumentista devidamente imbuído de uma regulamentação transindividual ditada *a priori* por um sistema de natureza seja linguística, seja narratológica, seja pragmática, seja simbólico-cultural, a única alternativa seria mesmo a postulação de uma leitura absolutamente “anárquica” e “subjéctiva” – isto é, a própria negação da leitura como instrumentação de uma partitura?

Tendo ainda em mente a analogia iseriana entre leitura e música (a da leitura-como-instrumentação-de-uma-partitura), vem mesmo a calhar o que Michael Jarrett pondera acerca da relação da música clássica, por um lado, e do jazz, por outro, com a “ordem da notação” [*the order of notation*]. Enquanto “o desenvolvimento da música clássica é convencionalmente entendido como dependente da escrita, especialmente das inscrições ideográficas da notação padrão”, o jazz, por sua vez, “é representado como alheio à ordem da notação”, aquilo que lhe é essencial sendo “tradicionalmente visto como intranscrevível”, observa Jarrett (1999, p. 5), retrucando: “Mas pense novamente. O jazz é comumente

entendido como um método gerativo de fazer música a partir de música. É uma metamúsica votada à exploração sistemática das condições que dão origem à inscrição. Mais verbo do que substantivo, durante anos o jazz tem sido visto como um paradigma de invenção” (Ibid., p. 5). O jazz não seria, pois, rigorosamente falando, alheio à ordem da notação – isto é, à *escrita* –, mas se relacionaria com ela *diferentemente do que o faz a música clássica*, algo concebido por Jarrett nos termos de uma diferença fundamental entre os dois regimes de *leitura* implicados pelos dois referidos regimes de musicalidade (o clássico e o jazzístico): “aprender os métodos da música clássica exige que se aprenda a *reler* (o que já foi escrito)”, ele diz, acrescentando: “Aprender os métodos do jazz exige que se aprenda a *ler perversamente* (o já escrito)”; e ainda: “Reler é a essência da erudição cuidadosa [*careful scholarship*]; a leitura perversa ou aberrante é a essência da criatividade, uma habilidade que nossas instituições educacionais, em sua maioria, têm se negligenciado a ensinar” (Ibid., p. 5).

Nesses termos, agrada-me conceber as desleituras em jogo nos textos-leitura que se seguem como verdadeiras *jazz sessions*: performances de leituras *aberrantes* de determinadas “partituras” das quais já se dispõe de um padrão prévio de leitura – dir-se-ia: “clássico” –, em vista do qual as referidas performances instituem-se como *desvios* ou *afastamentos* (o verbo latino *aberrare* – em português: *aberrar* – significa, em seu sentido próprio, justamente “desviar-se do caminho”, “afastar-se”). Desvios/afastamentos, bem entendido, nos quais algo *ocorre*, ou *é criado*.

Jarrett reserva, aliás, a prerrogativa da “criatividade” ao modo jazzístico de leitura, em detrimento do modo clássico, no qual a leitura se daria sempre como releitura, isto é, como *repetição*. Pode-se argumentar, é certo, haver sempre uma margem de *diferença* em toda e qualquer pretensa repetição: afinal, como afirma Iser, as capacidades de instrumentação dos leitores são “individualmente diferenciadas”, e isso não poderia deixar de se refletir na execução de uma mesma partitura por diferentes leitores-instrumentistas; mas não é justamente essa margem de diferença que tende a ser obliterada por toda teoria “clássica” da leitura, isto é, toda teoria em busca de regras “transindividuais” que regulariam aprioristicamente “o” ato da leitura? Assim, aquilo que haveria de “individualmente diferenciado”, por exemplo, na leitura de *Tom Jones* (Fielding) por Iser em *Der Akt des Lesens*, ou de *Sarrasine* por Barthes em *S/Z*, se vê neutralizado por esses próprios leitores-autores em vista de uma estrutura leitural abstrata, por assim dizer, a qual buscam, então, descrever, *justamente através de tais leituras*: “interrogar minha própria leitura”, diz, com efeito, Barthes, “era tentar apreender a *forma* de todas as leituras”; e ainda: “Não reconstituí um leitor (fosse você ou eu), mas a leitura”.

Ora, para converter “minha própria leitura” em “a leitura”, devo depurá-la justamente de suas especificidades enquanto experiência única (e, a rigor, irrepitível) *no tempo*, reduzindo-a justamente à *forma* daquilo que se diria repetir atemporalmente em todo e qualquer ato de leitura – “a forma: único lugar da ciência”, enfatiza Barthes. Mas de que “ciência” se trataria, aí, enfim? Que modelo de cientificidade, afinal, Barthes (e outros) teria, então, em vista, ao postular uma ciência voltada para a “forma” atemporal da Leitura?

Considere-se, a propósito, o que Bernard Piettre, em seu *Philosophie et science du temps* [Filosofia e ciência do tempo] (1996), lembra acerca da chamada “física clássica”:

A física clássica, nascida com a revolução copérnico-galileana, desembocando no admirável edifício da mecânica newtoniana, repousa essencialmente sobre uma utilização das matemáticas e a aplicação das mesmas à experiência – uma experiência reconstituída, pensada (fazendo-se abstração de seus aspectos acidentais) para ser matematizada. As matemáticas permitem, então, formular leis, quer dizer, estabelecer relações constantes e necessárias entre certos fenômenos (PIETTRE, 1996, p. 32).

Por mais que a formalização do fenômeno leitural visada pela teoria barthesiana, ou pela iseriana, da leitura não possa se dar em termos estritamente matemáticos, há que se admitir que o efeito abstratizante dessa formalização é análogo ao que tem lugar na física clássica descrita por Piettre, inclusive em seu aspecto de negação da temporalidade e da irreversibilidade fenomênicas: “A física clássica”, destaca, Piettre, “repousou em grande parte sobre a negação do tempo – a fim de privilegiar a consideração da ordem eterna que rege a natureza. As equações fundamentais da física (da mecânica newtoniana, da relatividade...) não levam em conta a irreversibilidade do tempo” (Ibid., p. 5-6).² Também as teorias “clássicas” da leitura, ao privilegiarem, à sua maneira, “a consideração da ordem eterna que rege a natureza”, inevitavelmente desconsideram o caráter *irreversível* de toda e qualquer leitura como fenômeno temporal.

Com Prigogine: (des)ler é dissipar

Prossegue Piettre em seu livro: “Entretanto – ao menos é o que autores como Prigogine e Stengers tentam demonstrar – parece que a ciência de hoje (desde a termodinâmica, os trabalhos de Boltzmann, a descoberta das estruturas dissipativas...) redescobre a realidade do tempo e o curso irreversível dos processos dinâmicos da natureza” (Ibid., p. 6).

² Como se vê, Piettre aí estende (à luz de Prigogine) os limites do que chama de “física clássica” ao ponto de abarcar, com tal expressão, também a “relatividade” – assumindo, assim, como critério de classicidade científica em física, justamente o não levar em conta a irreversibilidade do tempo.

Piettre tem aí em vista os dois célebres livros escritos em parceria por Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance* [A nova aliança] (1979) e *Entre le temps et l'éternité* [Entre o tempo e a eternidade] (1988) – aos quais caberia, hoje, acrescentar destacados livros de Prigogine publicados na sequência, como: *Les lois du chaos* [As leis do caos] (1993), *La fin des certitudes* [O fim das certezas] (1996), *De l'être au devenir* [Do ser ao devir] (1998).³ Prigogine – Prêmio Nobel de Química em 1977 por suas contribuições à termodinâmica do “longe do equilíbrio”, especialmente por sua teoria das “estruturas dissipativas” –, distante de mero cronista, teria sido, ele próprio, protagonista maior da “metamorfose da ciência” (este o subtítulo de *La nouvelle alliance*) de que tratam seus livros. Mas essa redescoberta, na ciência contemporânea, da “realidade do tempo” e do “curso irreversível dos processos dinâmicos da natureza” de que fala Piettre, como teria se dado, afinal?

O primeiro grande abalo na convicção de que o tempo nas equações da física era necessariamente reversível teria se dado com o surgimento, no século XIX, de um novo ramo da física – a termodinâmica –, cujos desenvolvimentos, “nascidos das interrogações suscitadas pela difusão e perda do calor num sistema como aquele da máquina a vapor”, explica Piettre (Ibid., p. 37), “permitiram interessar-se pela irreversibilidade da evolução de um sistema, tendo em conta os atritos e outras causas de perda de energia – negligenciadas pela mecânica clássica”. Os trabalhos de cientistas como Carnot, Fourier e Clausius permitiram estabelecer o *calor* como uma forma de energia mensurável e que teria seu equivalente em outras formas de energia; em vista dessa equivalência entre formas diversas de energia (uma podendo transformar-se na outra), o primeiro princípio da termodinâmica – o da conservação universal da energia –, postula que “a energia constitui uma grandeza que não se perde nem se cria, mas se conserva, quaisquer que sejam as formas qualitativas de que se revista (energia cinética, elétrica, luminosa, térmica...” (Ibid., p. 37). Assim sendo, não se poderia criar nem destruir a energia, apenas *transformá-la* (de um tipo em outro). Mas se, por exemplo, prossegue Piettre (Ibid., p. 38), a energia cinética (relacionada ao movimento de um corpo) é equivalente à energia térmica, ambas idealmente conversíveis entre si, a transformação de uma em outra na natureza não se dá de qualquer maneira: se uma energia cinética pode ser *integralmente* convertida em energia térmica, o contrário não acontece – observando-se, com isso, a *dissipação* da energia *num sentido irreversível*. Tomando por *entropia* a grandeza termodinâmica que exprime essa dissipação irreversível da energia nas transformações energéticas na natureza, o segundo princípio da termodinâmica, afirma Piettre (Ibid., p. 75),

³ Os cinco livros mencionados dispõem de edições lusófonas, surgidas, no Brasil e/ou Portugal, entre 1984 (*A nova aliança*) e 2002 (*Do ser ao devir*).

“dá, aparentemente, força de lei à irreversibilidade de certos fenômenos físicos: a entropia de um sistema isolado aumenta com o tempo, antes de atingir um máximo do estado do equilíbrio”.

Mas que “equilíbrio” poderia ser esse, associado a um máximo de entropia decorrente da dissipação progressiva e irreversível de energia de um sistema? Segundo Piettre (Ibid., p. 38), viu-se “nessa tendência para o equilíbrio e a uniformidade uma ‘flecha do tempo’ [...] orientada em direção à morte e à desordem. O universo inteiro estaria condenado, no fim, a um resfriamento indiferenciado, a uma morte térmica”. Ainda que depurada de sua dimensão propriamente apocalíptica, essa “interpretação pessimista” do segundo princípio da termodinâmica encontra ressonância no senso comum, nos seguintes termos:

Intuitivamente, o segundo princípio da termodinâmica evoca nossa experiência familiar de todo sistema que, abandonado espontaneamente a si mesmo, desfaz progressivamente sua ordem, para se dirigir rumo a uma desordem, de onde nenhuma nova organização poderá ser restaurada sem o aporte de uma energia vinda de um sistema exterior. [...] Jamais se viu, com efeito, um quebra-cabeça [que foi] desmontado reconstituir-se espontaneamente, e a chance de que um golpe de vento ou de vassoura o faça reencontrar sua ordem é de uma probabilidade quase nula. Um motor a explosão de um carro não pode fazer outra coisa senão parar e se resfriar se ele não tem mais gasolina, e se seu sistema não recebe manutenção regularmente... A montagem de um quebra-cabeça e a manutenção de um motor a explosão (sem falar mesmo de sua invenção e de sua construção!) supõem a criação de uma ordem: criação totalmente improvável se a deixássemos a cargo da natureza, e que exigiu a intervenção de uma inteligência, quer dizer, o aporte de um trabalho que supôs ele mesmo o dispêndio, por um organismo humano, de uma energia (Ibid., p. 75-76).

Ora, mas a natureza não parece ter inventado ela mesma complexos sistemas organizados – os organismos vivos – capazes de manter sua própria organização e integridade, capazes de reprodução, e que, no curso de sua evolução, adquirem, ininterruptamente, graus mais altos de ordem e de complexidade? “A natureza parece assim contradizer ela mesma”, observa Piettre (Ibid., p. 76), envolvendo-nos numa antinomia, a de dois processos temporais cujas orientações ou flechas estão em sentidos opostos:

de um lado, um processo irreversível de degradação da energia no universo e, desse modo, de aparente aumento de sua desordem, e, de outro, um processo não menos irreversível de manutenção em vida dos organismos (de sistemas eminentemente organizados) e de evolução sobre a Terra de sistemas sempre mais organizados, e, desse modo, de aparente aumento de sua ordem (Ibid., p. 77).

Uma resposta a esse enigma era a de que ambos os processos aí em jogo seriam apenas *aparentemente* irreversíveis, isto é, de que sua irreversibilidade teria apenas caráter subjetivo: “A flecha do tempo seria subjetiva, e não teria consistência objetiva”, explica Piettre (Ibid., p. 77), o mesmo valendo para as noções de ordem e de desordem. Este, bem entendido, “é o ponto de vista daqueles que pensam que as leis da termodinâmica não contradizem aquelas da mecânica clássica, mas a elas se integram” (Ibid., p. 77); supõem-se, aí, “condições ideais de

experiência, semelhantes às aquelas que permitiram a constituição das leis da mecânica clássica: supõem-se sistemas perfeitamente isolados, conservativos e próximos do equilíbrio”, alerta Piettre (Ibid., p. 79), acrescentando: “O estudo em termodinâmica dos sistemas distantes do equilíbrio, que se deve a Prigogine e à escola de Bruxelas, modifica, a esse respeito, nossa representação das coisas: elas confirmam a irreversibilidade inegável e incontornável dos processos termodinâmicos” (Ibid., p. 79).

Desenvolvendo, então, suas considerações sobre a decisiva contribuição de Prigogine para a modificação de “nossa representação das coisas”, Piettre ressalta que os sistemas isolados e conservativos postulados pela mecânica clássica só existem idealmente, e não na natureza; que só se isola, na verdade, um sistema, em função de necessidades de experimentação científica ou industrial. Fora desse isolamento artificial, “a evolução de um sistema aberto a toda sorte de influências exteriores, a trocas de matéria e de energia, e, por esse fato, afastado do equilíbrio, é rigorosamente irreversível, e largamente imprevisível”, observa Piettre (Ibid., p. 80), arrematando: “Seu futuro não pode ser deduzido de seu passado como o pode ser a trajetória de um planeta ou de um cometa no quadro relativamente estável e fechado do sistema solar” (Ibid., p. 80). Seria um equívoco, contudo, identificar essa trajetória a um só tempo imprevisível e irreversível dos sistemas-distantes-do-equilíbrio na natureza com uma crescente desorganização, um dismantelamento progressivo do próprio sistema rumo a um colapso final, como quer a interpretação pessimista do segundo princípio da termodinâmica. Longe disso, observa Piettre:

pôde-se mostrar que sistemas distantes do equilíbrio podiam dar lugar, no curso de sua evolução, à emergência de estruturas organizadas. Interessou-se por essas estruturas espontâneas em meteorologia (com o atrator estranho de Lorenz), em hidrodinâmica (com a instabilidade dita “de Bénard”) e em química com as reações oscilantes (de Belousov). Designaram-se, na esteira de Prigogine, essas estruturas organizadas de “estruturas dissipativas” – dissipativas, pois que aparecem em sistemas dissipativos e que sua emergência não contradiz em nada o segundo princípio da termodinâmica (a entropia pode diminuir no interior do sistema e aumentar em suas trocas com o exterior) (Ibid., p. 80).

Bem entendido, não é *apesar* do aumento da entropia (dissipação irreversível da energia) nas relações de um sistema dissipativo com o meio externo que uma nova ordem, uma nova estrutura organizada então emerge, e sim justamente *em função* desse aumento; ou como diz, ainda, Piettre (Ibid., p. 84): “as trocas de matéria e de energia são tais, que o crescimento da entropia aqui é compensado por uma diminuição da entropia ali”. Mais do que mera compensação para o desequilíbrio entrópico de um sistema dissipativo, a emergência de estruturas organizadas teria no mesmo, na verdade, suas condições de possibilidade (e no equilíbrio sistêmico, em contrapartida, um impedimento): “O equilíbrio maximal de um

sistema constitui um estado limite interditando o aparecimento de uma nova ordem qualquer. Inversamente, a irreversibilidade e o desequilíbrio são, por outro lado, a condição da aparição de uma ordem” (Ibid., p. 84).

Assim, se Jarrett atrela à “aberrância” do modo jazzístico de leitura a prerrogativa da “criatividade” em música, Piettre, por sua vez, atrela à imprezibilidade/irreversibilidade da evolução de um sistema dissipativo distante do equilíbrio a prerrogativa da criação de novas estruturas organizadas na natureza, as “estruturas dissipativas” (Prigogine). Em ambos os casos, a trajetória dita “criativa” – isto é, aquela que dará vazão ao novo num determinado terreno – é concebida como um *desvio*, um *descaminho* em face de um estado de coisas previamente instituído e estabilizado, até mesmo como uma *contracorrente*, como sugere Piettre, a propósito do segundo princípio da termodinâmica, quando diz: “A liberação ideal de uma energia por um sistema necessita que este esteja, de partida, longe do equilíbrio, e siga, como à contracorrente de uma tendência aparente da natureza, a dissipar a energia, a reencontrar o equilíbrio” (Ibid., p. 38). Numa analogia possível entre a leitura-como-instrumentação-de-uma-partitura e os fenômenos termodinâmicos na natureza, dir-se-ia ser justamente desse aspecto focado por Piettre que se revestem as desleituradas em jogo nos textos-leitura aqui apresentados; estas se afiguram, assim, como trajetórias leituras dissipativas à *contracorrente* de determinadas tendências estabilizadas/institucionalizadas de leitura acadêmica, *trajetórias cuja aberrância entrópica em face de tais tendências, a um só tempo imprezível e irreversível, acarreta, não obstante, a “aparição de uma nova ordem”*.

É desse modo que a desleitura de *Death of a discipline*, no primeiro texto-leitura, se se confunde, numa trajetória dissipativa que faz recuar de Spivak a Wellek, de Wellek aos “pais fundadores” do comparatismo na França, com nada menos do que o dismantelamento do discurso comparatista ocidental em sua pretensão disciplinar (ponto máximo de entropia), faz ascender, não obstante, na verdade por efeito dessa própria dissipação, um grande “evento” implicado pela emergência do discurso comparatista, dito o “evento comparatista”, em função do qual se tornam patentes, a um só tempo, a historicidade constitutiva da crítica literária e a natureza do gesto historiográfico a desvendá-la (isto vindo à tona ao modo de uma “nova ordem”). No segundo texto-leitura, o percurso leitoral que faz remontar o grande manual de teoria da literatura do século XX – aquele que, mais do que qualquer outro, concorreu para delimitar e configurar internacionalmente todo um campo disciplinar e acadêmico, dito “teórico”, no âmbito dos estudos literários – ao livro em face do qual o referido manual se institui como *resposta*; o percurso leitoral, portanto, que faz remontar a *Theory of literature* (1949) de Wellek e Warren à *Kritik der Urteilskraft* (1790) de Kant, no próprio movimento

pelo qual desmantela a pretensão epistemológico-metodológica que alimenta não somente o programa teórico de Wellek e Warren mas também programas teóricos rivais, logra elucidar as intrincadas condições de emergência da teoria da literatura na modernidade crítica. Por fim, no terceiro texto-leitura, o percurso leitural pelo qual se vê desmantelado o programa richardiano de uma pedagogia literária pautada por uma “crítica prática” – aquele que se encontra na base da institucionalização escolar/acadêmica, no século passado, dos “literary studies” no mundo anglófono – é o mesmo percurso que acarreta, por efeito dissipativo, uma compreensão renovada do ato crítico, a demandar, ela própria, uma nova pedagogia literária.

Se se pode dizer, pois, que em cada um dos três casos uma trajetória leitural dissipativa logra acarretar, em sua imprevisibilidade e irreversibilidade mesmas, algo como a “aparição de uma nova ordem”, seria preciso igualmente reconhecer o quanto – ao menos essa é a sensação *a posteriori* – tal “aparição”, fenômeno inegavelmente *contingente*, reveste-se de um caráter *necessário*. Nem a contingência nem a necessidade seriam aí, portanto, absolutas; para citar uma última vez Piettre (que reconhece o mesmo estado de coisas em relação aos fenômenos de que trata): “Convém, antes, pensar em conjunto necessidade e contingência. [...] [a] contingência no interior da necessidade, quer dizer, temporalidade no interior da eternidade das leis e da constância de certos parâmetros” (Ibid., p. 89). Mas como o fazer em relação à leitura, ou melhor, à leitura-como-instrumentação-de-uma-partitura?

Com Derrida: (des)ler é desvelar

Sejam lembrados os termos nos quais, dois anos antes da publicação de *S/Z*, Derrida enunciava a questão no hoje célebre primeiro parágrafo de “La pharmacie de Platon” [A farmácia de Platão] (1968):

Um texto não é um texto a não ser que esconda ao primeiro olhar, à primeira vinda, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas não se entregam jamais, no *presente*, a nada que se possa rigorosamente nomear uma percepção (DERRIDA, 1972, p. 79).

Também Derrida postula, portanto, a propósito da leitura, uma “lei” e uma “regra” – inerentes, bem entendido, ao próprio texto: a “lei de sua composição”, a “regra de seu jogo” –, à guisa, pois, de uma *necessidade* a ser apreendida pelo leitor, mas nunca por obra de uma *percepção* (isto é, da leitura pura e simplesmente como percepção de uma verdade textual). A leitura-como-percepção, por assim dizer, contribuiria antes para dissimular do que para revelar a “textura” daquilo que se lê, a sucessão e o acúmulo desse tipo de leitura ao longo do

tempo contribuindo mesmo para encobrir indefinidamente, ao modo de um recalcitrante *sobretecido*, aquele tecido que se gostaria, então, de apreender:

A dissimulação da textura pode, em todo caso, levar séculos para desfazer seu tecido. O tecido envolvendo o tecido. Séculos para desfazer o tecido. Reconstituindo-o, também, como um organismo. Regenerando indefinidamente seu próprio tecido por detrás do rastro cortante, da decisão de cada leitura. Reservando sempre uma surpresa à anatomia ou à fisiologia de uma crítica que acreditaria dominar o jogo, vigiar de uma só vez todos os fios, iludindo-se, também, em querer ver o texto sem tocá-lo, sem pôr a mão no “objeto”, sem se arriscar a acrescentar a ele, única chance de entrar no jogo tomando-o entre os dedos, qualquer novo fio. Acrescentar não é aqui outra coisa do que dar a ler. É preciso arranjar-se para pensar isto: que não se trata de bordar, exceto a se considerar que saber bordar ainda é saber seguir o fio dado (Ibid., p. 79-80).

Mas o que significaria, afinal, “saber seguir o fio dado”? Qual a garantia, afinal, de em nossa leitura-bordadura, isto é, em nossa leitura-escrita de um dado texto – “Seria preciso, pois, de um só gesto, mas desdobrado, ler e escrever” (Ibid., p. 80) –, estarmos seguindo, de fato, “o fio dado”, e não alguma outra coisa? O próprio Derrida adverte que “não teria compreendido nada do jogo quem por isso se sentisse autorizado a lhe acrescentar, quer dizer, a lhe acrescentar não importa o quê. Não acrescentaria nada, a costura não se manteria”; em contrapartida: “também não leria aquele que a ‘prudência metodológica’, as ‘normas da objetividade’ e as ‘salvaguardas do saber’ impedissem de pôr aí algo de seu” (Ibid., p. 80). Em suma: “O suplemento de leitura ou de escritura deve ser rigorosamente prescrito, mas pela necessidade de um *jogo*, signo ao qual é preciso conceder o sistema de todos os seus poderes” (Ibid., p. 80).

Na prática de sua leitura-escrita do *Fedro* de Platão, livro então tomado como exemplo de que “a dissimulação da textura pode, em todo caso, levar séculos para desfazer seu tecido”, Derrida parte justamente desse alegado *sobretecido* dissimulador da textura do texto platônico, para enunciar, então, sua própria “hipótese”, *em plena contraposição* (a) seja à tradição que remonta a Diogénes Laércio, segundo a qual o *Fedro* seria um diálogo mal composto por ser um texto de juventude – algo que Schleiermacher quis ver confirmado pelo argumento de que um velho escritor não teria condenado a escrita como aí o faz Platão –, (b) seja à reversão dessa tradição, perpetrada no começo do século XX, pela qual se passou a atribuir, inversamente, a suposta má composição do diálogo em questão antes à senilidade de seu autor. “Não estamos mais nesse ponto”, retruca, de fato, Derrida, esclarecendo: “A hipótese é naturalmente mais fecunda, de uma forma rigorosa, segura e sutil. Ela descobre novos acordes, surpreende-os num minucioso contraponto, numa organização mais secreta dos temas, dos nomes, das palavras” (Ibid., p. 83).

Derrida não conta, portanto, a princípio, com outra evidência de estar rigorosamente seguindo “o fio dado” no *Fedro*, de estar, portanto, obedecendo estritamente à *necessidade* do jogo textual no *Fedro*, a não ser pela contra-evidência de que aqueles que previamente se debruçaram sobre o diálogo platônico, e aos quais se opõe Derrida, *não o fizeram*: a leitura-escrita derridiana do *Fedro* erige-se, assim, como uma deliberada *aberrância* em face de leituras já existentes do mesmo texto, como uma desleitura, portanto, da “partitura” platônica, que se confundiria, na verdade, com uma nova (e insuspeitada) execução da mesma – e quanto a isso o emprego deliberado pelo próprio Derrida de um vocabulário musical vem realmente a calhar: tratar-se-ia, ele diz, de descobrir “novos acordes” [*nouveaux accords*], surpreendidos num “minucioso contraponto” [*minutieux contrepont*].

Mas se a execução derridiana da velha partitura platônica quer-se a si própria, por um lado, uma *nova* execução, ela também se quer, num sentido importante, a *primeira*: aquela mesma que, pela primeira vez, não se limita a *ver* (*perceber*) o texto-partitura do *Fedro* mas se põe, de fato, a *tocá-lo* – e a *tocá-lo como deve ser*, isto é, seguindo “o fio dado”, outrora ignorado por outros leitores. A desleitura derridiana do *Fedro* se daria, assim, a um só tempo como *aberrância criativa* e como *desvelamento* da “textura” (da “lei” e da “regra” textuais) que teria sido encoberta pelo sobretecido de leituras equivocadas.

Se o que então emerge de uma tal desleitura emerge, pois, ao modo de uma verdade revelada, ou melhor, *desvelada*, é preciso admitir não se encontrar aí em jogo, nesse desvelamento, nada como um *método* – o desvelamento em questão afigurando-se como um acontecimento a um só tempo imprevisível e irreversível – e, como tal, irreproduzível. Isso torna o acontecimento de leitura em questão – e outros como ele – irredutível à figura clássica da “tese”, como admitirá, aliás, Derrida, paradoxalmente no discurso de sua própria “defesa de tese” (1980), no qual pondera que a certa altura de sua trajetória intelectual: “Era já claro para mim que o andamento de minhas pesquisas não mais poderia se submeter às normas clássicas da tese” (DERRIDA, 1990, p. 448). Por quê? “Essas ‘pesquisas’”, explica Derrida (Ibid., p. 448), “não reclamavam somente um modo de escrita diferente, mas um trabalho transformador sobre a retórica, o pôr-em-cena e os procedimentos discursivos particulares, historicamente muito determinados, que dominam o discurso universitário, notadamente esse tipo de texto que se chama ‘tese’”. Mais à frente:

A expansão desses textos ocupados de textualidade podia parecer anamórfica ou labiríntica, uma e outra, mas o que a tornava quase insustentável, em particular como tese, era menos a multiplicidade dos conteúdos, das conclusões e das posições demonstrativas do que, parece-me, os atos de escrita e a cena performativa aos quais eles deviam dar lugar e dos quais permaneciam inseparáveis, logo dificilmente representáveis, transportáveis e traduzíveis numa outra forma (Ibid., p. 454-455).

Faz-se preciso, assim, reconhecer o mesmo em relação aos textos-leitura aqui apresentados, também eles implicando “atos de escrita”, irreversíveis como tais (como *atos* que são), cujos “resultados”, rigorosamente inseparáveis de tais atos, permaneceriam igualmente irreversíveis, isto é, não-reversíveis (não-representáveis, não-transportáveis, não-traduzíveis) num conteúdo tético em si mesmo e por si mesmo generalizável. O que se quer chamar aqui de tese, “a” tese (a ser defendida), não poderia residir, portanto, no nível de tais “resultados”, nem no de sua mera soma, operação a rigor impossível, já que os mesmos permaneceriam irreversíveis/irreduzíveis também uns em relação aos outros (posto que atrelados a três atos de escrita irreversíveis/irreduzíveis entre si).

Com Eisenstein: efeito de montagem, a tese

O que se quer chamar aqui de tese avulta, na verdade, por efeito do *choque* entre os três textos-leitura em questão, gerado por sua *justaposição* como *textos-leitura numa determinada seqüência*. A analogia mais conveniente quanto a isso não há de se estabelecer nem com o campo musical nem com o da física, mas com o do cinema, mais especificamente com a teoria da montagem desenvolvida por Sergei Eisenstein nas décadas de 1920 e 1930 com vistas a um “cinema intelectual”.

Num texto seminal escrito e publicado em russo em 1929, e aparecido em inglês, duas décadas mais tarde, na primeira edição da célebre coletânea *Film form* (1949), com o título “The cinematographic principle and the ideogram” [O princípio cinematográfico e o ideograma], Eisenstein coloca a questão da montagem por meio de três fórmulas, as quais, juntas, fornecem o esqueleto do argumento então exposto e defendido pelo autor: (1) *Não há cinema sem cinematografia* [“There is [...] no such thing as a cinema without cinematography” (EISENSTEIN, 1949, p. 28)]; (2) *cinematografia é montagem* [“Cinematography is, first and foremost, montage” (Ibid., p. 28)]; (3) *montagem é conflito* [“So, montage is conflict” (Ibid., p. 38)]. A ênfase na *cinematografia*, aí tomada literalmente como *escrita* cinematográfica, manifesta a inclinação eisensteiniana para alinhar o cinema à *língua*, ao invés de, por exemplo, ao teatro ou à pintura – inclinação justificada nos seguintes termos, num texto também de 1929, publicado em *Film form* com o título de “A dialectic approach to film form” [Uma abordagem dialética da forma fílmica]:

Assim, por que o cinema deveria seguir as formas do teatro ou da pintura ao invés de a metodologia da língua, que permite surgirem conceitos completamente novos de ideias a partir da combinação de duas denotações concretas de dois objetos concretos? A língua está muito mais próxima do filme do que a pintura o está. Por exemplo, na pintura a forma surge de elementos *abstratos* de linha e cor, enquanto

no cinema a *concretude* material da imagem no interior do quadro apresenta – como um elemento – a maior dificuldade em manipulação. Então, por que não se inclinar, antes, para o sistema da língua, que é obrigado a usar os mesmos mecanismos ao inventar palavras e complexos de palavras? (Ibid., p. 60).

Tomada, pois, como uma escrita com mecanismos de enunciação análogos àqueles inerentes ao “sistema da língua”, e a cinematografia visada por Eisenstein haveria mesmo de contar com uma *gramática* própria – ou, mais especificamente, com uma *sintaxe*: justamente o que é aí entrevisto em relação à *montagem*. Estendendo a analogia entre cinema e língua, ao mesmo tempo que a restringindo à escrita “essencialmente figurativa” dos japoneses, Eisenstein toma, então, o *ideograma* e o *haikai* como paradigmas privilegiados para a montagem cinematográfica.

O primeiro interessa-lhe enquanto hieróglifo de segundo grau, ou “copulativo”, isto é, aquele gerado pela “cópula” de dois hieróglifos de tipo simples (formalizações de imagens naturalistas de objetos no mundo). “A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos das séries mais simples deve ser vista não como sua soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau”, explica Eisenstein (Ibid., p. 29-30), acrescentando: “cada um, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*”. Em suma: “De hieróglifos separados foi fundido – o ideograma. Pela combinação de dois ‘descritíveis’ [*‘depictables’*] é obtida a representação de algo que é graficamente indescritível [*graphically undepictable*]” (Ibid., p. 30). Assim: “a imagem para água e a imagem para um olho significa ‘chorar’; a imagem de uma orelha próxima ao desenho de uma porta = ‘ouvir’”, exemplifica Eisenstein, observando: “É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são *descritivos* [*depictive*], simples em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries *intelectuais*” (Ibid., p. 30).

Eisenstein divisa no *haikai* um método “completamente análogo à estrutura do ideograma”, e pondera: “Como o ideograma provê um meio para a impressão lacônica de um conceito abstrato, o mesmo método, quando transposto para a exposição literária, dá lugar a um laconismo idêntico de acurada imagística [*pointed imagery*]” (Ibid., p. 31). Reproduzindo, então, poemas de haicaístas clássicos como Bashô, Kikaku, Buson, Eisenstein conclui: “De nosso ponto de vista, essas são frases de montagem. Listas de planos. A simples combinação de dois ou três detalhes de um tipo de material produz uma representação perfeitamente acabada de outro tipo – psicológico” (Ibid., p. 32).

Enganar-se-ia quem quisesse ver aí supérfluas analogias para a montagem cinematográfica tradicionalmente concebida, isto é, como a sucessão acumulativa de planos

pela qual se construiriam as cenas – ou, como observa o próprio Eisenstein (em “A dialectic approach”): “Os primeiros cineastas conscientes, e nossos primeiros teóricos fílmicos, consideraram a montagem como um meio de descrição pela colocação de planos particulares um após o outro como blocos de construção. O movimento dentro desses planos-blocos, e a consequente duração das peças componentes, foi então considerado como ritmo” (Ibid., p. 48). A respeito dessa definição, de acordo com a qual, em suma, a “montagem é o meio de *desenrolar* uma ideia com a ajuda de planos particulares” (Ibid., p. 49), Eisenstein retruca: “Um conceito completamente falso!” (Ibid., p. 48), definindo, em contrapartida, a montagem como “uma ideia que emerge da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro” (Ibid., p. 49). Daí a referida centralidade do “conflito” para o autor:

O plano não é de modo algum um *elemento* da montagem. O plano é uma *célula* da montagem. Tal como células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, o organismo ou embrião, assim, no outro lado do salto dialético a partir do plano, há a montagem. Pelo que, então, é caracterizada a montagem, e, conseqüentemente, sua célula – o plano? Pela colisão. Pelo conflito de duas peças em oposição uma à outra. Pelo conflito. Pela colisão (Ibid., p. 37).

Cerca de uma década mais tarde – num ensaio escrito e publicado em russo em fins da década de 1930, e aparecido logo depois em versão anglófona, na coletânea *The film sense* (1942), com o título “Word and image” [Palavra e imagem] –, Eisenstein, respondendo às acusações de que sua teoria da montagem implicaria “uma falta de interesse pelo *conteúdo* dos fragmentos de montagem [*the film shot-pieces*]”, reconhece, antes, um problema de ênfase: “O erro residiu em colocar a ênfase principal nas possibilidades da justaposição, enquanto menor atenção parecia ser prestada ao problema da *análise* do *material* que era justaposto” (EISENSTEIN, 1942, p. 8).

Eisenstein reafirma, então, o postulado central, construtivista, de sua teoria da montagem,⁴ para admitir, não obstante, a necessidade de voltar “à base fundamental que determina igualmente tanto o conteúdo incluído nos quadros isolados quanto a justaposição composicional desses conteúdos independentes”, de voltar, em suma, “ao conteúdo do *todo*, das necessidades gerais e *unificadoras*” (Ibid., p. 9). Ele remete, então, ao que chama de “o princípio unificador” [*the unifying principle*], “aquele princípio que deveria determinar tanto o conteúdo do plano quanto o conteúdo que é revelado através de uma dada *justaposição desses planos*” (Ibid., p. 10), tendo aí em vista “aqueles casos nos quais as peças-plano [*shot-*

⁴ “O fato fundamental era verdadeiro, e permanece verdadeiro até hoje: que a justaposição de dois planos independentes pela união dos mesmos não tanto se assemelha a uma simples soma de um plano mais outro – quanto realiza uma *criação*. Assemelha-se a uma criação – ao invés de a uma soma de suas partes – pela circunstância de que em toda justaposição como essa o *resultado é qualitativamente* diferenciável de cada elemento componente visto separadamente” (Ibid., p. 7-8).

pieces] não apenas não são irrelacionadas umas com as outras, mas nas quais esse resultado *final, geral, total* é não meramente previsto, mas ele próprio predetermina tanto os elementos individuais quanto as circunstâncias de sua justaposição” (Ibid., p. 10).

Eisenstein observa que casos assim são “normais, geralmente aceitos e frequentes em ocorrência”, e que, nos mesmos, “o todo emerge perfeitamente como ‘uma terceira coisa’ [*a third something*]”, arrematando: “A imagem completa do todo, como determinada tanto pelo plano quanto pela montagem, também emerge, vivificando e distinguindo tanto o conteúdo do plano quanto o conteúdo da montagem. Casos dessa espécie é que são típicos da cinematografia” (Ibid., p. 10). Em suma:

Num tal caso, cada peça da montagem não mais existe como algo irrelacionado, mas como uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra, em igual medida, *todas* as peças-plano. A justaposição desses detalhes parciais numa dada estrutura de montagem chama à vida e traz à luz aquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve participação e que une todos os detalhes numa *totalidade*, nomeadamente, naquela *imagem* generalizada na qual o criador, seguido pelo espectador, experiencia o tema (Ibid., p. 11).

A essa concepção da montagem cinematográfica, não seria equivocado tomá-la como uma apresentação do que se encontra em jogo também na justaposição dos três textos-leitura que se seguem, bastando, quanto a isso, substituir “tema” por *tese*, “criador” e “espectador” por, respectivamente, *autor* e *leitor* – desta forma: *A justaposição desses detalhes parciais (os textos-leitura) numa dada estrutura de montagem chama à vida e traz à luz aquela qualidade geral em que cada detalhe teve participação e que une todos os detalhes numa totalidade, nomeadamente, naquela imagem generalizada na qual o autor, seguido pelo leitor, experiencia a tese.*⁵

A mesma paradigmaticidade *a posteriori* (Agamben) que permite identificar as leituras aqui em foco como, na verdade, três *desleituras* de textos diversos (portanto, como atos irreversíveis/irreduzíveis, sim, mas *de uma mesma natureza*) também permite identificar cada

⁵ A extrapolação do princípio construtivista da montagem para outros campos da criação humana além do cinema foi não apenas encorajada, mas perpetrada pelo próprio Eisenstein, e isso na própria formulação de sua teoria, que vai buscar, aliás, seus principais exemplos de construção-por-montagem junto à literatura; indo mais longe ainda, em vista de sua postulação básica de que na justaposição por montagem o resultado é sempre qualitativamente diferenciável dos elementos individuais que o geram, Eisenstein chegará a alegar: “A esta altura, ninguém, realmente, precisa ser lembrado de que quantidade e qualidade não são duas propriedades diferentes de um fenômeno, mas apenas aspectos diferentes do mesmo fenômeno. Essa lei da física não é menos verdadeira em outros campos da ciência e da arte” (Ibid., p. 8). Mais à frente, Eisenstein vai buscar junto a Marx a confirmação de uma ubiquidade do princípio da montagem também no que se refere à atividade intelectual genuinamente “investigativa”; ele diz: “Relevante para essa parte da discussão é a definição de Marx do percurso da investigação genuína: *Zur Wahrheit gehört nicht nur das Resultat, sondern auch der Weg. Die Untersuchung der Wahrheit muss selbst wahr sein, die wahre Untersuchung ist die entfaltete Wahrheit, deren auseinander, gestreute Glieder sich im Resultat zusammenfassen* [A verdade pertence não apenas o resultado, mas também o caminho. A investigação da verdade deve ser ela própria verdadeira, a verdadeira investigação é a verdade revelada, cujos membros separados, dispersos, sintetizam-se no resultado]” (Ibid., p. 32).

um dos “resultados” implicados por essas desleituradas como “uma dada representação particular” do “tema (tese) geral, que penetra, em igual medida, *todas* as peças-plano (textos-leitura)”; permite identificar, pois, cada um dos *eventos* trazidos à tona, à guisa de novidades dissipativas, pelas três referidas desleituradas, como os microeventos que, justapostos, dão a ver o macroevento pelo qual se experiencia “a tese”: o “evento comparatista”, em toda a sua amplitude e significação.

Não é outro, portanto, senão o mesmo evento que no primeiro texto-leitura é chamado *comparatista* aquele que parece ressurgir nos outros dois textos-leitura, ainda que a cada um desses aparentes ressurgimentos ele se veja consideravelmente ampliado, reconfigurado, repotencializado, de modo que a visão final do “evento comparatista” daí emergente não se confunde, a rigor, com nenhuma de suas manifestações particulares nem com a mera soma dessas manifestações, mas, antes, com uma síntese cognitiva, ela própria irreduzível a qualquer das manifestações particulares que lhe servem de insumo. A tentativa de explicitar essa síntese, como processo e como produto final (dir-se-ia: *conteúdo tético*, “a tese”), fica a cargo de um quarto e último texto-leitura: leitura das leituras, à guisa de conclusão.

O EVENTO COMPARATISTA

É um lugar-comum da historiografia que eventos decisivos são difíceis de se perceber a não ser retrospectivamente. É o futuro que promoverá incidentes de nosso próprio tempo ao estatuto de eventos e que permitirá a tais eventos tomarem seus lugares nas sequências causais que nos satisfazemos em chamar de “história” (CULLER, 1981, p. 18).⁶

COPIAR E COLAR... INTERROMPER, SUSPENDER, REVERTER

Para ler Spivak

No último número da *Revista Brasileira de Literatura Comparada* em sua periodicidade anual, de 2005,⁷ em meio a uma variedade de artigos voltados para um cenário em que, nas palavras da apresentadora do volume (e então presidente da ABRALIC), “as fronteiras se diluem e o próprio estatuto da Literatura Comparada é colocado em xeque” (BITTENCOURT, 2005, p. 6), um texto destaca-se dos demais em função do que anuncia em seu subtítulo, sobretudo se pensarmos na posição de vice-presidente da ABRALIC então ocupada por sua autora: “Alteridade planetária: a reinvenção da Literatura Comparada”, de Rita Terezinha Schmidt.

Note-se que a “reinvenção” em questão não se confunde com uma proposta da própria Schmidt para a Literatura Comparada (doravante LC), a autora revelando-se, na verdade, uma espécie transmissora, no Brasil e em português, de uma boa-nova vinda do Norte e proferida em inglês, e cuja verdadeira autora é Gayatri Chakravorty Spivak, em seu livro *Death of a discipline* [Morte de uma disciplina], publicado em 2003 pela Columbia University Press, a prestigiosa editora da universidade onde é professora. O texto foca, pois, a “reinvenção” proposta por Spivak, isto é, “o posicionamento de Spivak ao propor uma mudança epistêmica radical a ser imaginada por um comparatismo responsável” (SCHMIDT, 2005, p. 115).

Poder-se-ia explorar, aqui, a expressão “posicionamento de Spivak” em sua dupla acepção, em sua dimensão dinâmica e em sua dimensão estática, por assim dizer, isto é,

⁶ Salvo indicação contrária, todas as traduções de trechos em língua estrangeira neste trabalho são de minha autoria, via de regra em cotejo com outras traduções disponíveis dos mesmos textos, devidamente indicadas nas referências bibliográficas.

⁷ Em 2006 a referida revista, principal periódico da área no Brasil, publicado pela ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), ganharia a periodicidade semestral que mantém até hoje.

posicionamento como *ato* ou *movimento* de posicionar-se, como *tomada de posição* (num debate, por exemplo), e posicionamento como o *resultado* desse ato ou movimento, como o *conteúdo propositivo* resultante de uma tomada de posição e que, como tal, se prestaria à reprodução e à divulgação, à paráfrase, à síntese, ao comentário, à crítica, à réplica, etc. É essa duplicidade que aflora, por exemplo, quando Schmidt (Ibid., p. 115) declara ser difícil, se não impossível, nos limites de seu próprio texto, “dar conta, com a justiça devida, da complexidade das questões e, particularmente, da forma como são encaminhadas em *Death of a discipline*”.

A essa altura, Schmidt já havia se referido ao que chama “o conteúdo de *Death of a discipline*”, o qual, ela explica, “cobre um espectro amplo de questões”, que vão de “questões gerais” como “o papel do ensino superior, a importância das Humanidades no mundo da contemporaneidade, a necessidade de se desenvolver competências linguísticas e literárias, inclusive sob o ponto de vista de uma prática de tradução cultural que resiste ao apagamento e à apropriação pelos poderes dominantes” até “questões mais pontuais”, concernentes especificamente à LC, como “as transformações do comparatismo literário, sua evolução no contexto norte-americano e seu diferencial crítico em relação aos estudos culturais e pós-coloniais”, mas também “os investimentos no conceito de fronteiras – territoriais, demográficas e virtuais – no cenário globalizado e a necessidade de questionar o culturalismo acrítico presente na formulação de coletividades sintomáticas produzidas no âmbito dos produtores e consumidores daqueles estudos” (Ibid., p. 114).

Schmidt esclarece não ter a pretensão nem o objetivo “de retomar o leque de questões abordadas por Spivak e discuti-lo exaustivamente, do ponto de vista teórico-crítico e metodológico” (Ibid., p. 115-116) – algo justificável, talvez, para uma primeira aproximação do programa comparatista spivakiano em suas linhas gerais. O grande desafio, contudo, seria colocado não pelo nível das proposições spivakianas em relação à LC, mas pelo modo *sui generis* como essas proposições são enunciadas por Spivak em seu texto, pelo discurso de Spivak como performance enunciativa. Schmidt destaca, com efeito, que

a legibilidade do discurso crítico de Spivak não é dada, mas implica um processo de adução e de reconhecimento de estratégias retóricas através das quais o estilo processa diferentes afiliações teóricas, costura vários lugares enunciativos e se desloca por entre diversas disciplinas a partir de um ponto de observação específico que é rigorosamente dialógico e desconstrutivo (Ibid., p. 115).

Ler Spivak implicaria, pois, necessariamente, o reconhecimento de certas “estratégias retóricas”, relacionadas, antes de mais nada, ao “estilo” daquela autora, comumente

caracterizado por seus leitores como hermético, opaco, difícil, caracterização da qual não fugirá, aliás, a própria Schmidt, quando observa:

Suas referências são, não raro, marcadas pela opacidade pós-estruturalista, e seus argumentos desprovidos do caráter descritivo/explicativo associado à verificabilidade, o que provoca lacunas ou vazios cujo efeito é o de um pensamento que se movimenta aos saltos e que, por isso mesmo, exige um exercício de abstração metacrítica e de comparação interpretativa de parte do(a) leitor(a) (Ibid., p. 115).

O sintagma “opacidade pós-estruturalista” empregado em relação ao discurso spivakiano deveria funcionar, aí, ao que tudo indica, em sua pretensa obviedade, como se se tratasse de uma referência inequívoca a um referente inequívoco. Ressalte-se, porém, a equivocidade do pretense referente. O que, exatamente, nesse caso, é “opacidade”? E “pós-estruturalismo”? E “opacidade pós-estruturalista”? Que autores e/ou discursos críticos poderiam ser subsumidos nessa categoria (e quais não, e por quê)? Todos eles são igualmente “opacos”? Haveria uma “opacidade” de outra ordem, por exemplo: uma “opacidade estruturalista”? O que diferenciaria, afinal, as diversas “opacidades” discursivas entre si? Todos os pretensos “pós-estruturalistas” são necessariamente “opacos”? Haveria algo como uma “transparência pós-estruturalista”?

Para além disso, o próprio referir-se a uma “opacidade pós-estruturalista” (o que quer que se queira efetivamente dizer com isso) em relação a Spivak não pode deixar de ser, ele próprio, equívoco, bastando observar a respeito que aquilo que surge na apreciação de Schmidt como uma categoria aparentemente neutra, isto é, com pretensões estritamente descritivas, reaparece, com frequência, no discurso dos críticos ou detratores de Spivak, com pretensões claramente depreciativas. Terry Eagleton, por exemplo, ao resenhar a *opus magnum* da autora – *A critique of post-colonial reason* [Uma crítica da razão pós-colonial] (1999) –, num texto que, do começo ao fim, ressent-se do obscurantismo do discurso spivakiano, afirma que, ao evitar a elaboração de uma “crítica sistemática” ao pós-colonialismo como um tipo de versão dos próprios problemas étnicos americanos exportada com a conviência de certos intelectuais do terceiro mundo, Spivak o faz porque “crítica sistemática é, para ela, mais parte do problema do que da solução, assim como é para todos aqueles privilegiados o suficiente para não ficar na dependência de um conhecimento rigoroso”, e finaliza, ironicamente: “Esses indivíduos costumavam ser conhecidos como os aristocratas [*the gentry*], e, hoje em dia, são conhecidos como pós-estruturalistas” (EAGLETON, 2003, p. 163).

Numa entrevista publicada em livro no mesmo ano do aparecimento de *Death of a discipline*, ao responder uma pergunta sobre a questão da comunicabilidade e da escrita

crítica, Spivak postula a distinção entre a “questão da dificuldade” de um texto e a “questão da produção do conhecimento”, da “validade” dessa produção. “Eu muito frequentemente acho que as pessoas criticam-me por escrever desse modo confuso e, então, tomam *isso* como um descarte de tudo o que quero dizer”, lamenta Spivak, e retruca: “Minha objeção não é que se tenha que ser difícil. Minha objeção é que *se* a pessoa tem que ser difícil ou se ela *é* difícil – e tem um estilo que é, talvez, nem sempre fácil de se lidar para o leitor –, isso deveria ser mantido separado da questão da validade da produção de conhecimento” (*apud* MURRAY, 2003, p. 183). Um pouco antes, Spivak refere-se, à guisa de exemplo, a alguém que a havia ridicularizado “por colocar um hífen no interior da palavra *geo-grafia* [*geo-graphy*]”; ela observa que “essa pessoa era absolutamente antipática ao fato de que, ao fazer tal coisa [...], eu estava pedindo ao leitor [...] para entender que eu falava sobre o fato de que, quando olhamos para um mapa, estamos olhando para uma coisa que foi – literalmente! – escrita”. Tratava-se de “um gesto bastante sério”, explica Spivak, mas “esse sujeito estava tão fixado no fato de que eu tinha feito uma coisa tão bizarra que ele não podia enxergar que havia uma razão por quê” (*Ibid.*, p. 182).

Em síntese, para Spivak: “Não somos *obrigados* a questionar o senso comum, não somos *obrigados* a questionar a gramática, não somos *obrigados* a questionar a língua, mas se formos obrigados a fazê-lo a fim de levantar uma questão, nós deveríamos ter a liberdade de fazê-lo e de contar com um leitor interessado o bastante para enxergar o porquê” (*Ibid.*, p. 182). Tal alerta deveria bastar para impedir que se considerassem as “estratégias retóricas” a que se refere Schmidt em relação a *Death of a discipline* como mera questão de “estilo” – ao menos na acepção puramente *ornamental* com que se costuma empregar esse termo –, devendo-se apreendê-las, antes, em termos da “validade da produção de conhecimento” de que fala Spivak.

Schmidt propõe-se a “pontuar alguns momentos” do texto de Spivak, a fim de, entre outras coisas, “tecer considerações sobre o ponto substantivo de sua proposta sobre o papel do novo comparatismo à luz da prática crítica que constitui o terceiro e último capítulo de *Death of a discipline*” (*Ibid.*, p. 116). Era de se esperar que, ao fazê-lo, ela procurasse mostrar de que forma a “proposta” em questão é forjada em conformidade com o “ponto de observação específico”, “rigorosamente dialógico e desconstrutivo”, de que fala em relação a Spivak. Schmidt oferece uma valiosa indicação nesse sentido ao explicar que, na perspectiva de *Death of a discipline*,

o texto literário não se reduz a repositório de informação cultural, mas é tecido na relação grafia/enxerto, língua/linguagem, como resultado de um fazer imaginativo que, paradoxalmente, pelo distanciamento do referencial de pertencimento, produz

contradições performativas, a *teleopoiesis* derridiana, apropriada por Spivak. Dessa forma, ler e interpretar são operações imperativas para o conhecimento de como o sistema retórico de um texto perturba a lógica da linguagem, abrindo para contingências aleatórias que revertem o seu valor. Ler com cuidado, o que na ótica de Spivak nós esquecemos, implica apreender a lógica dos deslocamentos teleopoiéticos, o que é trabalhado de forma brilhante nas densas análises de textos de Joseph Conrad, Mahasweta Devi, Tayeb Salih e Virginia Woolf (Ibid., p. 119).

Bem entendido, o delineamento do programa comparatista spivakiano coincidiria e, mesmo, se confundiria com um gesto de “apropriação”: Spivak, diz Schmidt, *apropria-se* da “*teleopoiesis* derridiana”. Esse gesto seria instituidor não apenas do *objeto* da LC “reinventada” – o texto literário como “resultado de um fazer imaginativo que produz contradições performativas: a *teleopoiesis* derridiana” –, mas do próprio procedimento de leitura crítica definidor da LC “reinventada”: a “apreensão” da “lógica dos deslocamentos teleopoiéticos” em jogo nos textos literários. Sobre a especificidade da “apropriação” em questão, sobre as “estratégias retóricas” em jogo na mesma, nenhuma palavra de Schmidt.

Mas se *apropriar-se* define-se basicamente como “tomar para si, tomar como propriedade”,⁸ nesse caso o que claramente é de outrem, é de se esperar que *algo aconteça* nessa “tomada”, na tomada de Derrida, de um termo ou conceito derridiano, por Spivak; é de se esperar, em suma, que a “tomada” em questão possa ser apreendida em seu caráter de *acontecimento*. Do modo como Schmidt coloca as coisas, contudo, a apropriação de que fala parece dar-se, antes, como mero empréstimo terminológico-conceitual, nada de mais grave ocorrendo nessa pretensa passagem de um termo/conceito de um autor para o outro, de um discurso, ou regime discursivo, para o outro. E, nisso, seria preciso admitir, Schmidt apenas mantém-se fiel à própria Spivak.

Apropriação ao quadrado: aculturação

A “apropriação” a que se refere Schmidt é encenada no segundo capítulo de *Death of a discipline*, chamado “Collectivities” [Coletividades], no qual Spivak procede a uma leitura de *Politiques de l’amitié* [Políticas da amizade] (1994), tomando por base a tradução anglófona: *Politics of friendship* (London/New York: Verso, 1997), eventualmente por ela modificada nas citações que faz do livro. Spivak (2003, p. 27) toma o livro de Derrida como “um exemplo de como as humanidades e as ciências sociais devem complementar umas às outras”, esclarecendo ser justamente essa a “questão geral” em seu próprio livro [*my general point in this book*].

⁸ Verbete “Apropriar” in: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 263.

“Derrida traz a rica noção de *teleopoiesis* [...] à cena muitas vezes em seu livro”, observa Spivak a certa altura de seu comentário, e explica: “Isso é, na verdade, um dos choques na ideia de pertencimento, afetar o distante numa *poiesis* – um fazer imaginativo – sem garantias, e, dessa forma, por predicação definitiva [*by definitive predication*], inverter seu valor” (Ibid., p. 31). Citando passagens em que Derrida chama pelos “filósofos do futuro” e refere-se à “comunidade daqueles sem comunidade”, Spivak permite-se transformar “o filosofema em alegoria disciplinar” e insta seus leitores a imaginarem-se, com ela, “fora da pesada Literatura Comparada germânico-românica [...] em direção àqueles leitores do futuro” (Ibid., p. 31). Mais à frente: “A teleopoiesis ativa em todos os momentos de decisão faz a tarefa da leitura imperativa, mas indecisa”; e ainda: “No fechamento deste capítulo, examinarei dois deslocamentos teleopoiéticos de *Heart of darkness* [O coração das trevas] – em árabe e em bengali” (Ibid., p. 31).

Para Spivak, a clássica narrativa conradiana implica uma representação do “*go native*”, do “adentrar a comunidade dos outros ‘responsavelmente’”, que tende a parecer inevitável; mas, segundo ela, justamente esse “efeito de ser inevitável” do texto literário é o que provoca a “leitura como transgressão do texto”, isto é, a “representação, parecendo inevitável, pede leituras transgressivas” (Ibid., p. 55). Spivak analisa, então, como duas dessas leituras transgressivas de *Heart of darkness*, isto é, leituras que implicam “deslocamentos teleopoiéticos” da narrativa conradiana, dois textos, duas narrativas não-anglófonas: *Tempo de migrar para o norte*, escrita em árabe pelo sudanês Tayeb Salih; “Pterodáctilo, Puran Sahay e Pirtha”, escrita em bengali pela indiana Mahasweta Devi. Assim se delineia, pois, a “apropriação” da “teleopoiesis derridiana” por Spivak no sentido de definir tanto um *objeto* quanto um *procedimento de leitura* para a LC.

A *teleopoiesis*, segundo Spivak, implicaria algo como “reconstelar, copiar e colar para editar” (Ibid., p. 34). Esse procedimento de copiar-e-colar “é parte da técnica geral da nova literatura comparada”, sentencia Spivak (Ibid., p. 34). Em sua leitura das narrativas de Salih e de Devi como leituras “telepoiéticas” da narrativa de Conrad parece claro o quanto as mesmas a um só tempo retomariam e deslocariam, transgressivamente, o texto original, “editando-o”. Já na cópia-e-colagem que a própria Spivak faz de Derrida, movimento fundador de seu programa comparatista, nada parece acontecer de mais significativo do que um mero empréstimo terminológico-conceitual, empréstimo, aliás, pelo qual Spivak se vê na obrigação moral de agradecer: “e eu sou grata a Jacques Derrida pela palavra [*teleopoiesis*], a qual nos permite suspeitar que toda poiesis pode ser uma espécie de teleopoiesis” (Ibid., p. 34). É de se perguntar, contudo, se o próprio Derrida haveria de se sentir grato com o

reconhecimento em questão. A julgar por certo precedente nesse sentido, seria grande a probabilidade de a resposta ser *não*.

Em um texto de 1995, chamado “Ghostwriting”, no qual procede a uma leitura de *Spectres de Marx* [Espectros de Marx] (1993) de Derrida, Spivak por diversas vezes copia-e-cola, por assim dizer, a partir da tradução para o inglês, trechos do referido livro, para fins de comentário e de crítica, identificando sempre essas citações pela aposição, entre colchetes, da sigla *SM* acompanhada do número da página citada. Num trecho em que se detém na sugestão derridiana de uma “nova Internacional” – o subtítulo do livro é justamente “L’État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale” [O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional] –, Spivak afirma, citando/parafraseando Derrida:

Para continuar com o programa (que não é um programa, claro): Nós não vamos repolitizar [*SM* 87], nós vamos ser “uma aliança sem uma instituição” [*SM* 86], e nós vamos “produzir eventos, novas formas efetivas de ação, de prática, de organização, etc.” [*SM* 89]. Num mundo onde o não-alinhamento não é mais possível como posicionamento coletivo, quão boa é tal internacionalidade anônima? e como isso virá a se passar? Não se preocupe. Não gostamos de totalitarismo, e não somos simpáticos ao movimento trabalhista (SPIVAK, 1995, p. 69).

Para o leitor de Spivak que não leu *Spectres*, que não conhece, pois, o próprio texto aí pretensamente copiado-e-colado, fica a impressão geral de algo como um deliberado elogio derridiano da despolitização. Derrida reagirá vigorosamente a isso. Referindo-se ao texto de Spivak como “um artigo de ponta a ponta inacreditável” (DERRIDA, 2002, p. 24), ele reconhece no mesmo “uma lista de falhas de leitura”, algumas delas revelando “uma incapacidade grosseira de ler”, outras “produzidas pela manipulação desenfreada de uma retórica da qual eu não darei, por falta de tempo e de lugar, senão um exemplo” (Ibid., p. 25). O exemplo então oferecido por Derrida incide, justamente, sobre o pretenso procedimento de citação/paráfrase de seu texto por Spivak no trecho de “Ghostwriting” acima traduzido; ele diz:

Definindo as condições necessárias à re-politização que desejo, eu escrevia, com efeito: “Il n’y aura pas de re-politisation, il n’y aura plus de politique *autrement*” [Não haverá re-politização, não haverá mais política *de outro modo* (itálico de Derrida)].⁹ Dito de outra forma, eu insisto, então, no fato de que, fora das condições que defino nesse contexto, não se chegará a repolitizar como visivelmente eu desejo, e como parece-me evidentemente desejável que se o faça. [...] [Spivak] faz, então, saltar o “*autrement*” [de outro modo], interrompe a frase e me imputa, a contrassenso, sem aspas mas indicando o número da página, [...] além de uma série de “we will” [nós vamos] que não são meus, o enunciado seguinte: “We won’t

⁹ Este o parágrafo completo de *Spectres* onde se insere a frase aí retomada por Derrida: “Eis duas razões diferentes para ser fiel a um espírito do marxismo. Elas não devem se ajuntar, mas se entrelaçar. Elas devem se entre-implicar [*s’entr’impliquer*] no curso de uma estratégia complexa e incessantemente por reavaliar. Não haverá re-politização, não haverá mais política de outro modo. Sem essa estratégia, cada uma das duas razões poderia reconduzir ao pior, ao pior que o mal, se se pode dizer assim, a saber, a uma sorte de idealismo fatalista ou de escatologia abstrata e dogmática diante do mal do mundo” (DERRIDA, 1993b, p. 144).

repoliticize” [SM 87]”!, como se ela estivesse autorizada a me atribuir esse propósito, por simples e inocente paráfrase, como se eu tivesse recomendado não repoliticizar, *lá onde eu insisto para fazer exatamente o contrário!* (Ibid., p. 25).

Assim, justamente no ponto em que Spivak parece estar meramente (“simples e inocentemente”) citando/parafraseando o texto de *Spectres*, reside, segundo o próprio Derrida, uma grave deturpação do que ele diz, a ponto de se fazer inverter o que ele deliberadamente propõe. “No momento da leitura de uma falsificação desse talhe”, reflete Derrida (Ibid., p. 25-26), “eu custei a crer em meus olhos e, sobretudo, a decidir se ela era voluntária ou involuntária”. Partindo-se da pressuposição de que tenha sido involuntária, mesmo em se tratando de uma crítica de Spivak a Derrida, não seria de se esperar que algo assim viesse a se repetir, tão mais involuntariamente quanto se tratasse não de uma crítica mas de uma “apropriação” elogiosa e agradecida de um termo ou conceito derridiano, tal como a que ocorre em *Death of a discipline?* Essa suspeita deveria bastar para interromper e pôr em suspenso, por assim dizer, investigando-o, quiçá revertendo-o, o movimento spivakiano de “cópia-e-colagem” de Derrida em jogo na enunciação de seu programa comparatista.

Schmidt não só não o faz, como reproduz, desdobrando-o, em português, e sem nenhum tipo de questionamento nesse sentido, o gesto de Spivak em inglês, estabilizando e fixando, além do mais, com isso, a própria imagem de LC que, em Spivak, enuncia-se como promessa. “Como desdobramento – ou efeito transferencial da minha leitura da proposta de Spivak – tratarei do romance de Azar Nafisi, *Lendo Lolita em Teerã: uma memória nos livros*, publicado nos Estados Unidos, em 2003”, anuncia, com efeito, Schmidt (2005, p.116), aquilo que ocupará, na verdade, toda a segunda metade de seu artigo; e arremata:

Por entender que a referida narrativa articula uma curiosa cumplicidade com o texto de Spivak, tento mostrar como noções norteadoras de sua proposta como a imaginação, o outro, o gênero, a identidade e a coletividade são trabalhadas de forma a constelar uma figura aporética em torno da qual a textualidade engendra suas (im)possibilidades (Ibid., p. 116).

Seria ocioso, aqui, passar em revista a referida análise do romance de Nafisi no sentido de conferir se Schmidt de fato cumpre o que anuncia; sim, ela o cumpre, ela desdobra/transfere a leitura de Spivak na de Nafisi, evidenciando “uma curiosa cumplicidade” entre os dois textos – mas isso avulta antes como problema do que como mérito. Ao ler a segunda metade do texto de Schmidt, o leitor lusófono de *Death of a discipline* experimentará a inquietante sensação de ver devidamente assimilados e acomodados em seu idioma materno certas problemáticas, certa rede conceitual, certo vocabulário, certos operadores de leitura que com dificuldade ele tentava apreender e sistematizar em sua leitura de Spivak. Schmidt (Ibid., p. 120) observa, com efeito, que Spivak apropria-se dos conceitos freudianos de *Heimlich/*

Unheimlich “para definir o exercício disciplinar da literatura comparada: a necessidade de pensar o mundo como estranho, ou melhor, de pensar em que circunstâncias o familiar se torna estranho, o que implica perturbar a pretensão inscrita na ideia do mundo como nossa casa”; já na aculturação lusófona de Spivak que Schmidt promove ao analisar o romance de Nafisi, ela gera justamente o efeito contrário: torna o estranho familiar.

Propor a leitura do romance de Nafisi como um “desdobramento” da “proposta de Spivak” leva à apreensão da leitura literária em questão como um modo de descobrir no texto romanesco aquilo que já se aprendeu de antemão com o texto teórico. Não estranha, assim, ao leitor, a revelação de uma “cumplicidade” do texto de Nafisi com “a proposta de Spivak”, nem estranharia que essa mesma cumplicidade pudesse vir a ser reiteradamente revelada por Schmidt na leitura spivakianamente orientada, por assim dizer, de outros e diversos romances. Não estranha também que, no encerramento de uma análise romanesca construída a partir de um referencial teórico e de um vocabulário diretamente derivados da leitura de *Death of a discipline*, Schmidt defina aquilo implicado pela “performatividade narrativa” em jogo no epílogo do livro de Nafisi como “a imagem teleopoiética de coletividade a ser imaginada entre história e literatura” (Ibid., p. 129). Eis aí, em resumo, Schmidt copiando-e-colando Spivak.

“O fazer imaginativo – *teleopoiesis* – envolve copiar e colar, o que para Spivak seria parte da técnica de uma nova literatura comparada”, explica, com efeito, Schmidt (Ibid., p.129), na conclusão de seu texto. Mencionando, então, a convergência, entre o “fazer ficcional de Nafisi” e o “fazer teórico de Spivak” por ela anteriormente revelado, Schmidt afirma que “no quadro desse imbricamento e cumplicidade de vozes, é pertinente, a título de conclusão, colar Spivak que cola Derrida” (ela transcreve, então, em inglês, sem tradução, um trecho de *Death of a discipline* acerca da “suplementação” do ativismo em questões de gênero e direitos humanos pela expansão do escopo da LC), procurando, em síntese, desautorizar “aqueles que pensam que a colagem é apenas uma técnica de duplicação pela repetição” (Ibid., p. 129).

Definitivamente não: a repetição ou o “desdobramento” daquilo que é então copiado-e-colado não se limita, não pode nunca se limitar à mera “duplicação”, implicando antes, via de regra, como bem o mostra o exemplo de Schmidt copiando-e-colando Spivak, algo como uma *aculturação*, isto é, uma assimilação-e-acomodação do acontecimento discursivo original por um metadiscurso, por um procedimento de leitura que é, a um só tempo, um procedimento de domesticação e de arquivamento, e que converte a performatividade sobre a qual se volta num

conjunto de proposições teórico-metodológicas a ser reproduzido translinguisticamente e transculturalmente.

Um dos objetivos declarados de Schmidt para seu trabalho de “pontuar alguns momentos” de *Death of a discipline* é o de refletir, ou propiciar “reflexões com relação ao contexto norte-americano, sobre o qual tem circulado, entre nós, noções generalistas ou parciais”, e, isso, no sentido de contribuir “tanto para o nosso conhecimento desse outro quanto para as discussões e avaliações sobre o que é efetivamente inovador no modo comparatista brasileiro” (Ibid., p. 116). Quanto ao primeiro ponto, o conhecimento do “outro” norte-americano, Schmidt limita-se a retomar a problemática histórica, institucional e política das humanidades e dos estudos literários nos EUA nos termos em que a própria Spivak o faz em seu livro, simplesmente endossando, pois, o próprio diagnóstico que demandaria e justificaria a “reinvenção” spivakiana da LC. Quanto ao segundo ponto, é frustrante que Schmidt não procure definir para seu leitor o que seria, afinal, o “modo comparatista brasileiro”. A julgar pelas parcas e indiretas referências da autora nesse sentido, não se poderia mesmo dizer que tal “modo”, quando contrastado, por exemplo, com a “proposta de Spivak”, primasse pelo caráter inovador.

Schmidt observa, com efeito, que “Spivak desvia-se propositadamente dos debates em torno de conceitos operatórios e procedimentos metodológicos que assegurariam uma suposta identidade à literatura comparada, tópica de longos debates e contendas no contexto brasileiro” (Ibid., p. 114); ou, ainda, sobre “o pensamento da literatura que percorre as páginas de *Death of a discipline*”, que ele se dá “sem qualquer preocupação com a identidade do literário ou mesmo com a sua obsolescência, que marca a base ideológica de grande parte das práticas do comparatismo brasileiro” (Ibid., p. 119). Ora, seja em seu esforço de definição tanto de um objeto quanto de um procedimento de leitura “teleopoiéticos” para a LC, seja em sua reiterada ênfase na importância da *close reading* [leitura cerrada] no original, não se pode dizer que Spivak evite o debate “em torno de conceitos operatórios e procedimentos metodológicos”. Além disso, é notável, ao longo de *Death of a discipline*, a preocupação de Spivak com a identidade do literário, com a postulação de seu caráter único no que diz respeito à “performatividade das culturas”, o que tornaria único, além do mais, o próprio trabalho de leitura cerrada em jogo no estudo da literatura em termos spivakianos. Isso posto, a diferença entre os “modos comparatistas” em questão estaria menos no conteúdo de suas preocupações do que na forma como elas vêm a ser enunciadas.

Como Schmidt não cita nenhum nome de autor ou de livro, não se refere explicitamente a nenhuma instituição acadêmica quando fala do “modo comparatista brasileiro”, não seria

despropositado tomar seu próprio texto como representativo do *modus operandi* do comparatismo entre nós. Poder-se-ia perguntar, é certo, o que há de especificamente “brasileiro” na proposta comparatista trabalhada por Schmidt em seu texto, e a resposta seria óbvia: nada! – uma vez que se trata de uma proposta formulada por uma teórica estrangeira, em inglês, nos Estados Unidos, e tendo em vista o contexto histórico, institucional e político do comparatismo norte-americano. Mas a importação aculturadora de teorias estrangeiras, essa sim, é uma velha conhecida de nossos estudos literários, sendo que desde, pelo menos, a célebre fórmula schwarziana das “ideias fora do lugar”, a discussão nesse sentido tem, via de regra, polarizado, de um lado, os usuários de teorias críticas importadas, devidamente assimiladas e acomodadas em português para fins acadêmicos, pedagógicos, político-ideológicos, e, de outro lado, aqueles que, em nome de uma teorização genuinamente “brasileira” ou “latino-americana”, acabam por endossar, e para empregar outra célebre fórmula schwarziana, a concepção do “nacional por subtração”, isto é, do nacional como aquilo que sobra da operação de eliminação ou subtração do que não seria “nativo”.¹⁰

Como parece não haver pretensa teoria autóctone que não possa ser remetida, ao menos neste ou naquele de seus aspectos importantes, a um fundo ou substrato alóctone – restando sempre a pergunta acerca de em que ponto se deveria interromper, afinal, a operação de subtração, e por quê –, não se trata, em relação ao texto de Schmidt, de procurar opor à proposta comparatista lá apresentada uma proposta que se pudesse reconhecer como genuinamente “brasileira”, mas de se perguntar se o traço diferencial que se procura demarcar sempre tão apressadamente pelo mero emprego do gentílico “brasileiro” não poderia emergir, na verdade, em função de um *outro modo* de leitura e de apropriação do texto teórico estrangeiro que não se confundisse com um exercício de cópia-e-colagem. É de se perguntar se não passaria necessariamente por aí o reconhecimento de um direito “nosso” no trato com as teorias críticas estrangeiras, com o legado teórico ocidental, algo que não se conformasse ao velho vínculo reprodutivo com a teorização “metropolitana”, confundindo-se, em suma, com o “nosso” próprio *direito à teorização*.

Teorizar: ex-apropriar

Um bom modo de se aproximar desse problema seria acompanhar o que argumenta Derrida sobre *Le droit à la philosophie du point de vue cosmopolitique* [O direito à filosofia do ponto

¹⁰ As referências, já clássicas, quanto ao que aí se diz, são o capítulo de abertura de *Ao vencedor as batatas* (1977): “As ideias fora do lugar”, e o segundo texto de *Que horas são?* (1987): “Nacional por subtração”.

de vista cosmopolítico], título de uma conferência que ele proferiu em 1991, sob os auspícios da Unesco, e cujo texto foi publicado em 1997.

Derrida pondera, então, que o discurso eurocêntrico da “tradição da modernidade europeia” – de Kant a Heidegger e Valéry, passando por Hegel e Husserl – incita a perguntar “se, hoje, nossa reflexão sobre a extensão sem limite e a reafirmação de um direito à filosofia não deve a um só tempo *levar em conta e de-limitar* a atribuição [*assignation*] da filosofia à sua origem ou à sua memória greco-europeia” (DERRIDA, 1997, p. 30). Não se deveria, assim, contentar-se nem “em reafirmar uma certa história, uma certa memória das origens ou da história ocidental (mediterrânea ou centro-europeia, greco-romana-árabe ou germânica) da filosofia” nem em “opor-se ou opor a denegação a essa memória e a essas línguas”, e sim: “tentar deslocar [*déplacer*] o esquema fundamental dessa problemática dirigindo-se para além da velha, fatigante, gasta, desgastante oposição entre o eurocentrismo e o antieurocentrismo” (Ibid., p. 30-31).

Um e outro, eurocentrismo e antieurocentrismo, “em filosofia como em outros lugares”, explica Derrida – no que poderíamos intervir: em filosofia e nos estudos literários –, “são sintomas da cultura missionária e colonial”. Assim: “Um conceito do cosmopolitismo que fosse ainda determinado por essa oposição não somente limitaria concretamente o desenvolvimento do direito à filosofia mas não daria mesmo conta do que se passa em filosofia” (Ibid., p. 33-34).

Aludindo à sua própria experiência, Derrida remete, então, a certos “modos de apropriação e de transformação do filosófico, em línguas e culturas não-europeias” (mas também, poder-se-ia perguntar, em usos não-europeus de línguas europeias?), que, segundo ele, não redundam (a) “nem no modo clássico da apropriação – que consiste em fazer seu o que é do outro (aqui, em interiorizar a memória ocidental da filosofia e em assimilá-la em sua própria língua)” (b) “nem na invenção de novos modos de pensamento que, estranhos a toda apropriação, não teriam mais nenhuma relação com isso que se crê reconhecer sob o nome de filosofia” (Ibid., p. 31-32). E ainda: “O que acontece hoje, e eu creio desde há muito tempo, são formações filosóficas que não se deixam encerrar nessa dialética de fundo cultural, colonial ou neocolonial, da apropriação e da alienação” (Ibid, p. 32).

Derrida (Ibid., p. 34) lembra que para “refletir na direção disso que se passa e poderia ainda se passar sob o nome de filosofia”, deve-se “refletir sobre o que podem ser as condições concretas do respeito e da extensão do direito à filosofia”. Um primeiro ponto a ser levado em conta, nesse sentido, é o da “concorrência entre vários modelos, estilos, tradições filosóficas ligados a histórias nacionais ou linguísticas, mesmo se não se reduzem jamais a efeitos de

nação ou de língua” (Ibid., p. 35). O exemplo “mais canônico” disso, lembra Derrida, é o da “oposição entre a tradição da filosofia dita continental e a filosofia dita analítica ou anglo-saxã”, e acrescenta: “Uma certa história, notadamente mas não somente uma história colonial, constituiu esses dois modelos em referências hegemônicas no mundo inteiro” (Ibid., p. 35).

Dáí:

O direito à filosofia passa não apenas por uma apropriação desses modelos concorrentes [...], [mas] também pela reflexão, pelo deslocamento [*déplacement*] e pela desconstituição [*déconstitution*] dessas hegemonias, pelo acesso a lugares e eventos filosóficos que não se esgotam nessas duas tradições dominantes nem nessas línguas (Ibid., p. 35-36).

O direito à filosofia suporia também, segundo Derrida (Ibid. p. 37), a apropriação e o “transbordamento” [*débordement*] das línguas ditas fundadoras ou originárias da filosofia (o grego, o latim, o alemão, o árabe), devendo a filosofia ser praticada “segundo caminhos não simplesmente anamnésicos, em línguas que são sem relação de filiação com essas raízes”. E ainda:

Se a extensão, o mais frequentemente hegemônica, de tal ou tal língua e de modo quase todo-poderoso, quero dizer o inglês, pode servir de veículo à penetração universal do filosófico e da comunicação filosófica, a filosofia exige no mesmo lance, e por isso mesmo, que nos libertemos de fenômenos de dogmatismo e de autoridade que a língua pode produzir (Ibid., p. 37). [...] Com uma só língua, é sempre uma filosofia, uma axiomática do discurso e da comunicação filosóficos, que se impõe sem discussão possível (Ibid., p. 38).

Tratar-se-ia, pois, em suma, de *deslocar* e *desconstituir* a hegemonia de modelos linguístico-nacionais de pensamento que autoritária e dogmaticamente convertem o filosofar num monopólio “metropolitano” a ser colonialmente reproduzido pelo restante do mundo. Ora, nem é preciso insistir que esse gesto de deslocamento/desconstituição não se confundiria, não poderia se confundir com o “modo clássico da apropriação” de que fala Derrida. Para além da “apropriação como expropriação”, isto é, “perder sua memória assimilando a memória do outro, uma se opondo à outra”, é possível uma “ex-appropriation”, *ex-apropriação*, aliás, “a única chance possível”, sentencia Derrida (Ibid., p. 32). Pode-se dizer que a problemática da ex-apropriação atravessa a obra de Derrida, que dela oferece a seguinte fórmula lapidar (num livro seu a propósito de Jean-Luc Nancy): “l’appropriation interminable d’un non-propre irréductible”, *a apropriação interminável de um não-próprio irreduzível* (DERRIDA, 2000, p. 218).

A língua, a língua dita “materna” ou a “própria língua” seria o grande exemplo de *não-próprio irreduzível* do qual buscamos ininterruptamente nos apropriar. Sobre a questão da ex-apropriação da língua, em nenhum ponto Derrida terá se manifestado mais incisivamente do que em *Le monolinguisme de l’autre ou la prothèse d’origine* [O monolinguisismo do outro ou

a prótese de origem] (1996), sobretudo no quarto capítulo, no trecho que começa pela observação: “O que tenho dificuldade de entender é todo esse léxico do ter, do hábito, da possessão de uma língua que seria ou não seria sua, a tua, por exemplo. Como se o pronome e o adjetivo possessivos fossem, aqui, quanto à língua, proscritos pela língua” (DERRIDA, 1996, p. 44).

A “dificuldade” em questão adviria da consciência derridiana de que: “Do lado de quem fala ou escreve a dita língua, essa experiência de solipsismo monolíngue nunca é de pertença, de propriedade, de poder de domínio [*pouvoir de maîtrise*], de pura ‘ipseidade’ (hospitalidade ou hostilidade) de qualquer tipo que seja” (Ibid., p. 44). E isso valeria para quem quer que fale a língua, dominador ou dominado, senhor ou escravo, não importa quem. Referindo-se ao “não-domínio [*non-maîtrise*] de uma linguagem apropriada” de que fala Édouard Glissant acerca do “discurso antilhano”,¹¹ Derrida observa que se isso, de fato, “qualifica em primeiro lugar, mais literalmente, mais sensivelmente, situações de alienação ‘colonial’ ou de subjogação histórica”, a mesma definição, entretanto, há de valer “também para isso que se chamaria a língua do senhor, do *hospes* ou do colono” (Ibid., p. 44). Por quê?

Porque o senhor não possui como próprio, *naturalmente*, o que, no entanto, ele chama sua língua; porque, o que quer que ele queira ou faça, não pode estabelecer com ela relações de propriedade ou de identidade naturais, nacionais, congênitas, ontológicas; porque ele não pode propagar e dizer essa apropriação a não ser no decurso de um processo não-natural de construções político-fantasmáticas; porque a língua não é seu bem natural, por isso mesmo ele pode historicamente, através do ato violentador [*le viol*] de uma usurpação cultural, ou seja, sempre de natureza colonial, fingir apropriar-se dela para impô-la como “a sua”. Tal é a sua crença, que ele quer fazer partilhar pela força ou pela astúcia, na qual ele quer fazer crer, como num milagre, pela retórica, pela escola ou pelo exército. Basta-lhe, por qualquer meio que seja, fazer-se ouvir, pôr em ação seu “*speech act*”, criar as condições para tanto, para que ele [o “ato de fala”] seja “feliz” [...], e a partida está ganha [*et le tour est joué*], uma *primeira partida*, em todo caso, estará ganha (Ibid., p. 45-46).

O primeiro movimento desse jogo é, pois, o de uma usurpação da língua, o de fazer passar por sua, à guisa de uma propriedade privada, à guisa de um pretense vínculo ou direito natural de posse, aquilo mesmo de que, na verdade, não se pode nunca apoderar. Uma “usurpação cultural” – isto é: uma usurpação “de natureza colonial”, enfatiza Derrida, que relembra mais à frente: “Toda cultura é originariamente colonial” (Ibid., p. 68). E ainda:

Não contemos apenas com a etimologia para lembrá-lo.¹² Toda cultura se institui pela imposição unilateral de alguma “política” da língua. O domínio [*maîtrise*],

¹¹ “A ‘falta’ não está no desconhecimento de uma língua (o francês), mas no não-domínio de uma linguagem apropriada (em crioulo ou em francês). A intervenção autoritária e prestigiosa da língua francesa não faz senão reforçar os processos da falta” (GLISSANT *apud* DERRIDA, 1996, p. 11).

¹² Derrida refere-se aí, é certo, à etimologia comum das palavras *cultura* e *colonização* – mas também *culto*: como lembra Alfredo Bosi, as três derivam “do mesmo verbo latino *colo*, cujo participio passado é *cultus* e o participio futuro é *culturus*” (BOSI, 1992, p. 11).

sabe-se, começa pelo poder de nomear, de impor e de legitimar as designações. Sabe-se o que foi do francês na própria França, na França revolucionária tanto quanto ou mais do que na França monárquica. Essa imposição soberana pode ser aberta, legal, armada ou bem astuta, dissimulada sob os álibis do humanismo “universal”, por vezes da hospitalidade a mais generosa. Ela segue ou precede sempre a cultura como a sua sombra (Ibid., p. 68).

Em vista dessa usurpação cultural/colonial implicada pelas diversas “políticas” da língua, impor-se-ia um segundo movimento no jogo: “A libertação, a emancipação, a revolução, isso será necessariamente a segunda partida” (Ibid., p. 46). Nada mais natural do que querer confundir, aí, a princípio, a libertação/emancipação em questão com algo como reintegração de posse, como reapropriação (do que foi usurpado). Mas aquilo mesmo que não permite a apropriação colonial da língua a não ser como fingimento – por mais graves que venham a ser as consequências desse fingimento – impediria, também, de antemão, qualquer pretensa reapropriação contracolonial da mesma língua; em suma: “não há jamais apropriação ou reapropriação absolutas” (Ibid., p. 46). E ainda: “Porque não há propriedade natural da língua, ela não dá lugar a não ser à raiva apropriadora, ao ciúme sem apropriação” (Ibid., p. 46).

A libertação/emancipação de que aí se fala implicaria, então, uma outra postura. “A ruptura com a tradição, o desenraizamento, a inacessibilidade *das* histórias, *a* amnésia, a indecifrável, etc., tudo isso desencadeia a pulsão genealógica, o desejo do idioma, o movimento compulsivo em direção à anamnese, o amor destruidor pelo interdito”, explica, com efeito, Derrida (Ibid., p. 116), acrescentando que a “ausência de um modelo de identificação estável para um *ego* – em todas as suas dimensões: linguísticas, culturais, etc., – provoca movimentos que, encontrando-se sempre *à beira* do desmoronamento, oscilam entre três possibilidades ameaçadoras” (Ibid., p. 116). Derrida (Ibid., p. 116) fala, então, primeiramente, de “uma amnésia sem recurso, sob a forma da desestruturação patológica, da desintegração crescente: uma loucura”; em segundo lugar, de “estereótipos homogêneos e conformes ao modelo francês ‘médio’ ou dominante, uma outra amnésia sob a forma integrativa: uma outra espécie de loucura”; e, finalmente, de uma terceira possibilidade, a qual, diferentemente das duas anteriores e dos dois tipos de amnésia por elas implicados, colocaria em jogo, antes, um tipo muito especial de *anamnese*:

a loucura de uma hipermnésia, um suplemento de fidelidade, um acréscimo, e até uma excrescência da memória: empenhar, no limite das duas outras possibilidades, em direção a traçados – de escrita, de língua, de experiência – que conduzem a anamnese para além da simples reconstituição de uma herança dada, para além de um passado disponível. Para além de uma cartografia, para além de um saber ensinável. Trata-se, aqui, de uma anamnese completamente outra [*d'une tout autre anamnèse*], e mesmo de uma anamnese do completamente outro [*d'une anamnèse du tout autre*] (Ibid., p. 116-117).

Ora, essa descrição de uma anamnese *para além* da anamnese (isto é, da “simples reconstituição de uma herança dada”), não se poderia deixar de reconhecê-la como uma descrição possível daquilo mesmo a que se quereria chamar “desconstrução”. Como reconhecerá, aliás, o próprio Derrida, no epílogo de *Le monolinguisme de l'autre*:

Certamente, tudo isso que me tem, digamos, interessado desde há muito tempo – a título da escrita [*écriture*], do rastro [*trace*], da desconstrução do falocentrismo e “da” metafísica ocidental [...] –, tudo isso não pôde proceder senão dessa estranha referência a um “algures” [*ailleurs*] de que o lugar e a língua me eram a mim mesmo desconhecidos ou interditos, como se eu tentasse *traduzir* na única língua e na única cultura franco-ocidental de que disponho, na qual fui lançado no nascimento, uma possibilidade a mim mesmo inacessível, como se eu tentasse traduzir na minha “monolíngua” uma palavra que eu não conhecia ainda, como se eu tecesse ainda algum véu às avessas (o que fazem, aliás, muitos tecelões), e como se os pontos de passagem necessários dessa tecelagem às avessas fossem lugares de *transcendência*, logo de um “algures” [*ailleurs*] absoluto em relação à filosofia ocidental greco-latina-cristã, mas ainda *nela* (Ibid., p. 131-132).

Essa afirmação incita o retorno ao próprio *corpus* dos escritos derridianos, aos atos de leitura desconstrutiva lá performados no sentido de reconhecê-los como exemplos maiores do gesto de “deslocamento” e de “desconstituição” dos modelos linguístico-nacionais hegemônicos de pensamento a que conclama Derrida em sua conferência de 1991, neles reconhecendo, com isso, o funcionamento do princípio explicitado por um comentarista de Derrida ao afirmar que “a desconstrução é a fidelidade à lei da ex-apropriação” (VERGANI, 2006, p. 70-71). Mas cada um de tais “exemplos”, se assim insistíssemos em chamá-los, mostrar-se-ia, na verdade, irreduzível à apropriação em jogo nesse pretense reconhecimento, sua exemplaridade mesma configurando um *não-próprio irreduzível* do qual, em vão, nos esforçaríamos por nos apropriar para fins acadêmicos, pedagógicos, político-ideológicos.

Por uma tradução ex-apropriadora

Seria preciso, pois, ressaltar a *potência de futuro*, por assim dizer, da conclamação derridiana, em nome dos deslocamentos, das desconstituições ex-apropriadoras ainda por vir, ainda por acontecer, em línguas diversas, em campos discursivos diversos, “em filosofia como em outros lugares”, sobretudo numa época em que a cristalização e a difusão acríticas de certa ideia de “globalização” acabam por obliterar a percepção das novas políticas linguísticas – e de seus efeitos (neo)coloniais – em jogo no âmbito da geopolítica internacional da informação e do conhecimento.

“A globalização declina-se preferencialmente em inglês” – lembra-nos lapidarmente Renato Ortiz na introdução a seu *A diversidade dos sotaques: o inglês e as ciências sociais* (2008). “Digo preferencialmente”, prossegue Ortiz (2008, p. 9), “pois a presença de outros

idiomas é constitutiva de nossa contemporaneidade; mesmo assim uma única língua, entre tantas, detém uma posição privilegiada”. E ainda:

Há razões objetivas para que as coisas tenham se passado desta maneira, e elas nada têm que ver com os fundamentos fonéticos ou gramaticais, seria tolice pensar a existência dos idiomas de forma substancialista (embora muitos o tenham feito). Os linguistas nos ensinam que toda língua é capaz de exprimir em conceitos a experiência humana, assim, nenhuma delas é superior às outras. Sabemos ainda que somente os humanos possuem uma linguagem coerentemente articulada num sistema complexo de signos, e que a diversificação da linguagem é um fenômeno antigo nas sociedades passadas. Entretanto, na situação de globalização, os idiomas encontram-se submetidos a novas hierarquias e relações de força. Ironicamente, no momento em que o mito da diversidade linguística descola-se de sua versão bíblica, Babel, no âmbito da modernidade-mundo, uma língua adquire um sentido e uma posição hegemônica inquestionável. Isso possui inúmeras implicações, particularmente no domínio da ciência. Os que se dedicam a pensar as sociedades sabem disso, pois a língua é o instrumento através do qual se elabora o discurso escrito. Em que sentido ele não seria afetado pelo predomínio do inglês? Seria assim tão natural substituímos nossos idiomas por outros, ou não haveria nesta operação ingênua um empobrecimento da própria reflexão? (Ibid., p. 9-10).

Ortiz sugere, aí, portanto, em relação às ciências sociais, o que Derrida já havia sugerido em relação à filosofia (“Com uma só língua, é sempre uma filosofia, uma axiomática do discurso e da comunicação filosóficos, que se impõe sem discussão possível”). O enfrentamento da “posição hegemônica” do inglês para Ortiz (como para Derrida) implica a não aceitação “da forma como habitualmente se desenrolam certos debates” (ORTIZ, 2008, p. 10): seja a caracterização do inglês como uma “dominação imperialista”,¹³ seja o recurso “às formulações de tipo ‘essencialista’ e ‘identitária’, ou seja, a valorização de ‘meu’ idioma, com sua idiosincrasia e autenticidade modal”; essa perspectiva, explica Ortiz (Ibid., p. 10), “me encerraria nos limites de meu território, quando a proposta das Ciências Sociais, mesmo aceitando-se sua historicidade, é de constituir um saber, se não universal, ao menos cosmopolita” (Ibid., p. 10).

É do *cosmopolitismo*, pois, que aí se trata, em Ortiz como em Derrida, de um *direito cosmopolítico à formulação e veiculação de discursos*, mas de um cosmopolitismo que realmente escape à oposição entre eurocentrismo e antieurocentrismo, entre imperialismo e anti-imperialismo, bem como ao essencialismo identitário, isso “em filosofia como em outros lugares”: nas ciências sociais, sem dúvida, mas também, quiçá, nos estudos literários.

Nos estudos literários, tanto quanto ou mais do que em filosofia, modelos teórico-metodológicos ligados a histórias nacionais ou linguísticas constituíram-se colonialmente em referências hegemônicas no mundo inteiro. Nos séculos XVIII e XIX e ao longo de boa parte

¹³ “Não creio que o conceito de imperialismo seja realmente útil para se apreender as questões do mundo globalizado. Ao utilizá-lo consigo nomear com facilidade o ‘agressor’, mas termino por enredar-me nas teias de uma categoria conceitual que possui pouco rendimento teórico quando aplicada à modernidade-mundo”, justifica Ortiz (Ibid., p. 10).

do século XX, a França figurou como a matriz preferencial desses modelos hegemônicos, tendo sido eventualmente ameaçada, nessa posição, pela Alemanha e pela Grã-Bretanha; das décadas finais do século XX para cá, essa função matricial tem sido preferencialmente desempenhada pelos EUA – apesar da influência ininterrupta dos teóricos franceses ditos “pós-estruturalistas”, cujo legado, não obstante, difunde-se no campo literário internacional em larga medida através de uma mediação anglófona (o próprio conceito de “poststructuralism”, aliás, é uma invenção americana e não francesa).¹⁴ O Brasil pareceria encarnar, nesse contexto, um exemplo típico de como todo um campo disciplinar vem a periféricamente instituir-se, profissionalizar-se e sustentar-se com base na importação periódica, na tradução ou adaptação mais ou menos sistemática, para fins de reprodução local, de modelos teórico-metodológicos internacionalmente hegemônicos.¹⁵

Ora, se a tradução parece mesmo ser o horizonte incontornável de nossa relação com a produção teórico-metodológica nos estudos literários, é preciso admitir que a desmobilização ou a “desconstituição”, entre nós, das referidas hegemonias linguístico-nacionais não pode se dar através de uma tradução meramente *apropriadora*, isto é, que se limita a assimilar e a acomodar, em português, um modelo estrangeiro, para fins acadêmicos, pedagógicos, político-ideológicos. Impor-se-ia, antes, uma tradução inerentemente *ex-apropriadora*, isto é, que lograsse dismantelar a aparência de posse plena da língua pelo sujeito do discurso teórico-metodológico hegemônico, posse que faria a língua e o discurso, na verdade a *língua-em-discurso* estabilizar-se e coincidir, harmonicamente, com o conteúdo propositivo intencional do qual ela estaria a serviço; uma tradução que lograsse dissociar, enfim, a *língua em funcionamento* no discurso hegemônico, ou *o funcionamento da língua* nesse discurso, da instância identitária (subjativa, nacional) da qual alegadamente o discurso em questão emana e que lhe garantiria unidade e coerência interna em vista de um núcleo semântico intencional, revelando, na verdade, com isso, a medida em que esse funcionamento linguístico-discursivo

¹⁴ Cf. quanto a isso: CUSSET, François. *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie. et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unies*. Paris: La Découverte, 2003 [Ed. bras.: CUSSET, François. *Filosofia francesa: a influência de Foucault, Derrida, Deleuze & Cia*. Trad. de Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2008], livro no qual se trata, a certa altura, justamente de “L’invention du poststructuralisme (1966)”.

¹⁵ Ao menos se se baseia, quanto a isso, em depoimentos como aquele célebre de Roberto Schwarz em meados dos anos 1980: “Nos vinte anos em que tenho dado aula de literatura assisti ao trânsito da crítica por impressionismo, historiografia positivista, *new criticism* americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo e agora teorias da recepção. A lista é impressionante e atesta o esforço de atualização e desprovincianização em nossa universidade. Mas é fácil observar que só raramente a passagem de uma escola a outra corresponde, como seria de se esperar, ao esgotamento de um projeto; no geral ela se deve ao prestígio americano ou europeu da doutrina seguinte. Resulta a impressão – decepcionante – da mudança sem necessidade interna, e por isso mesmo sem proveito. O gosto pela novidade terminológica e doutrinária prevalece sobre o trabalho de conhecimento, e constitui outro exemplo, agora no plano acadêmico, do caráter imitativo de nossa vida cultural” (SCHWARZ, 1987, p. 30).

escapa ao ímpeto de apropriação e controle da língua por uma intencionalidade plena de si. “Vossa língua materna, isso que assim chamais, um dia, vereis, ela não mais sequer vos responderá” (DERRIDA, 1996, p. 61).

Essa tradução ex-apropriadora não se confundiria, não poderia confundir-se, é claro, com um movimento de tomada ou retomada de posse, de expropriação do que quer que seja, de uma língua, a língua “do outro”, fazendo-a “sua” e “própria”: primeiramente, porque a tradução, o traduzir (*tradūcĕre, ūbersetzen*: transportar de um lado a outro, transferir...) a rigor é o que ocorre *entre* duas (ou mais) línguas, na *passagem* ou *travessia* de uma a outra (vale lembrar também a única definição ou formulação explícita, segundo o próprio Derrida (Ibid., p. 2), por ele alguma vez arriscada da desconstrução: “plus d’une langue”, *mais de uma língua*); além disso, observe-se que a língua de chegada da tradução em questão, a língua em que se forjará o resultado ou o produto, por assim dizer, da tradução em questão, a língua portuguesa, a rigor não é nem nunca foi “nossa”: sim, seria preciso atentar, aqui, para a medida em que nossa língua, essa em que agora escrevo e em que você me lê, que essa nossa pretensa língua própria não é *nossa* e não é *própria*, algo que o arranjo mal arranjado do acréscimo de um segundo gentílico (o “nosso”) ao gentílico de origem (o do “outro”) – “português brasileiro” – antes acentua do que atenua.

O monolinguismo do outro

“Com o seu enorme território (mais de oito milhões e meio de quilômetros quadrados) e a sua população de 120 milhões de habitantes, o Brasil não está em proporção com Portugal (92.000 km² e 9 milhões de habitantes)”, afirmava o linguista francês Paul Teyssier na abertura do quarto capítulo de sua *Histoire de la langue portugaise* [História da língua portuguesa] (1980), dedicado, justamente, ao “português do Brasil” (cito aqui a primeira edição brasileira do livro, de 1997, constituída pela tradução de Celso Cunha do texto original revisto e aumentado pelo autor). “A língua desse imenso país é no entanto o português”, prosseguia Teyssier, e concluía: “Essa massa de lusófonos brasileiros contribui de uma forma decisiva, na altura do século XX em que vivemos, para fazer do português uma língua de importância internacional” (TEYSSIER, 1997, p. 93).

De lá para cá, a desproporção demográfica entre Brasil e Portugal tornou-se ainda mais gigantesca: caminhando para os 200 milhões de habitantes, a quinta mais populosa nação do planeta tem cerca de 20 vezes a população de sua antiga metrópole, o que parece tornar ainda mais impactante a constatação de Teyssier de que “a língua desse imenso país é no entanto o

português”. Mais do que uma “contribuição decisiva”, reconhecer-se-ia, hoje, definitivamente, o protagonismo inquestionável do Brasil na consolidação da “importância internacional” do português, protagonismo esse calcado não apenas numa absoluta superioridade demográfica, mas também, na altura do século XXI em que vivemos, numa proeminência de natureza econômica e política na nova ordem global. Essa língua, no entanto, que logramos, cada vez mais, tornar importante internacionalmente, a rigor *não é nossa*, e é preciso não se esquecer disso, da artificialidade violenta com que seu uso exclusivista foi historicamente imposto por decreto no país. Como lembra, resumidamente, Paul Teyssier, ao tratar do período colonial no Brasil:

Os “colonos” de origem portuguesa falam o português europeu, mas evidentemente com traços específicos que se acentuam no decorrer do tempo. As populações de origem indígena, africana ou mestiça aprendem o português, mas manejam-no de uma forma imperfeita. Ao lado do português existe a *língua geral*, que é o tupi, principal língua indígena das regiões costeiras [...]. Durante muito tempo o português e o tupi viveram lado a lado como línguas de comunicação. Era o tupi que utilizavam os bandeirantes nas suas expedições. Em 1694, dizia o Pe. António Vieira que “as famílias dos portugueses e índios em São Paulo estão tão ligadas hoje umas com as outras, que as mulheres e os filhos se criam mística e domesticamente, e a língua que nas ditas famílias se fala é a dos índios, e a portuguesa a vão os meninos aprender à escola”. Na segunda metade do século XVIII, porém, a língua geral entra em decadência. Várias razões contribuem para isso, entre as quais a chegada de numerosos imigrantes portugueses seduzidos pela descoberta das minas de ouro e diamantes e o Diretório criado pelo marquês de Pombal em 3 de maio de 1757, cujas decisões, aplicadas primeiro ao Pará e ao Maranhão, se estenderam, em 17 de agosto de 1758, a todo o Brasil. Por elas proibia-se o uso da língua geral e obrigava-se oficialmente o da língua portuguesa. A expulsão dos jesuítas, em 1759, afastava da colônia os principais protetores da língua geral. Cinquenta anos mais tarde o português eliminaria definitivamente esta última como língua comum, restando dela apenas um certo número de palavras integradas no vocabulário português local e muitos topônimos (Ibid., p. 94-95).

Eis a origem nada natural de nosso monolinguismo: o golpe de uma interdição linguística. É de se imaginar que a escola, outrora lugar de ampliação do horizonte linguístico-cultural, aquele aonde as crianças falantes da “língua geral” iam aprender o português, tenha se convertido, então, a partir do Diretório pombalino, no *locus* por excelência da legitimação e consolidação do interdito, da castração do potencial bilinguismo dos brasileiros em favor de um monolinguismo absoluto.¹⁶ Pode-se aquilatar, talvez, o

¹⁶ Sem se deter na questão da língua, Falcon (2003) oferece um instrutivo panorama do impacto do reformismo ilustrado pombalino sobre o sistema educacional brasileiro no período colonial. Segundo Falcon (Ibid., p. 281), as reformas pedagógicas levadas a cabo a partir de 1759, ano em que Pombal decreta a expulsão dos jesuítas do Brasil – eles que até então haviam ditado as regras do ensino no país –, “dão sequência a uma política guiada pelo propósito de afirmar e fortalecer a autoridade monárquica e o poder do Estado; era imprescindível a submissão do sistema educacional na sua totalidade ao controle estatal efetivo”. E ainda: “A imposição de novos métodos de ensino/aprendizagem, por decreto, entrou em choque com velhos hábitos e atitudes docentes e discentes; não foram poucos os casos de revolta, quer de alunos, quer de professores, contra a nova gramática de latim, a nova tabuada, os novos livros de história, ciências naturais, etc. Do mesmo modo, no capítulo da

impacto desse trauma sobre aqueles que diretamente o sofreram por analogia com uma outra situação colonial de castração linguística, aquela de que nos fala Derrida a respeito da interdição francesa do árabe (e do berbere) na Argélia de sua infância, a qual assumiu, ele nos relata, “formas sociais e culturais para alguém da minha geração” (DERRIDA, 1996, p. 65). Tal interdito, explica Derrida, “foi em primeiro lugar uma coisa *escolar*, alguma coisa que te acontece ‘na escola’, menos uma medida ou uma decisão do que um dispositivo pedagógico”; procedia, em suma, de um “sistema educativo” (Ibid., p. 65-66). Assim:

Estando dadas todas as censuras coloniais – sobretudo no meio urbano e suburbano em que eu vivia –, estando dadas as divisões sociais, os racismos, uma xenofobia de rosto ora careteiro [*grimaçant*] ora “pândego” [*“bon vivant”*], por vezes quase convivial ou alegre, estando dado o desaparecimento em curso do árabe como língua oficial, cotidiana e administrativa, o único recurso era ainda a escola; e, na escola, a aprendizagem do árabe, mas a título de língua estrangeira; dessa estranha sorte de língua estrangeira como língua do outro, certamente, ainda que, eis o estranho e inquietante, do outro como o próximo o mais próximo. *Unheimlich*. Para mim, ele foi a língua do vizinho. Pois eu morava na orla de um bairro árabe, numa dessas fronteiras da noite, a um só tempo invisíveis e quase intransponíveis: a segregação era aí tão eficaz quanto sutil (Ibid., p. 66).

O estudo do árabe era então tolerado como *facultativo*. “Nós o sabíamos autorizado, quer dizer, tudo menos encorajado”, relata Derrida (Ibid., p. 66), concluindo que esse interdito “representava massivamente a causa, tanto quanto o efeito – o efeito buscado, portanto – da inutilidade crescente, da marginalização organizada dessas línguas, o árabe e o berbere”, línguas cuja “extenuação foi calculada por uma política colonial que fingia tratar a Argélia como o conjunto de três departamentos franceses” (Ibid., p. 68).

Se um dos claros efeitos dessa política colonial foi o de tornar o próximo, na verdade “o próximo o mais próximo”, estrangeiro e estranho, um outro efeito, simultâneo ao primeiro, na verdade sua contraface indissociável, foi o de tornar familiar, na verdade o mais familiar possível (“materno”) aquilo mesmo cuja obrigatoriedade era imposta por um centro de decisão externo: a língua francesa. “Para os alunos da escola francesa da Argélia, fossem eles argelinos de origem, ‘nacionais franceses’, ‘cidadãos franceses da Argélia’, ou fossem nascidos nesse meio de judeus da Argélia, que eram ao mesmo tempo ou sucessivamente uma coisa e outra”, explica Derrida (Ibid., p. 71-72), “para todos o francês era uma língua supostamente materna, mas de que a fonte, as normas, as regras, a lei estavam situadas alhures. [...] Alhures, isto é, na Metrópole”. Ora, também aí, mas de outra maneira, residiria uma interdição fundamental. “A partir do lugar insubstituível desse Além mítico, era preciso tentar, em vão, é claro, medir a distância infinita ou a proximidade incomensurável do foco

disciplina, muitas seriam as queixas contra o autoritarismo, os caprichos punitivos, a violência de mestres que faziam a muitos sentir saudades da firmeza e da ‘mansidão’ dos antigos mestres jesuítas” (Ibid., p. 284).

invisível mas radiante de onde nos chegavam os paradigmas da distinção, da correção, da elegância, da língua literária ou oratória”, relata Derrida a propósito, e sintetiza: “A língua da Metrópole era a língua materna, na verdade o substituto de uma língua materna (haverá, alguma vez, outra coisa?) como língua do outro” (Ibid., p. 73-74).

Daí o que Derrida, a certa altura, define como *o monolinguismo do outro*: “essa soberania, essa lei vinda de alhures, sem dúvida, mas também, e em primeiro lugar, a língua mesma da Lei. E a Lei como Língua” (Ibid., p. 69). E ainda: “Sua experiência seria aparentemente autônoma, já que devo falá-la, essa lei, e dela me apropriar para ouvi-la *como se* eu próprio a desse a mim; mas ela permanece necessariamente, assim o quer no fundo a essência de toda lei, heterônoma” (Ibid., p. 69). Tratar-se-ia, em suma, de um “não-próprio irreduzível” do qual se procura indefinidamente apropriar.

Quando quer, pois, que uma tradução ex-apropriadora viesse a ter lugar em “nossa” língua “materna”, isto é, em “português brasileiro”, deveríamos ser capazes de repetir com Derrida: “eu não tenho senão uma língua e ela não é a minha, minha língua ‘própria’ me é uma língua inassimilável. A minha língua, a única que eu me ouço falar e me ouço a falar, é a língua do outro” (Ibid., p. 47). Isso nos impediria de mais ou menos inadvertidamente promover alguma forma de (re)apropriação do inapropriável, seja numa dicção subjetivista: eis a *minha* teoria, enunciada na *minha* língua; seja numa dicção nacionalista: eis, finalmente, uma teoria brasileira, enunciada na *nossa* língua.

Derrida (Ibid., p. 47) chega a falar, a esse respeito, de uma “alienação” que “parece constitutiva” mas “que não aliena nenhuma ipseidade, nenhuma propriedade, nenhum *si* que tenha alguma vez podido representar sua véspera [*veille*]”. Na verdade:

Essa estrutura de alienação sem alienação, essa alienação inalienável não é apenas a origem da nossa responsabilidade, ela estrutura o próprio e a propriedade da língua. Ela institui o *fenômeno* do ouvir-se-falar para querer-dizer. Mas, é preciso dizer aqui, o *fenômeno* como *fantasma*. Refiramo-nos, por ora, à afinidade semântica e etimológica que associa o fantasma [*phantasme*] ao *phainesthai*, à fenomenalidade, mas também à espectralidade do fenômeno. *Phantasma* é também o fantasma [*fantôme*], o duplo, a (re)aparição [*le revenant*]. Nós aí estamos (Ibid., p. 48).

Derrida, então, pondera: “Que estejamos aqui num elemento cuja fantasmaticidade espectral não possa em nenhum caso ser reduzida, a realidade do terror político e histórico não se encontra por isso atenuada, pelo contrário. Porque há situações, experiências, sujeitos que estão justamente em *situação* [...] de o testemunharem exemplarmente” (Ibid., p. 48). Mas de que exemplaridade, afinal, se trataria aí? Uma que “não se reduz mais simplesmente àquela do exemplo numa série”, e sim, antes, a “que dá a ler de modo mais fulgurante, intenso, até *traumático*, a verdade de uma necessidade universal” (Ibid., p. 48-49). Seria preciso deter-se,

aqui, justamente nesse ponto em que *situacionalidade*, *exemplaridade* e *necessidade universal* se cruzam no discurso derridiano, em vista de uma crítica como a de Walter Mignolo à suposta capitulação de Derrida perante a realidade da experiência colonial.

Perturbar a identidade

Citando a passagem de *Le monolinguisme de l'autre* em que Derrida recusa-se a se servir com facilidade da palavra *colonialismo*, uma vez que “Toda cultura é originariamente colonial”, Mignolo (2000, p. 83) deduz daí “que os problemas de Derrida com o colonialismo estão relacionados à sua resistência, e talvez cegueira, à diferença colonial”, e prossegue afirmando que a questão não é a “colonialidade da cultura universal”, mas “a colonialidade do sistema mundial moderno/colonial e, neste caso, a diferença colonial e o papel da França depois do século dezenove no norte da África” (Ibid., p. 83).

O recalitrante universalismo a-histórico de Derrida o levaria a obliterar a singularidade da experiência colonial; ou, nas palavras do próprio Mignolo: “Derrida insiste numa perspectiva universal sustentada por sua monotópica crítica radical ao logocentrismo ocidental, compreendido como uma categoria desvinculada do mundo moderno/colonial. Seu argumento sobre o ‘monolinguisme de l'autre’ não apreende o mundo colonial” (Ibid., p. 83). Isto, diferentemente de um autor como o marroquino Abdelkebir Khatibi, reiteradamente mencionado por Derrida em *Le monolinguisme de l'autre*, e em cuja obra estaria, de fato, em jogo, segundo Mignolo (Ibid., p. 84), a “historicidade de uma experiência colonial particular”.

Ora, como explicita Derrida na passagem anteriormente traduzida, a constatação, à guisa de uma “necessidade universal”, de certa alienação fantasmática constitutiva da experiência linguística não se dá *a despeito* da “realidade do terror político e histórico”; ao contrário, ela é mesmo possibilitada pelo “testemunho exemplar” de um sujeito “em situação” de fazê-lo; ou ainda: “A estrutura aparece na experiência da ferida, da ofensa, da vingança e da lesão. Do terror” (DERRIDA, 1996, p. 49). É óbvio que nesse ponto o discurso derridiano encontra-se como que dobrado sobre si mesmo, pois o sujeito-em-situação em questão não é ninguém mais senão o próprio Derrida, e o testemunho exemplar em questão aquele que lemos em *Le monolinguisme de l'autre*. A declaração, por Derrida, da “estrutura colonial de toda cultura” que tanto irrita a Mignolo não se institui, pois, à guisa de uma “perspectiva universal” *a priori* a ser sustentada por uma “monotópica crítica radical ao logocentrismo ocidental, compreendido como uma categoria desvinculada do mundo moderno/colonial” (note-se que a expressão “logocentrismo ocidental” não aparece nenhuma vez no livro de Derrida), mas

emerge como constatação *a posteriori* ou *in media res* no âmbito de um testemunho alegadamente *exemplar* justamente porque *situado* numa “experiência colonial particular”, a do “franco-magrebino” Jacques Derrida:

Não se trata de apagar assim a especificidade arrogante ou a brutalidade traumatizante disso que se chama a guerra colonial moderna e “propriamente dita”, no próprio momento da conquista militar ou quando a conquista simbólica prolonga a guerra por outras vias. Pelo contrário. Da crueldade colonial, alguns, dentre os quais eu, fizemos a experiência dos dois lados, se se pode dizer. Mas sempre ela revela exemplarmente, aí ainda, a estrutura colonial de toda cultura. Testemunha-a como mártir, e “ao vivo” (DERRIDA, 1996, p. 69).

O fato é que Derrida nunca remete ao que Mignolo chama “uma experiência colonial particular” tão tranquila e acriticamente quanto o próprio Mignolo o faz. Não, em Derrida a situacionalidade proporcionada pela “experiência colonial” não se impõe como dada (ao modo de alguma essência identitária pré-discursiva à qual se pudesse confiar a própria origem – e a legitimidade – do discurso testemunhal), e, não sendo dada, deve necessariamente ser *performada* discursivamente. Tratar-se-á, então, de uma performance em negativo, ou, antes, *diferencial*, o antagonista em questão devendo figurar, à primeira vista, como um igual ou um semelhante, alguém com quem se compartilharia, a princípio, a mesma “situação”, a *diferença* avultando, na sequência, por um efeito de desestabilização das certezas ou, se se quiser, de desconstrução.

Sobre si mesmo e o já referido escritor marroquino Abdelkibir Khatibi, Derrida afirma, com efeito, ainda no começo de *Le monolinguisme de l'autre*, “que, para além de uma velha amizade, ou seja, do acaso de tantas outras coisas da memória e do coração, partilham também um certo destino. Vivem, quanto à língua e à cultura, num certo ‘estado’: têm um certo estatuto”; a esse estatuto, “se lhe dá o título de ‘franco-magrebino’ [*franco-maghrébin*]” (Ibid., p. 26). Dito isso, Derrida logo indaga: “O que é que isso pode bem querer dizer, eu te pergunto, a ti que celebras o querer-dizer? Qual é a natureza desse traço de união? O que é que ele quer? O que é franco-magrebino? *Quem* é ‘franco-magrebino’?” (Ibid., p. 26). Maiores dúvidas quanto ao próprio estado linguístico-cultural não pareceriam assombrar Khatibi, que, diferentemente de Derrida, permite-se falar de *sua* língua materna:

Sim, o meu amigo não hesita em dizer, então, “a minha língua materna”. Ele não fala dela sem tremor, pode-se ouvi-lo, sem esse discreto sismo da linguagem que assina a vibração poética de toda a sua obra. Mas ele não parece recuar diante das palavras “língua materna”. É a confiança que eu encontro nessa confidência. Ele afirma mesmo, o que é outra coisa, o possessivo. Ele ousa. Afirma-se possessivo como se nenhuma dúvida insinuasse aqui sua ameaça: “minha língua materna”, ele diz (Ibid., p. 63).

“Eis o que corta” – sentença, então, Derrida: “Com doçura sem dúvida e quase em silêncio, mas o que corta”. E então: “O cortante desse traço distingue justamente a história

que eu conto, a fábula que eu me conto, a intriga da qual eu sou aqui o representante, a testemunha, outros dirão, muito rapidamente, o queixoso” (Ibid., p. 64).

Eis a verdadeira gênese, poder-se-ia dizer, do testemunho derridiano em *Le monolinguisme de l'autre*: seu desconforto, sua desconfiança diante da confiança plena, testemunhada por seu amigo Khatibi, na *posse* de uma língua materna – e naquilo que essa posse pareceria implicar em termos de *identidade*, pessoal e coletiva. “Nossa questão é sempre a identidade”, admite, com efeito, Derrida, para então indagar: “O que é a identidade, esse conceito de que a transparente identidade a si é sempre dogmaticamente pressuposta por tantos debates sobre o monoculturalismo ou sobre o multiculturalismo, sobre a nacionalidade, a cidadania, a pertença em geral?” (Ibid., p. 31-32).

O testemunho derridiano erige-se, pois, na contramão de uma narratividade muito tranquilamente apoiada numa pretensa identidade “franco-magrebina” e na suposta experiência colonial a ela inquestionavelmente associada (justamente aquilo que um comentarista como Mignolo não pode ou não quer enxergar). “Ser franco-magrebino”, afirma, com efeito, Derrida (Ibid., p. 32), “sê-lo ‘como eu’, não é, não sobretudo, sobretudo não, um acréscimo ou uma riqueza de identidades, de atributos ou de nomes. Trairia, antes, em primeiro lugar, uma *perturbação da identidade*”. Eis, pois, uma boa definição para o que está em jogo em *Le monolinguisme de l'autre*: a performance diferencial de uma “experiência colonial particular” não como *afirmação* de uma identidade mas como *perturbação* da identidade: ex-apropriação. A lição que aí, então, se enuncia, a do “monolinguismo do outro”, figura, em sua exemplaridade mesma, a um só tempo definitiva e inapropriável.

Dupla fantasmaticidade do “português brasileiro”

Haveria prova maior de que a situacionalidade proporcionada pela experiência colonial nunca é dada do que o destino das línguas coloniais nas Américas?

Nada, a princípio, pareceria estar em melhores condições de proporcionar o testemunho exemplar da fantasmaticidade espectral no coração da práxis linguística a que se refere Derrida do que a experiência do monolinguismo no continente americano. “Monolinguismo do outro” em sua máxima exponencialidade: centenas de milhões de falantes que, em função da violência histórica de políticas culturais/coloniais, têm por língua materna um idioma europeu – o inglês, o espanhol, o português – sem serem europeus. Um idioma europeu falado matematicamente por não-europeus num alegado “Novo Mundo” concebido, não obstante, como extensão ou desdobramento de um “Velho Mundo”, não deveria necessariamente, e

justamente em função desse desdobrar-se nada natural, assumir-se em sua óbvia condição de *phantasma*: de “duplo”, de “(re)aparição”, de “fantasma”?

Se pensamos no que ocorreu com o inglês nos – e a partir dos – Estados Unidos, a resposta, evidentemente, será *não*. Nenhum país contribuiu mais efetivamente do que a maior das ex-colônias britânicas – e nenhuma cultura mais do que a estadunidense – para o processo de globalização da língua inglesa: sua reconfiguração, primeiramente, de língua nacional-colonial em língua internacional, e, então, em língua transnacional mundial. Esse processo tem sido interpretado por alguns como algo em que a crescente desterritorialização do inglês implicaria sua crescente neutralização político-ideológica, sua desvinculação e autonomização definitivas em relação a interesses nacionais específicos.¹⁷ Poder-se-ia alegar, na verdade, justamente o contrário, como o faz Renato Ortiz quando observa que, ao se desterritorializar, o inglês “assume a posição de língua hiper-central do planeta”; e ainda: “Foi necessário que suas raízes tivessem sido ceifadas para que ele pudesse se reterritorializar no espaço da modernidade-mundo. Longe de adquirir uma posição de neutralidade, ele concentra agora um poder do qual não desfrutava antes” (Ibid., p. 80). Explorando a analogia com bens econômicos, Ortiz (Ibid., p. 82) lembra que “quanto mais locutores [uma língua] possui, mais leitores potenciais existem aumentando a demanda de autores e textos nela veiculados” – o que necessariamente reforça, em plano transnacional, o capital simbólico dessa mesma língua:

Isso significa que a prática do inglês, seja como meio de comunicação, afirmação de prestígio ou expressão literária, reforça a existência do padrão. Sua autoridade é reiterada quando as pessoas o empregam nas tarefas cotidianas (do pós-colonialista que publica seu livro crítico em inglês ao empresário brasileiro em suas viagens internacionais). Quando alguém o estuda, na tentativa de melhorar sua posição no mercado mundial de bens linguísticos, à sua revelia está se fortalecendo a posição de todos aqueles que o utilizam. O padrão reproduz-se e amplia-se (Ibid., p. 83).

A esse crescente processo de inter e transnacionalização do inglês em nível mundial rumo à sua atual estandarização como língua franca globalizada correspondeu, desde meados do século XIX, a consolidação e a legitimação, em nível local, intracontinental, do espanhol como meio de expressão por excelência da “latinidade”, melhor dizendo: da *Latinidad*, como traço identitário transnacional (“latino-americano”) de cuja reafirmação dependeria a própria resistência ao ímpeto hegemônico dos EUA nas Américas. “Enquanto na Europa a ‘Latinidad’ permitiu a políticos e intelectuais franceses estabelecerem a diferença imperial em relação às forças competidoras do mundo anglo-saxão na Europa (Inglaterra e Alemanha)”,

¹⁷ Renato Ortiz sintetiza essa hipótese interpretativa da seguinte maneira: “Enquanto o inglês cumpria a função de língua nacional ele encontrava-se vinculado à cultura, e, poderíamos acrescentar, aos interesses britânicos (ou norte-americanos), contudo, ao internacionalizar-se teria se libertado de suas amarras ‘étnicas’. Ao constituir-se em língua franca, sua funcionalidade asseguraria apenas a comunicação entre as pessoas” (ORTIZ, 2008, p. 80).

explica Mignolo (2005, p. 89), “na América do Sul a ideia de ‘Latinidad’ foi útil para intelectuais e políticos *criollos* espanhóis definirem a si mesmos em confrontação com a força competidora do mundo anglo-saxão nas Américas – os EUA”.

Mignolo observa que, nesse esforço latino-americanista de auto-afirmação por contraposição, “a diferença colonial que ideólogos do Império Espanhol construíram para justificar a colonização da América (por exemplo, a inferioridade dos índios e a não-humanidade dos escravos africanos) foi mantida e intensificada pelos ideólogos das novas, independentes repúblicas” (Ibid., p. 89). A ‘Latinidad’ teria contribuído, assim, para “disfarçar a diferença colonial interna sob uma identidade histórica e cultural que aparentemente incluía a todos, enquanto produzia, na realidade, um efeito de totalidade que silenciava os excluídos” (Ibid., p. 89). Em suma: “A ‘Latinidad’ produziu um novo tipo de invisibilidade para os índios e para as pessoas de ascendência africana na América ‘Latina’” (Ibid., p. 89).

Esse estado de coisas começaria a mudar significativamente apenas na última década do século XIX, quando, lembra Mignolo (Ibid., p. 91), “José Martí, um escritor, ativista e ideólogo cubano que viveu uma porção considerável de sua vida em Nova York, lançou uma nova e mais aberta versão da ‘Latinidad’ com sua famosa proclamação política ‘Nuestra América’”; voltando as costas para as matrizes europeias do primeiro latino-americanismo, Martí erigirá as civilizações mesoamericanas (Maia, Inca, Asteca) como os grandes emblemas das fundações históricas da “Nuestra América”. E a mudança prossegue:

Depois de Martí, e depois do intelectual e líder político peruano José Carlos Mariátegui nos anos 1920, a ideia de América Latina sofreu uma mudança radical nos anos 1960 devido à filosofia da libertação e à teoria da dependência tal como elaboradas pelo filósofo Enrique Dussel. Também nos anos 1960, a descrição de Fanon do colonialismo [...] mudou os termos das conversações nas quais os projetos imperiais franceses moldaram a ideia de “Latinidad”. A ideia de América “Latina” que emergiu durante a Guerra Fria e a partir da perspectiva histórica da colonialidade desvinculou-se radicalmente da ideia francesa de “Latinidad” (Ibid., p. 91).

A partir da inflexão conceitual e ideológica implicada pelas obras de Martí e Mariátegui, “América ‘Latina’ transformou-se numa reflexão crítica para a descolonização intelectual que abandonou suas fundações imperiais”, aproximando “*criollos* de ascendência europeia branca [...] do discurso crítico e descolonizador contemporâneo dos afro-caribenhos e aimarás andinos”, sintetiza Mignolo (Ibid., p. 45). Isso posto, o fato de que, nem entre os ideólogos do primeiro latino-americanismo, o “restrito” (“intelectuais e políticos *criollos* espanhóis”), nem entre os ideólogos do latino-americanismo “estendido”, seja mencionado, por Mignolo, nenhum teórico brasileiro aponta, por um lado, para uma identidade compartilhada, ou, no

mínimo, um sentimento identitário comum aos teóricos hispanófonos do continente, sejam eles cubanos, peruanos ou argentinos (como Enrique Dussel e o próprio Mignolo), *criollos* ou não, e, por outro lado, para a invisibilidade do Brasil e da língua portuguesa no âmbito de uma “Latinidad” (ou de uma “Latinoamericanidad”) declinada, via de regra, em espanhol.

Isso talvez se torne ainda mais evidente para alguém que estude e avalie a situação a partir de fora. O luso-hispanista Robert Patrick Newcomb,¹⁸ por exemplo, num artigo intitulado “José Enrique Rodó: ‘Iberoamérica,’ the *Magna Patria*, and the Question of Brazil”, procura mostrar de que forma um dos maiores ideólogos da Latinoamérica como *magna patria*, isto é, unidade supranacional definida pelo compartilhamento de língua, história colonial e cultura, o escritor uruguaio José Enrique Rodó (1871-1917), tende a generalizar em seus textos termos como *América Latina* ou *nuestra América* de modo a estender retoricamente os domínios da América Espanhola a ponto de englobar a totalidade do espaço dito latino-americano, incluindo o Brasil. Newcomb mostra como esse imperativo de incorporar retoricamente o Brasil na *magna patria* latino-americana torna-se um grave complicador para a terminologia e os argumentos de Rodó, forçando-o a contradições lógicas e leituras equivocadas (Cf. NEWCOMB, 2010).

Se a obra de Rodó pode ser aventada como um caso paradigmático nesse sentido, é claro que o tipo de assujeitamento cultural e linguístico por ela promovido não poderia ser exclusivo deste ou daquele autor ou obra, encontrando-se em jogo, na verdade, mais ou menos explicitamente, no conjunto do pensamento latino-americanista hispanófono, seja em sua versão “restrita”, seja em sua versão “estendida”. Num livro em que retoma e amplia a investigação levada a cabo no referido artigo sobre Rodó, sugestivamente intitulado *Nossa and Nuestra América: inter-American dialogues* (a insólita irrupção do possessivo português “nossa” trazendo, aí, à tona, aquilo mesmo que a expressão espanhola tornada célebre por Martí – *Nuestra América* – necessariamente recalca por não poder subsumir como gostaria), Newcomb toma parte na longa discussão acerca do nome e da ideia de América Latina, propondo-se a focar a relação “frequentemente conflituosa” do Brasil com seus vizinhos hispanófonos, de modo a “iluminar os desafios associados a projetos identitários como aqueles aglomerados em torno do termo *América Latina*” (NEWCOMB, 2011, p. 5). O autor procede, então, à demonstração de

como o Brasil tem continuamente ocupado uma posição *necessariamente problemática* nas Américas, [...] consistentemente desafiando a coerência da retórica continentalista que tem tipificado uma boa parte do discurso nacionalista-exegético

¹⁸ Professor assistente de “Luso-Brazilian Studies” na University of California, Davis.

hispano-americano, da “Carta de Jamaica” (1815) de Símon Bolívar em diante, bem como a viabilidade da própria categoria “América Latina” (Ibid., p. 5).

Na contramão do isolacionismo e do autocentramento que, ao longo de tantas e tantas décadas, pareceram ditar o foco na questão da “identidade nacional” tão característico do ensaísmo e da produção acadêmica no âmbito dos estudos sociais, históricos e literários entre nós, já há algum tempo, notadamente desde o início dos anos 1990, que um forte interesse na “América Latina” – para todos os efeitos motivado por um forte desejo de integração transnacional – tem caracterizado parcela significativa da produção nos estudos literários no Brasil, mais especificamente no campo da Literatura Comparada. Não me refiro aqui, evidentemente, ao interesse folclorizante, por assim dizer, de que a produção literária latino-americana tem sido alvo, em plano internacional, desde a voga do realismo fantástico hispanófono no século passado, mas ao interesse, bem mais raro, pela “América Latina” como *locus* de uma produção teórico-crítica consistente e relevante no âmbito dos estudos culturais e literários.

Uma publicação como *O discurso crítico na América Latina* (1996) – que reúne as contribuições de um colóquio internacional de mesmo nome realizado um ano antes em Porto Alegre com a participação de pesquisadores brasileiros e hispano-americanos – parece testemunhar exemplarmente isso que algum cronista contemporâneo poderia querer chamar de a virada “latino-americana” ou “latino-americanista” do comparatismo brasileiro nos anos 1990. Nos argumentos oferecidos pela organizadora do volume para o projeto inspirador do colóquio, chamado “Literatura Comparada no Cone Sul”, identificam-se motivos clássicos do latino-americanismo em sua forma “restrita”: (i) a afirmação de uma identidade transnacional, pautada tanto por alegados interesses comuns – “interesses vários, políticos e econômicos”, explica Carvalho (1996, p. 5) – quanto por uma herança colonial comum, pois, ressalta Carvalho (Ibid., p. 6), “não é possível esquecer a existência de uma história comum de colonização que originou traços culturais nos povos dessa região”; (ii) a demarcação e a valorização de uma diferença identitária da chamada América Latina em suas relações com o restante do mundo, sobretudo no que diz respeito a uma geopolítica das trocas intelectuais:

Assim, indagar sobre o discurso crítico latino-americano, sobre sua constituição e sobre as formas atuais que ele ganha, é pensar a vida intelectual da América Latina nas múltiplas relações estabelecidas com outros contextos culturais. Trata-se de observar como cada região tem reagido aos influxos externos, modelando seus critérios e categorias de acordo com normas alheias ou constituindo-os a partir de uma apropriação criativa que expressa realidades contextuais próprias (Ibid., p. 6).

Ora, postular, como faz Carvalho no trecho acima, a existência de algo como “o discurso crítico latino-americano” é algo muito diferente de se procurar investigar o discurso

crítico *na* América Latina, como propunha o título do colóquio, e que seria ainda mais bem formulado no plural: *discursos críticos* na América Latina. Esse risco de uma homogeneização assujeitadora (sob o rótulo do “latino-americano”) que parece necessariamente correr qualquer iniciativa dessa natureza veio a ser enfrentado, naquela ocasião, pela estrutura deliberadamente dialógica assumida tanto pelo colóquio quanto pela publicação dele originada. Se havia o objetivo, como informa Carvalho (Ibid., p. 6), de “pensar a América Latina como contexto cultural integrado numa ordem mundial”, também havia o de “revisar as relações internas entre os diversos países que integram essa designação”, o que se refletiu produtivamente na própria estruturação do colóquio e do livro: “Para identificar como cada contexto lê o outro, ou melhor, como pesquisadores de contextos diferentes leem as mesmas questões”, explica Carvalho, “adotou-se uma sistemática de textos de trabalho que serviram para leituras e discussões. Por isso, cada texto está aqui acompanhado de outros textos a ele relacionados, num diálogo cruzado de ideias e de noções” (Ibid., p. 6). De lá para cá, esse formato dialógico parece ter sido preterido em face da institucionalização de discursos monológicos – em espanhol, em português, mas também em inglês – postulando “o” pensamento, “o” discurso crítico latino-americano.

Também no “diálogo cruzado” em torno do latino-americanismo nos estudos literários seria de se esperar que o Brasil e a língua portuguesa continuassem a ocupar aquela “posição *necessariamente problemática*” de que fala Newcomb, continuando a desafiar, assim, a “coerência da retórica continentalista”. Ao instituir-se como *não-próprio irreduzível* do latino-americanismo hispanófono, o “Brasil”, objeto necessariamente fantasmático, figuraria, dessa forma, como ponto de resistência à constituição de uma nova hegemonia, em nível local, intracontinental, e declinada em espanhol, diante da desconstituição de hegemonias outras, em nível mundial ou global, declinadas seja em francês, seja em alemão, seja, sobretudo, em inglês. Eis, assim, o que se poderia chamar a *dupla fantasmaticidade* do “português brasileiro”: (i) aquela associada à espectralização de um idioma europeu quando de sua “(re)aparição”, ao modo de língua materna, num contexto de fala não-europeu; (ii) aquela associada à incontornável irreduzibilidade desse idioma-fantasma ao idioma oficial de uma “Latinidad” ou “Latinoamericanidad” com feições homogeneizantes.

A capitulação antropofágica

É essa dupla fantasmaticidade que se vê, não obstante, obliterada, toda vez que se cede, em português, a um discurso que já conta com longa duração entre nós: o da Antropofagia.

Sua forma paradigmática remonta, como se sabe, ao “Manifesto Antropófago” (1928) de Oswald de Andrade, cuja influência crescente ao longo dessas mais de oito décadas que dele nos separam logrou consolidar o mais intelectualmente prestigiado dos mitos identitários brasileiros (com frequência estendido ao todo da “América Latina”¹⁹). O trecho a seguir de um célebre ensaio de Haroldo de Campos originalmente publicado nos anos 1980 é duplamente representativo desse estado de coisas, seja em sua dimensão, digamos, mais passiva, de exegese do texto oswaldiano, seja em sua dimensão francamente ativa, a da proposição haroldiana de uma “razão antropofágica” *a partir* de Oswald (então suplementado por Nietzsche e Derrida):

Creio que, no Brasil, com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, [...] tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A “Antropofagia” oswaldiana [...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um “polemista” (do grego *pólemos*: luta, combate), mas também um “antologista”: só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais... (CAMPOS, 1992a, p. 234-235).

Pontos cruciais da proposta oswaldiana tal como retomada por Haroldo: (i) conversão da prática antropofágica real em *metáfora* para certa prática cultural: “devoração crítica do legado cultural universal”; (ii) determinação do *sujeito* da antropofagia cultural como sendo: o “mau selvagem”, “devorador de brancos, antropófago”, “canibal ‘polemista’ e ‘antologista’”. A proposta oswaldiana está imbuída, segundo Haroldo, da “necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal”. Mas onde residiria, aí, afinal, o elemento de nacionalidade?

Não, certamente, no primeiro ponto: nem a prática em si mesma da antropofagia cultural poderia ser uma prerrogativa brasileira – “Escrever, hoje, na América Latina como na Europa, significará, cada vez mais, reescrever, remastigar”, admite, de fato, Haroldo (Ibid., p. 255) –; nem mesmo o emprego deliberado da metáfora antropofágica para definir a referida prática cultural, como o comprova, por exemplo, Silviano Santiago, em seu mencionado ensaio de

¹⁹ Como no trecho mais citado do mais citado dos ensaios de Silviano Santiago (datado de 1971), o trecho final em que, justamente no chamado *entre-lugar* do “discurso latino-americano” – “Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão [...]” – “nesse lugar aparentemente vazio” do *entre*, Santiago localiza nada menos do que um “ritual antropófago” (SANTIAGO, 2000, p. 26).

1971, remetendo à “voz profética e canibal de Paul Valéry” e citando a célebre formulação do poeta francês: “Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado” (VALÉRY *apud* SANTIAGO, 2000, p. 19).

Explicitasse Valéry, em sua primeira sentença, a figura do canibal, do antropófago, para aquele-que-se-alimenta-dos-outros, isto é, para o sujeito da antropofagia cultural, e o efeito disso haveria de ser, no contexto francês/europeu, tão claramente metafórico quanto a menção explícita de Valéry ao leão na última sentença. Em outras palavras, ninguém pressuporia algum vínculo identitário, muito menos nacional, entre Valéry e o canibal/antropófago que ele viesse a mencionar, da mesma forma que ninguém o faz no que se refere a Valéry e o leão devorador de carneiros de que ele fala. Ora, justamente quanto a isso é que parecem diferir os ideólogos brasileiros da antropofagia cultural dos demais: no *vínculo identitário de cunho histórico* (e, mesmo, *racial*) que eles postulam entre a figura do antropófago evocada em seus manifestos e eles próprios (por extensão, todos os seus pares “brasileiros” ou “latino-americanos”) como defensores/praticantes da antropofagia cultural.

Isso é muito claro no “Manifesto Antropófago”: diferentemente do canibal metafórico de Valéry, a coletividade ou comunidade antropofágica evocada por Oswald desde o início na primeira pessoa do plural – “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 1995, p. 142) – é por ele identificada à figura *histórica* dos antropófagos caraíbas que habitavam as terras “brasileiras” quando da chegada dos portugueses – “Queremos a revolução Caraíba” (Ibid., p. 143); “O contato com o Brasil Caraíba” (Ibid., p. 143); “O instinto Caraíba” (Ibid., p. 144). Todas as reivindicações em nome dessa comunidade antropofágica e de seus valores próprios ou autóctones são então feitas em franca oposição às perniciosas consequências civilizatórias da colonização portuguesa/europeia no Brasil, como se, por um efeito de discurso indireto livre, *a própria subjetividade caraíba* viesse a se manifestar no manifesto oswaldiano:

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental (Ibid., p. 142); Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo (Ibid., p. 143); Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão (Ibid., p. 143); Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia (Ibid., p. 143); Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval (Ibid., p. 144); Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro (Ibid., p. 144); Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais (Ibid., p. 144); Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição (Ibid., p. 145).

A certa altura, como se por suspensão do efeito de discurso indireto livre, eis a identificação do “nós” caraíba ao modo de uma terceira pessoa: “É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus. Mas o caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci” (Ibid., p. 145). Isso não anula o laço identitário estabelecido entre o enunciador do “Manifesto” e o povo canibal de que ele fala, antes o explicita e o reforça. A continuidade entre um passado e um presente caraíbas – isto é, entre o passado caraíba propriamente dito e um presente modernista-anthropofágico auto-identificado com o passado caraíba – é indubitavelmente atestada pela declaração da recalitrância de uma única e mesma prática antropofágica, sob a forma de um presente contínuo: “Mas não foram os cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti” (Ibid., p. 145).

É nesse pretense *lastro histórico* que residiria, pois, o diferencial da nossa antropofagia cultural em relação às demais manifestações do mesmo fenômeno, a prática da “devoração crítica do legado cultural universal” revestindo-se, com Oswald e a partir dele – diferentemente do que ocorre, por exemplo, com Valéry ou os “canibalistas” europeus contemporâneos de Oswald²⁰ – de um caráter de *identidade nacional*. Tratar-se-ia, é certo, e para retomar as palavras de Haroldo de Campos, não de um nacionalismo “ontológico”, mas de um nacionalismo “modal”, isto é, do nacionalismo não como “unção platônica da origem” mas como “movimento dialógico da diferença” (CAMPOS, 1992a, p. 237). Assim, entre, de um lado, a rasura do autenticamente nacional pela impostura das “ideias fora do lugar” e, de outro, o essencialismo ingênuo do “nacional por subtração”, insinua-se, aí, algo como um “nacional por devoração”, cuja grande divisa Oswald teria nos oferecido logo na primeira sentença de seu manifesto: “Só a antropofagia nos une”.

Isso posto, seria preciso deter-se na determinação do *sujeito* da antropofagia cultural oswaldiana como sendo, nas palavras de Haroldo, o “mau selvagem”, “devorador de brancos, antropófago”; ou, ainda, nesse mesmo sentido, nas palavras de Jorge Schwartz: “mau selvagem, devorador de europeu” (SCHWARTZ, 1995, p. 140). Como se vê, ela remete ao antropófago como um ser a um só tempo *externo* e *anterior* em face daquilo ou daqueles que hão de se tornar suas vítimas: os “brancos”, o “europeu”. O “Manifesto” oswaldiano é, com efeito, repleto de sugestões da exterioridade/anterioridade desse “eu” ou desse “nós” antropofágico em relação aos invasores a serem devorados, todas elas convergindo para a

²⁰ “A imagem oswaldiana do antropófago e o conceito respectivo de assimilação” – poder-se-ia, afirmar, aqui, com Benedito Nunes, com uma ênfase diferente da dele – subordinam-se “a uma forma de concepção que os vários canibalismos literários da época reunidos não podem preencher” (NUNES, 1979, p. 36).

postulação de algo como um Brasil *anterior* ao Brasil (oficial): “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (ANDRADE, 1995, p. 145). Justamente por ser ele um *absolutamente outro* (exterior/anterior) em relação ao invasor europeu, é que o “mau selvagem” em questão pode ser percebido como “capaz de assimilar o outro [europeu] para inverter a tradicional relação colonizador/colonizado” (SCHWARTZ, 1995, p. 140).

Ora, justamente nesse ponto reside o grande equívoco do vínculo identitário postulado por Oswald e disseminado a partir dele: se a exterioridade/anterioridade do antropófago em face do branco/português/europeu a ser por ele “assimilado” antropofagicamente é mais do que factível no que se refere às tribos canibais que povoavam o território “brasileiro” quando da chegada dos invasores portugueses, no que se refere, em suma, aos habitantes do “Brasil Caraíba” de que fala Oswald, o mesmo não se pode, definitivamente, dizer desses ideólogos *brancos* da antropofagia cultural brasileira, Oswald, Haroldo, entre outros, escrevendo (e sendo lidos) nessa sua maternal monolíngua europeia: o *português* – em relação à qual, se não há, de fato, nesse caso, uma interioridade absoluta, também não há uma exterioridade, uma alteridade absoluta, e sim, na verdade, um vínculo materno/filial, ainda que, por assim dizer, bastardo: exprimem-se em “português brasileiro”.

O vínculo parental reclamado por Oswald em seu “Manifesto” é evidentemente outro: “Filiação. O contato com o Brasil Caraíba” (ANDRADE, 1995, p. 143). Ele o faz, contudo, *em português* – língua à qual, mesmo, a rigor, não sendo sua, é obrigado a chamar “materna” – e não em alguma língua ou dialeto indígena, digamos, em tupi. Parafraseando Shakespeare, Oswald diz, em inglês, na mais célebre e citada sentença do “Manifesto”: “Tupy, or not tupy that is the question” (Ibid., p. 142). Com ela em vista, poder-se-ia querer revisitar criticamente a cena histórica da instituição violenta do monolinguismo no Brasil, aquela na qual, por um ato oficial de castração linguística, o uso do tupi como “língua geral” do país é, então, proibido em favor de uma lusofonia exclusivista. Poder-se-ia querer, em suma, de alguma forma *resgatar* o tupi. Seria o tupi a verdadeira língua antropofágica brasileira? Mas *qual* tupi afinal? A língua geral do Brasil antes do Diretório pombalino “é o tupi, principal língua indígena das regiões costeiras”, explica, com efeito, Teyssier (1997, p. 94), acrescentando: “mas um tupi simplificado, gramaticalizado pelos jesuítas e, destarte, tornado uma língua comum”. Tal como Oswald postulando um Brasil *anterior* ao Brasil (oficial), seria preciso, então, tentar resgatar um tupi, o verdadeiro, anterior ao tupi “generalizado” pelos jesuítas portugueses? Mas até onde, afinal, recuar nesse resgate? Como ter certeza de que se chegou,

finalmente, à origem *original*? Velho problema do nacionalismo por subtração: quando e onde parar de subtrair? E por quê?

“A Antropofagia”, sentencia, altissonante, Augusto de Campos, “[é] a única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos literários que produzimos” (CAMPOS, 1978, p. 124). Pode ser. O que não se pode negar é que a Antropofagia acabou por implicar, também, para além de qualquer grande feito que se lhe queira atribuir, uma decisiva capitulação em face do desafio lançado por nossa incontornável condição monolíngue, por nosso “monolinguismo do outro”.

Suplementando Oswald com o Nietzsche da segunda das *Unzeitgemässe Betrachtungen* [Considerações intempestivas], Haroldo afirma que a Antropofagia envolve “uma visão crítica da história como função negativa” – e mais à frente erige em epígrafe da última seção de seu ensaio o trecho em que Nietzsche, referindo-se ao que chama espécie *crítica* de história, afirma: “É uma tentativa de, por assim dizer, nos outorgarmos um passado *a posteriori*, do qual poderíamos provir, em lugar daquele outro, do qual efetivamente somos provenientes” (NIETZSCHE *apud* CAMPOS, 1992a, p. 250). Nessa sua dimensão crítico-negativa, a Antropofagia revela-se capaz, prossegue Haroldo, “tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução”. Ora, seria preciso, aqui, pôr o pé no freio, reconsiderando a série que levaria, assim, tão naturalmente, de Nietzsche, ou da suplementação nietzschiana de Oswald, à “desconstrução”, a Derrida, sobretudo em vista do que se permitirá afirmar, mais tarde, Haroldo, com base nessas suas aproximações um tanto apressadas:

A incorporação da tradição, por um escritor latino-americano, se faz, segundo me parece, pela lógica do “terceiro excluído”, ou seja, pela lógica expropriatória e devorativa do *ex-cêntrico*, do descentrado. Para nós não é nova a ideia da “desconstrução” do orgulhoso logocentrismo ocidental, europeu, à maneira preconizada por Derrida, uma vez que já tínhamos a antropofagia oswaldiana, que é, por si mesma, uma forma “brutalista” de “desconstrução”, sob a espécie da devoração, da deglutição crítica do legado cultural universal (CAMPOS, 1992b, p. 261).

“Deglutição *crítica* do legado cultural universal”, “visão *crítica* da história como função *negativa*”... Inúmeras são as advertências derridianas contra a costumeira associação da “desconstrução” com “crítica” (ou “negatividade”). “Tarefa infinita: a desconstrução [...] relança interminavelmente a crítica dos instrumentos da crítica. E a ideia mesma de ‘crítica’”, observa, com efeito, Derrida, numa intervenção feita em 1996 – quando de um encontro sobre sua obra, no Marrocos – no espírito, ainda, de *Le monolinguisme de l'autre*. “Frequentemente procurei mostrar”, conclui, “que a desconstrução, que não é negativa em sua essência ou em

seu processo, também não é simplesmente uma ‘crítica’, uma simples modernidade da grande tradição ou da grande ideia de ‘crítica’” (DERRIDA, 1998, p. 261).

Essa definição em negativo, por assim dizer – “a desconstrução *não é* uma crítica” –, não atestaria algo como a intraduzibilidade da desconstrução: esta é, explica Derrida (Ibid., p. 253), “não intraduzível, mas ligada à questão do intraduzível”, sempre ligada que está *ao idioma*, “mas não ao idioma como uma singularidade intacta, antes ao idioma em curso de tradução, operando a alteridade nele mesmo, num inelutável movimento de ex-apropriação” (Ibid., p. 253). Assim, se a “deglutição crítica” que Haroldo tem em vista sob o signo da antropofagia oswaldiana pareceria mesmo implicar a *apropriação/expropriação* do “legado cultural universal” (e, mesmo, sua *desierarquização*, no sentido de, como o quer Jorge Schwartz, se “inverter a tradicional relação colonizador/colonizado”), a desconstrução passaria, antes, por uma *tradução ex-apropriadora* desse mesmo legado.

Vislumbre-se, pois, na contramão do reconhecimento orgulhoso de alguma pretensa “filosofia original brasileira”, algum pretense “pensamento social original brasileiro”, alguma pretensa “teoria literária original brasileira”, o acontecimento de uma tradução ex-apropriadora em português brasileiro (monolíngua duplamente fantasmática) implicando a desconstituição da hegemonia de modelos linguístico-nacionais de pensamento, “em filosofia como em outros lugares”: nas ciências sociais, nos estudos literários – e esse acontecimento se revelará indissociável de uma ex-apropriação do próprio conceito e do próprio termo *desconstrução*, tal como estabilizados e difundidos, aqui e ali, para fins acadêmicos, pedagógicos, político-ideológicos.

Antes de mais nada, justamente lá, onde, para todos os efeitos, limita-se a copiar-e-colar Derrida ele próprio, revestindo-se, com isso, da autoridade emanada por um nome de autor então convertido em grife intelectual ou em franquia acadêmica, lá, justamente, antes de mais nada, é que se deveria proceder à interrupção, à suspensão, à reversão ex-apropriadoras de um movimento de apropriação (terminológica, conceitual, metodológica) claramente favorecedor de novas hegemonias do homogêneo, novas homo-hegemonias (nesse caso, em nome “da” desconstrução).

DE UM TOM APOCALÍPTICO ADOTADO HÁ POUCO EM LITERATURA COMPARADA

Téléioipièse → *Teleopoiesis*

A certa altura do segundo capítulo de *Politiques de l'amitié*, Derrida, às voltas com a dimensão do *talvez* [*vielleicht*] no pensamento nietzschiano, detém-se numa passagem célebre de *Jenseits von Gut und Böse* [Além do bem e do mal] acerca de “Nossas virtudes” (§214), na qual Nietzsche conclama os “europeus de amanhã”, “primogênitos do século XX”, a desvencilharem-se dos apetrechos da “boa consciência”, da “crença na sua própria virtude” usados por seus avós, incluindo a si próprio entre os destinatários desse vocativo: “nós, os últimos europeus com boa consciência”. Nietzsche conclui, então, com a sentença que interessará mais de perto a Derrida: “– Ach! Wenn ihr wüßtet, wie es bald, so bald schon – anders kommt!” [Ah, se vocês soubessem o quão rapidamente, tão rapidamente – isso mudará!] (NIETZSCHE *apud* DERRIDA, 1994, p. 49). “Não sabemos ao certo o que vibra aqui”, observa Derrida a propósito, “mas percebemos, de relance, pelo menos uma figura da vibração. A previsão: ‘isso mudará’, ‘e rápido!’, discerne-se mal da prescrição: ‘que isso mude! e rápido!’”. O *talvez* se aloja sempre, talvez para disjuntá-las, entre as duas modalidades [a previsão e a prescrição]” (Ibid., p. 49).

Tudo se passaria como se, em sua auto-referencialidade mesma, a sentença, a previsão/prescrição nietzschiana, *realizasse a si própria*: “A aceleração da mudança ou da alteração de que fala a dita frase em suspenso (*wie es bald, so bald schon – anders kommt*) não é outra, na verdade, senão a rapidez mesma da frase”, explica Derrida (Ibid., p. 50). E ainda: “Uma sentença incompleta precipita sua conclusão à velocidade infinita de uma flecha. A frase *fala dela mesma*, ela se arrebatada [*s’emporte*], se precipita ou se precede, como se seu fim viesse antes do fim. Teleodromia instantânea: a corrida está completada de antemão, e isso produz o porvir” (Ibid., p. 50). Ora, isso tudo se dá, só pode se dar por ocasião da leitura da frase, em função da vibração desse “traço de escrita” [*trait d’écriture*] que é a um só tempo previsão e prescrição de *uma leitura*, que “promete e apela para uma leitura, uma preponderância por vir da decisão interpretativa” (Ibid., p. 49). Isso posto:

Por economia – e para formalizar numa palavra essa economia absoluta da finta, essa geração por enxerto conjunto e simultâneo, sem corpo próprio, do performativo e do constativo –, chamemos *teleiopoético* [*téléiopoétique*] o evento de tais frases [...]. *Teleiopoéticos* qualifica, num grande número de contextos e de ordens semânticas, aquilo que *torna* absoluto, perfeito, completado, terminado, cumprido, finalizado, aquilo que *faz vir* a termo. Mas que nos permitam jogar também com o outro *tele* [*télé*] – aquele que diz a distância e o longínquo, pois é bem de uma poética da distância à distância que aqui se trata, e de uma aceleração absoluta no

atravessamento do espaço pela estrutura mesma da frase (ela começa pelo fim, inicia-se com a assinatura do outro). *Tornar, fazer*, transformar, produzir, criar, eis o que conta; mas como isso não advém senão na auto-tele-afecção da dita frase, à medida que ela implica ou engole seu leitor, dever-se-ia, para ser completo, justamente falar em *auto-teleiopoética* [*auto-téléiopoétique*] (Ibid., p. 50-51).

Num texto publicado em livro em 2000, no mesmo ano, pois, em que profere as três conferências que mais tarde constituirão *Death of a discipline*, Spivak volta-se para o trecho citado de *Politiques de l'amitié* no intuito de delinear o que chama de “estudos culturais desconstrutivos” (o artigo em questão chama-se justamente “Deconstruction and Cultural Studies: arguments for a Deconstructive Cultural Studies” [Desconstrução e Estudos Culturais: argumentos para estudos culturais desconstrutivos]). “Introduzido em *Políticas da amizade* de Derrida, é o pensamento da *teleopoesis* – ‘geração por enxerto conjunto e simultâneo, sem corpo próprio, do performativo e do constativo’”, explica Spivak (2000, p. 19) a propósito, e acrescenta: “O exemplo de Derrida aqui é Nietzsche, que inverte o alegado comentário de Aristóteles ‘Ó meus amigos, não há nenhum amigo’ para ‘Ó meus inimigos, não há nenhum inimigo’”. Observe-se que Spivak não se detém nem se aprofunda na engenhosa análise derridiana da sentença final de Nietzsche na passagem de *Jenseits von Gut und Böse* – da qual, não obstante, secciona a definição de “teleopoesis” por ela citada: “geração por enxerto...” – , remetendo, ao invés, e sem maiores explicações, a um trecho anterior de *Politiques de l'amitié*, no qual Derrida ocupa-se de uma passagem de *Menschliches Allzumenschliches* [Humano, demasiado humano] acerca dos “Amigos” (§376), em que Nietzsche fala da possibilidade [*vielleicht, talvez*] de um dia no qual se dirá: “‘Freunde, es gibt keine Freunde!’ so rief der sterbende Weise; ‘Feinde, es gibt keinen Feind!’ ruf ich, der lebende Tor” [“Amigos, não há nenhum amigo”, gritava o sábio moribundo; “Inimigos, não há nenhum inimigo”, grito eu, o louco vivente] (NIETZSCHE *apud* DERRIDA, 1994, p. 45).

A cadeia de citações, ao longo dos séculos, da célebre frase “Ó meus amigos, não há nenhum amigo” tradicionalmente atribuída a Aristóteles “desdobra a herança de um imenso rumor através de toda a literatura filosófica do Ocidente”, lembra Derrida (Ibid., p. 44): “de Aristóteles a Kant, depois a Blanchot, mas também de Montaigne a Nietzsche, quem *pela primeira vez*, ao que parece, a parodia de maneira inversora [*de façon renversante*]. A fim de lhe perturbar, justamente, de um solavanco [*soulèvement*], a segurança” (Ibid., p. 44). Mais à frente:

Há, ali, com efeito, como que um solavanco, e gostaríamos de perceber-lhe as ondas sísmicas, de certo modo, a figura geológica de uma revolução política mais discreta mas não menos perturbadora do que as revoluções identificadas sob esse nome, uma revolução, talvez, *do* político. Uma revolução sísmica no conceito político da

amizade que herdamos. Tentemos perceber a sabedoria ancestral desse apelo a partir desse lugar de inversão [*ce lieu de renversement*]. O que nele é inversor [*renversant*] e o que é por ele invertido [*renversé*]? Eis aqui, pela primeira vez, alguém, um outro testemunho, ele avança para contestar (Ibid., p. 44-45).

É justamente esse caráter contestatório ou propriamente *inversor* da leitura nietzscheana do comentário (alegadamente) aristotélico aquilo que definitivamente seduzirá Spivak nisso tudo, mas que ela estranhamente associa ao termo *teleopoiesis* – que é como transpõe para o inglês, nesse primeiro momento, a *téléiopoïèse* derridiana. “Ele [Nietzsche] ao mesmo tempo *enuncia* (ou cita) o comentário original”, explica Spivak (2000, p. 19) a propósito, “[mas] também, é claro, o *performa* em sua *inversão* [*reversal*]. Fazer imaginativo à distância – *teleopoiesis*”. Eis, já aí, claramente enunciados os traços constitutivos da noção central da “nova LC” em *Death of a discipline*, a de *teleopoiesis* (sim, no livro de 2003, Spivak alterará a grafia da palavra), imperturbavelmente atribuída a Derrida²¹: (i) o caráter *citacional*, por assim dizer, da “teleopoiesis” – ou, nas palavras da própria Spivak em *Death of a discipline*: “copiar e colar para editar, teleopoiesis” (Ibid., p. 34); (ii) o caráter de *inversão à distância* da “teleopoiesis” – ou, nas palavras da própria Spivak em *Death of a discipline*: “afetar o distante numa *poiesis* – um fazer imaginativo – sem garantias, e, dessa forma, por predicação definitiva, inverter seu valor [*reverse its value*]” (Ibid., p. 31).

No volume de *Comparative Literature* – o periódico oficial da ACLA (American Comparative Literature Association) – inteiramente constituído por respostas a *Death of a discipline* publicado em 2005 (no mesmo ano, pois, da publicação do texto de Schmidt na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*), dois textos se detiveram especificamente na questão da “teleopoiesis” em Spivak. Lembrando que diversas vezes ao longo de seu livro Spivak emprega termos como “cortar”, “copiar” ou “colar”, Eric Hayot observa que identificar “teleopoiesis” com “copiar-e-colar”, como faz a autora, “parece, contudo, copiar e colar muito rapidamente”, isso porque “teleopoiesis soa muito mais sofisticado do que copiar e colar”; alguma coisa aí teria se perdido, alerta Hayot (2005a, p. 220), “alguma coisa que requer um retorno a Derrida”. E então, a constatação daquilo que havia sido escamoteado na leitura spivakiana de *Politiques de l’amitié*: “Derrida descobre ou inventa teleopoiesis em reação a uma sentença de Nietzsche [– Ach! Wenn ihr wüßtet, wie es bald, so bald schon – anders kommt!]” (Ibid., p. 220). Hayot recupera, então, a explanação de Derrida acerca da dupla acepção do “tele” em *téléiopoïèse* – aquilo “que torna absoluto, perfeito, completado, terminado, cumprido, finalizado” e aquilo “que diz a distância e o longínquo” –, e conclui,

²¹ “Derrida traz a rica noção de *teleopoiesis* [...] à cena muitas vezes em seu livro” (SPIVAK, 2003, p. 31); “[...] e eu sou grata a Jacques Derrida pela palavra [*teleopoiesis*], a qual nos permite suspeitar que toda poiesis pode ser uma espécie de teleopoiesis [...]” (Ibid., p. 34).

então, ser a *téléiopoièse* “não exatamente copiar e colar”: “Uma sentença que cola seu fim em seu começo, que precede a si mesma trazendo a si para um fim em seu começo, e, fazendo-o, preenche o espaço que distancia sua abertura de seu fechamento” (Ibid., p. 220).

Também Corinne Scheiner em sua contribuição ao volume recupera a análise e a explanação derridianas em *Politiques de l'amitié*, e evoca a imagem do uroboro (o conhecido símbolo da serpente que morde a própria cauda) para definir o caráter “teleiopoiético” da sentença de Nietzsche segundo Derrida: “o movimento da declaração parece aquele de um uroboro em seu voltar-se sobre si mesmo. Porém, diferentemente de um uroboro, o começo não subsume o fim: a serpente não devora sua própria cauda. Antes, a cauda dá à luz a própria serpente: o fim dá origem ao todo” (SCHEINER, 2005, p. 239). Focando, a certa altura, o modo como Spivak transpõe *téléiopoièse* para o inglês: *teleopoiesis*, Scheiner chama a atenção para a diferença, a partir do grego, entre *poiesis* – “produção criativa, especialmente de uma obra de arte” – e *poesis* – “palavra grega e latina para *poesia*” –, e observa que “a mais flexível *poiesis* é essencial tanto para a *téléiopoièse* de Derrida quanto para a *teleopoiesis* de Spivak, pois *poesis* – ‘um fazer imaginativo’ (Spivak) – inclui não apenas poesia – *poesis* – mas também a leitura como um ato criativo, produtivo” (Ibid., p. 243). Isso posto, e se poderia considerar a grafia da palavra por Spivak em seu artigo de 2000 – *teleopoesis* – um equívoco ou um deslize ortográfico devidamente corrigido pela autora em *Death of a discipline*. Mais complicada, contudo, é a situação daquilo que se mantém do artigo (2000) ao livro (2003): o radical *teleo*, discrepante do “*teleio*” na *téléiopoièse* de Derrida: “*Téléiopoièse* referencia o radical adjetivo *teleio* derivando do adjetivo *teleios* (completo), e logo traduz o tornar as coisas completas. Entretanto, *teleopoiesis* é mais ambíguo: ele pode referir-se ou a *teleios* ou ao substantivo *telos* (fim ou conclusão), e pode traduzir, então, a fabricação de fins” (Ibid., p. 243). De acordo com Scheiner, em suma, “em contraste com a *téléiopoièse* de Derrida, a *teleopoiesis* de Spivak pode de fato performar sua própria inversão *teleiopoética* [its own *teleiopoetic* reversal], enfatizando o objeto ou produto, não o processo” (Ibid., p. 243).

Na entrevista que concedeu a Eric Hayot comentando as respostas a seu livro, e que figura ao modo de apêndice ao referido volume de *Comparative Literature*, Spivak esclarece, em tom de discordância em relação a Scheiner, estar “muito mais interessada na questão da distância [*in the distance thing*] do que na questão do trazer à conclusão [*in the bringing to completion thing*]”; e mais: “Eu realmente não sei o que o *perfectionnement*, o trazer à conclusão, o trazer a seu fim, eu realmente não sei como pensar isso” (SPIVAK *apud*

HAYOT, 2005b, p. 266). Na conclusão a um livro introdutório ao pensamento de Spivak, Stephen Morton resume a questão da seguinte maneira:

Porém, o uso por Spivak do radical “teleo” não intenciona conotar “a fabricação de fins” ou o trazer à conclusão (como Scheiner sugere). Antes, como Spivak explica numa entrevista com Eric Hayot como uma resposta ao artigo de Scheiner, o uso que ela faz está mais interessado na conotação de distância da palavra “tele”. Essa conotação é claramente consistente com a afirmação de Derrida em *Políticas da amizade* de que “o outro tele” [...] é “aquele que diz a distância e o longínquo”. Ao invés de traduzir a *téléiopoièse* de Derrida como uma forma de teleologia, ou um programa dirigido para um ponto particular de conclusão final ou uma meta, a *teleopoiesis* de Spivak combina, então, a abertura e a indeterminação que “o outro tele” conota com o senso de “leitura como um ato criativo, produtivo” implícito na palavra *poiesis* (MORTON, 2007, p. 166-167).

O problema é que essa dimensão “teleológica” relegada por Spivak, essa dimensão que ela se confessa, mesmo, incapaz de conceber ou pensar (“eu realmente não sei como pensar isso”), é nada menos do que *central* para a *téléiopoièse* derridiana – “*Teleiopoiôs*: aquilo que torna absoluto, perfeito, completado, terminado, cumprido, finalizado, aquilo que *faz* vir a termo”. O caráter inequivocamente teleológico da *téléiopoièse* é justamente o que impede que se a confunda com a *teleopoiesis* spivakiana em sua dimensão inequivocamente *inversora*, em seu caráter de *inversão à distância* – nesse aspecto as duas se revelam, bem entendido, *opostas* uma à outra.

Morton afirma que Spivak se nega a traduzir a *téléiopoièse* de Derrida num determinado sentido – dir-se-ia o mais evidente –, traduzindo-a em outro, “combinando” criativamente elementos numa perspectiva, na verdade, muito diversa daquela colocada em jogo por Derrida em sua análise da sentença de Nietzsche.²² Ora, a questão é que as coisas se passam, em *Death of a discipline*, sob o signo não de uma tradução de Derrida, muito menos de uma tradução criativa (ou qualquer coisa que o valha) de Derrida, e sim do mero empréstimo terminológico-conceitual, pelo qual Spivak faz questão de agradecer ao autor de *Politiques de l'amitié*, sob o signo, pois, de um copiar-e-colar nem um pouco transgressor ou “inversor”, como se Spivak se limitasse, então, a *citar* Derrida – o “próprio” Derrida, Derrida “ele próprio” (tal como, aliás, no caso da leitura spivakiana de *Spectres de Marx* em “Ghostwriting”).

Para além do que obviamente se poderia aventar, a esse respeito, em termos éticos, isto é, de uma ética da leitura (e é justamente numa discussão ética que se engaja Derrida em sua severa reprovação à leitura spivakiana de *Spectres*), observe-se que uma tal negligência em relação à dimensão tradutória do teorizar (mesmo ou sobretudo quando se pretende tomar de

²² Scheiner (2005, p. 243) fala de um “deslizamento de linguagem” [*a slippage of language*] na passagem da *téléiopoièse* à *teleopoiesis*.

empréstimo um termo ou conceito de um autor de língua estrangeira) afigura-se tanto mais grave no caso de alguém que professa deliberadamente um credo como: “seja lá o que você estiver ensinando [...], aquilo de que você quer que eles [os alunos] se deem conta é o problema da tradução”; ou: “penso que estudantes de Literatura Comparada deveriam aprender a traduzir, não apenas a ler originais” (SPIVAK *apud* HAYOT, 2005b, p. 260).

Spivak (2000, p. 22) observa que nos EUA “a desconstrução encontrou um lar antes na ‘Literatura Comparada’ do que na ‘Filosofia’”, e sentencia que “o imperativo de reimaginar a Literatura Comparada é também um imperativo de desconstruir a desconstrução”. Posto o mesmo ter acontecido no Brasil, alguém que aqui se dispusesse seriamente a “reimaginar” a LC com/a partir de Spivak (como Schmidt) não poderia se limitar, evidentemente, por tudo o que foi dito, a copiar-e-colar, em português, Spivak copiando-e-colando Derrida.

O fato é que a “reimaginação” da LC nos termos de Spivak (em nome “da” desconstrução) pareceria antes desencorajada do que incentivada pela reflexão certa vez levada a cabo pelo próprio Derrida acerca do comparatismo literário. Em vista dessa reflexão, pareceria haver, na verdade, ainda mais a desconstruir, a *ex-apropriar* no programa comparatista spivakiano do que a pretensa apropriação por Spivak da *téléiopoièse* derridiana.

Derrida sobre a fundação/legitimidade da Literatura Comparada

Ao longo de 1979-80, Derrida proferiu na Yale University uma série de seis palestras intitulada *Le concept de littérature comparée et les problèmes théoriques de la traduction* [O conceito de literatura comparada e os problemas teóricos da tradução]; os documentos com o texto original das palestras encontram-se arquivados no Jacques Derrida Archive (University of California–Irvine), e uma tradução parcial da série para o inglês foi publicada em 2008 sob o título de “Who or what is compared? The concept of comparative literature and the theoretical problems of translation” (DERRIDA, 2008).

Aludindo ao título da série de palestras, Derrida (*Ibid.*, p. 23) logo esclarece não ter a intenção de “começar com uma *tabula rasa* e estabelecer a base de uma nova fundação, uma outra legitimidade”; e ainda: “Sobretudo, não intenciono inaugurar, ou criticar, ou dar início”. Mais à frente, Derrida enfatiza não ter, definitivamente, a intenção de “construir os planos para uma literatura comparada por vir [*a comparative literature to come*]” (*Ibid.*, p. 26); o que não implicaria proibir-se “de colocar questões sobre as condições históricas e estruturais do que é chamado ‘literatura comparada’”.

Isso, basicamente, é o que ocupa Derrida na ocasião; “a instituição da literatura comparada”, ele pondera a propósito, “tem uma história, uma recente e relativamente curta história em suma, uma história e uma geografia, um processo jurídico ou legitimador, uma política, um conjunto de condições que articula essa história com aquelas de todas as outras disciplinas” (Ibid., p. 27). Daí, as perguntas: “Como deveríamos decifrar essa história? Como deveríamos definir sua especificidade. De acordo com que procedimentos e com quais hipóteses deveríamos interrogar a instituição universitária que suporta o nome ‘literatura comparada’ no mundo, primeiro na Europa e, então, para além da Europa?” (Ibid., p. 28).

Na verdade, Derrida já havia delimitado uma hipótese de trabalho a funcionar como guia para sua investigação quando, logo nas primeiras linhas, ponderava:

Existir, para uma instituição, é afirmar seu direito à existência; é referir-se constantemente, mais ou menos virtualmente, a uma legitimidade, mas a um certo tipo de legitimidade particular, uma legitimidade histórica, um direito que tem sua origem num ato histórico ou em atos históricos de fundação (Ibid., p. 22).

Indagando-se, pois, pelo “direito à existência”, pela “legitimidade histórica”, pelo “ato histórico de fundação” da LC, Derrida volta-se, então, para um artigo de síntese publicado em 1977 sob a forma de verbete – “Littérature Comparée” – da *Encyclopaedia Universalis*, escrito por René Etiemble, autor que, à época, podia “ser visto no meio da literatura comparada francesa como uma de suas cabeças pensantes” (Ibid., p. 31). Logo na primeira definição que oferece do artigo em questão, Derrida deixa claro aquilo que intenta nele explorar em vista de sua própria hipótese de investigação: tratar-se-ia de um artigo de enciclopédia que é, ele mesmo, “um artigo enciclopedista”, à medida que descreve a “vocação ou destinação essencial” da LC como uma “destinação enciclopédica ou enciclopedística” (Ibid., p. 30). Etiemble “está encantado com isso”, e não vê aí maiores problemas – observa Derrida –, sendo que todas as questões que ele próprio aventa a respeito “concernem às modalidades da implementação dessa enciclopédia e não à essência ou à estrutura do projeto” (Ibid., p. 30-31). “Se fôssemos seguir a imperturbável lógica desse artigo e de seu projeto declarado”, conclui Derrida, “o mundo inteiro se tornaria um imenso departamento de literatura comparada administrado pela Associação Internacional de Literatura Comparada” (Ibid., p. 31).

Tendo citado um longo trecho do referido artigo no qual o profissional comparatista é definido como “um especialista do geral”, Derrida lembra que esse “é um título tradicionalmente reservado aos filósofos”, o que configuraria um inequívoco sinal de que o objetivo de Etiemble é, na verdade, “restaurar ou manter, para o melhor e o pior, esse projeto, ao mesmo tempo fundacional (as figuras do fundar e da fundação aparecem no texto) e

enciclopédico que caracteriza a ambição filosófica pelo conhecimento absoluto” (Ibid., p. 33); e ainda: “o espírito do projeto filosófico-enciclopédico está obviamente em sintonia com os grandes sistemas especulativos do século XIX no modelo hegeliano” (Ibid., p. 33). Nesse ponto, Derrida esclarece não ter escolhido o manifesto enciclopédico de Etiemble “a fim de desqualificá-lo ou ridicularizá-lo”, e sim por acreditar que “ele expressa diretamente e sem desvios o contorno geral do espírito que governa, que necessariamente governa a fundação originária, a própria constituição de todo departamento de ‘literatura comparada’” (Ibid., p. 33).

Tendo avançado em sua leitura cerrada do texto de 1977 e, mesmo, incursionado por outros textos do autor, Derrida aparenta recuar em relação ao ímpeto generalizador de suas conclusões iniciais sobre o comparatismo a partir de Etiemble, remetendo, então, mais modestamente, a certa situação ou conjuntura específica na história do comparatismo ocidental – o interesse pelo “caso Etiemble” justificando-se “porque esse caso e o discurso que flutua sob esse nome calham de estar na interseção sintomática de toda uma rede histórico-teórica a qual me parece necessário situar” (Ibid., p. 44-45). Derrida elege, então, como ponto de referência para “essa situação da literatura comparada” por ele aludida, o ano de 1958: ano em que morre Jean-Marie Carré, à época ocupante da cátedra de “literaturas comparadas” da Sorbonne, e é eleito para seu lugar o próprio Etiemble, à época chamado o “*enfant terrible*” e o “rebelde” da literatura comparada; mas também o ano da realização do famoso congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada em Chapel Hill (Carolina do Norte), “cujo nome ressoa como o nome de um campo de batalha”, lembra Derrida (Ibid., p. 45-46), “e onde, depois do não menos famoso relatório de René Wellek, batalhas campais estouraram a propósito do que foi chamado naquele tempo de *Crisis of Comparative Literature, Krise der Komparatistik, Crise de la littérature comparée*” (Ibid., p. 46).

Derrida observa que, ao longo do referido congresso, teve lugar uma confrontação entre “uma tendência mais historicista e factualista, representada pela França e pela URSS” e “uma tendência mais crítica, no sentido mais axiológico, avaliativo do termo, notadamente representada por Wellek” (Ibid., p. 46), e que, “depois do fato, Etiemble [que não pôde participar do congresso] tomou o lado de Wellek nesse debate”, não apenas por considerar exemplar a carreira de Wellek, “mas também porque ele julga ser insuficiente a tradição histórica e factualista da escola francesa, e pensa que o julgamento avaliativo, a distinção entre o bom e o ruim, é um dever para o comparatista e [...] para o crítico literário em geral” (Ibid., p. 46). Derrida conclui, então, mostrando de que forma Etiemble procede como se o

posicionamento de Welles fosse subsumível a seu próprio ideário comparatista, o que, sugere Derrida, não haveria de encontrar respaldo junto a Welles.

Derrida afirma, por fim, que, se dispendeu tão longo tempo com a leitura de Etiemble, “é porque o ponto de referência de 1958 [...] nos leva a perguntar o que envelheceu tão terrivelmente durante os últimos vinte anos na universidade, numa certa zona da universidade, e de que maneira e por quê” (Ibid., p. 48-49). Ele assegura não acreditar que, “em suas linhas essenciais, e para além da forma um tanto caricatural e ostentatória que elas tomam em Etiemble, as problemáticas daquele tempo tenham sido extintas e não continuem a programar, mais ou menos diretamente, o trabalho acadêmico feito em nome da literatura comparada”; mas admite que “a paisagem mudou, e não é fácil avaliar a real natureza das mudanças” (Ibid., p. 49), e ousa o seguinte diagnóstico:

Não pode ser dito, certamente, que a literatura comparada agora alcançou um estatuto de cientificidade ou de autonomia, de autofundação, de rigorosa unidade que ela ainda não tinha naquele tempo [...]. Acredito que a instituição universitária que sustenta esse nome, esse título, essa ambição, está menos segura do que nunca de sua legitimidade. E que ela sobrevive, que ela está vivendo no dia seguinte [*in the aftermath*] de um grande sonho cujas condições históricas e estruturais permanecem por ser analisadas. E, ainda, a própria posição do problema, a própria avaliação do projeto da literatura comparada, a análise de suas possibilidades, de seus sucessos, e de seus limites ou seus fracassos, mudaram em vinte anos. Por quê? De que maneira? (Ibid., p.49).

Permanecia, em suma, no limiar dos anos 1980, o mesmo problema da “fundação”, da “legitimidade” da LC, ao que tudo indica mais candente do que antes (a LC “menos segura do que nunca de sua legitimidade”), mas recolocado de uma outra maneira. “De que maneira?”, perguntava-se, então, Derrida.

Passadas três décadas do diagnóstico derridiano, seria nossa vez de indagar pela configuração atual da questão da fundação/legitimidade da LC, pelo modo como o “ato histórico de fundação” da disciplina vem a ser, então, encenado no mais influente manifesto comparatista de nosso tempo – aquele que pautou o debate comparatista anglófono na última década –, pelo que haveria de *realmente novo*, afinal, na declaração aí em jogo de uma “nova LC”, sobretudo quando é a própria “sobrevida” da LC, evocada por Derrida há trinta anos, que parece agora alçada, e pela própria autora do manifesto em questão, ao primeiro plano da discussão teórica.

Spivak e a Querela comparatista

Não poderia haver dúvida, à primeira vista, em por onde começar na investigação do que há de novo na problemática da fundação/legitimidade de uma disciplina no caso de um livro cujo

próprio título anuncia altissonantemente nada menos do que a *morte* dessa mesma disciplina – e uma morte, bem entendido, não meramente constatada mas propriamente *performada* pelo referido livro, como se a um só tempo prevista e prescrita pelo mesmo: “Espero que o livro seja lido como o último suspiro de uma disciplina agonizante” [*the last gasp of a dying discipline*], sentencia, com efeito, Spivak (2003, p. xii), nos agradecimentos que antecedem o primeiro capítulo de *Death of a discipline*.

Spivak oferece um índice desse caráter “agonizante” da LC logo na abertura do primeiro capítulo, quando se refere a uma disciplina em busca de renovação desde o começo da década de 1990, “presumivelmente em resposta à maré ascendente do multiculturalismo e dos estudos culturais”, e cita um trecho do prefácio de Charles Bernheimer ao já então célebre *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* [Literatura Comparada na era do multiculturalismo] (1995), livro cujas primeiras páginas, afirma Spivak (2003, p. 2), contam uma história que poderia ser apreendida como “uma versão da Querela dos Antigos e dos Modernos”.

No trecho citado por Spivak, Bernheimer conta ter sido solicitado, no verão de 1992, pelo então presidente da ACLA (American Comparative Literature Association), para nomear e presidir um comitê responsável por escrever um “Report on Standards” [Relatório sobre Padrões] a ser submetido à associação, documento que, de acordo com os estatutos da ACLA, deve ser preparado a cada dez anos; Bernheimer refere-se, então, aos dois relatórios que antecederam o seu, o primeiro, submetido em 1965, presidido por Harry Levin, o segundo, em 1975, presidido por Tom Greene – o relatório redigido nos anos 1980 tendo sido vetado pelo então presidente do comitê e nunca submetido à associação –, e afirma que ambos “são articulações impressionantemente fortes de uma visão de literatura comparada que, no meu ponto de vista, não mais se aplica às práticas reais na área” (BERNHEIMER, 1995b, p. ix). Os pontos de discordância em relação à referida visão da LC são clara e contundentemente explicitados no próprio “Bernheimer Report” [Relatório Bernheimer] – doravante BR – submetido à ACLA em 1993, e reproduzido na íntegra no livro citado por Spivak, na sequência dos outros dois relatórios, o “Levin Report” (1965) e o “Greene Report” (1975).

Tendo articulado “a concepção da disciplina que prevaleceu através da maior parte dos anos 1950, 1960 e 1970”, os relatórios Levin e Greene “atribuem o rápido crescimento da literatura comparada neste país depois da Segunda Guerra a uma nova perspectiva internacionalista”, relata o BR (BERNHEIMER ET AL., p. 39); e, alegando que tal “impulso para expandir o horizonte dos estudos literários” derivava-se “de um desejo de demonstrar a unidade essencial da cultura europeia em face de sua recente disrupção violenta”, afirma que

essa “perspectiva ampliada” da LC “frequentemente não foi além da Europa e da linhagem da alta cultura europeia recuando às civilizações da antiguidade clássica” (Ibid., p. 39-40). Desse modo, os estudos literários comparativos “tendiam a reforçar uma identificação de Estados-Nação como comunidades imaginadas com línguas nacionais como suas bases naturais”, sendo que esse foco em identidades nacionais e linguísticas “é evidente no modo como os relatórios Levin e Greene lidam com a noção de padrões [*standards*]” (Ibid., p. 40) – padronização que se fazia necessária a fim de se defender a especificidade da disciplina contra certas ameaças (identificadas como tais sobretudo pelo “Greene Report”): (a) o uso indiscriminado de traduções como ameaça à própria base da LC: leitura e ensino de obras em língua estrangeira no original; (b) o crescimento de programas interdisciplinares como ameaça ao rigor disciplinar da LC; (c) o estudo sincrônico da teoria (literária) como ameaça ao estudo diacrônico da literatura (Ibid., p. 40-41).

Mais do que meramente ameaçado, contudo – sugere o BR –, esse clássico modelo eurocêntrico da LC encontrar-se-ia, então, no começo dos anos 1990, definitivamente em xeque:

O aparente internacionalismo dos anos pós-guerra sustentou um eurocentrismo restritivo que tem sido recentemente contestado a partir de múltiplas perspectivas. A noção de que a promulgação de padrões poderia servir para definir uma disciplina faliu em face de uma cada vez mais evidente porosidade das práticas de uma disciplina para outra. Valiosos estudos usando os modelos tradicionais de comparação ainda estão sendo produzidos, claro, mas esses modelos pertencem a uma disciplina que já por volta de 1975 sentia-se defensiva e sitiada. O espaço de comparação hoje envolve comparações entre produções artísticas usualmente estudadas por diferentes disciplinas; entre diversas construções culturais daquelas disciplinas; entre tradições culturais ocidentais, tanto elevadas quanto populares, e aquelas de culturas não-ocidentais; entre as produções culturais de povos colonizados pré e pós-contato; entre construções de gênero [*gender*] definidas como femininas e aquelas definidas como masculinas, ou entre orientações sexuais definidas como convencionais [*straight*] e aquelas definidas como gay; entre modos raciais e étnicos de significação; entre articulações hermenêuticas de sentido e análises materialistas de seus modos de produção e circulação; e muito mais. Esses modos de contextualização da literatura nos campos expandidos de discurso, cultura, ideologia, raça e gênero [*gender*] são tão diferentes dos velhos modelos de estudo literário conforme autores, nações, períodos e gêneros [*genres*], que o termo “literatura” não pode mais descrever adequadamente nosso objeto de estudo (Ibid., p. 41-42).

Não só o termo “literatura” haveria de ser, então, deposto, no que se refere à definição do objeto de estudo do comparatismo, mas, pelos mesmos motivos, o próprio nome da disciplina haveria de ser questionado: como observa o BR, “muitos dos acadêmicos envolvidos em repensar o campo da comparação têm uma relação cada vez mais intranquila com as práticas chamadas ‘literatura comparada’”, chegando-se mesmo a aventar, a partir daí, “a possibilidade de adicionar uma expressão como ‘e Estudos Culturais’, ‘e Crítica Cultural’

ou ‘e Teoria Cultural’ ao título do departamento ou programa a fim de sugerir formas nas quais a velha designação possa estar inadequada” (Ibid., p. 42).

Segundo o BR, essas mudanças de nome não foram largamente adotadas “por causa de uma crença geral de que esses novos modos de leitura e contextualização deveriam ser incorporados à própria estrutura da disciplina” (Ibid., p. 42), algo alegadamente endossado pelos autores do BR, que se dedica, na sequência, a especificar “como essa incorporação permitirá à literatura comparada posicionar-se como um locus produtivo para trabalho avançado nas humanidades” (Ibid., p. 42). Logo de partida, contudo, declara-se que o fenômeno literário “não é mais o foco exclusivo de nossa disciplina” e que os “textos literários estão agora sendo abordados como uma prática discursiva entre muitas outras num complexo, mutável e frequentemente contraditório campo de produção cultural” (Ibid., p. 42).

Ora, é preciso admitir que isso pareceria apontar, antes, não para a incorporação de estudos da cultura em geral pela LC, mas para o contrário: a incorporação e, mesmo, a subsunção da literatura, do discurso literário, do próprio comparatismo literário aos “Cultural Studies”. E, apesar de os autores do BR declararem, a certa altura, que “nós devemos ser cautelosos em identificarmo-nos com esse campo” (Ibid., p. 45), é justamente como uma declaração de identificação da LC aos Estudos Culturais que o BR tenderá a ser tomado – e atacado. Comentando, a propósito, as respostas de autores como Jonathan Culler, Michael Riffaterre e Peter Brooks ao BR, então publicadas, juntamente com outros textos, em *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Bernheimer afirma que eles concebem os Estudos Culturais como “uma ideologização de valores estéticos para o propósito de crítica política” e que veem o BR como “um abandono das verdadeiras formas de estudo literário” (BERNHEIMER, 1995a, p. 10-11). “O fato de que o relatório da ACLA foi lido por muitos como um ataque à literatura”, retruca Bernheimer (Ibid., p. 15) mais à frente, “é talvez um sinal de quão vulneráveis os acadêmicos literários sentem-se na atmosfera acadêmica de hoje”.

“Uma séria cisão surgiu na ACLA no início dos anos 1990” – relatará, mais tarde, Gerald Gillespie, então presidente da AILC (Associação Internacional de Literatura Comparada), ao fazer o balanço/projeção do comparatismo americano naquela década (GILLESPIE, 1997, p. 16). “Muitos partidários da mais nova constelação” – isto é, aquela surgida “no final dos anos 1980 nas fileiras de comparatistas americanos” e caracterizada por “uma atitude não-literária ou antiliterária” (Ibid., p. 16) – “reuniram-se em torno do Bernheimer Report”, explica Gillespie, lembrando que um “comitê de membros da ACLA tendendo para os estudos culturais pós-estruturalistas emitiu seus pontos de vista sobre

padrões em 1993, enquanto um equivalente espectro contestador de membros da ACLA rejeitou os pressupostos dominantes e muitas recomendações específicas desse documento não-oficial” (Ibid., p. 16-17). Nenhum relatório anterior ao BR provocara “tão intensas sensações de interesses cruzados, exasperação e desordem”, observa Gillespie (Ibid., p. 17), e conclui que o BR “é amplamente considerado como exibindo a confusão vigente e a falta de missão coerente da LC contemporânea na América”, e que a “ausência de qualquer consenso resolvendo o debate sugere uma possibilidade real de que o ‘campo’ se divida em vários aglomerados ou, talvez, soçobre” (Ibid., p. 17). O título necrológico do livro de Spivak publicado alguns anos depois do sombrio vaticínio de Gillespie parece mesmo apontar para a segunda alternativa por ele aventada.

A morte da LC não é declarada, em Spivak, em alinhamento com a frente culturalista da grande querela comparatista; muito pelo contrário: *Death of a discipline* pode ser lido, na verdade, como um grande libelo *contra* os “Cultural Studies” e seus efeitos acadêmicos, pedagógicos e ideológicos. Spivak denuncia algo como uma cegueira culturalista em relação à geopolítica global contemporânea, cegueira essa que se deixaria entrever no cerne mesmo do próprio BR. Referindo-se, por exemplo, ao tipo de “coletividades paraestatais multiculturais” criadas pelo retorno, “no mundo pós-colonial e globalizante”, de “fronteiras antes demográficas do que territoriais que precedem e são maiores do que o capitalismo”, Spivak observa que o “problema com o Bernheimer Report era que ele respondia apenas ao culturalismo inverificado de tais coletividades sintomáticas, os produtores e consumidores estereotipados de Cultural/Ethnic Studies” (SPIVAK, 2003, p. 15).

Isso não quer dizer, evidentemente, que Spivak endosse o tipo de comparatismo eurocêntrico criticado pelo BR; ela remete, a propósito, à migração massiva de intelectuais europeus nas origens da LC americana, “fundada numa hospitalidade intereuropeia” (Ibid., p. 8), e lembra que, a despeito “de todo o barulho sobre ‘estes tempos’, [...] o modelo geral em Literatura Comparada parecia, ainda, em 2000, quando essas conferências foram proferidas, ser a Europa e o Oriente extracurricular” (Ibid., p. 6). Essa disciplina que se revela renitentemente eurocêntrica, a “pesada Literatura Comparada germânico-românica, vasculhando por controle, racionalizando ignorância sancionada, apontando para enclaves intelectuais europeus já presentes em formações coloniais anteriores como ‘história’” (Ibid., p. 31), justamente ela, bem entendido, é que deveria morrer. Trata-se de uma morte, contudo – e aí residiria seu caráter heterodoxo –, declarada em nome de uma *renovação* da própria disciplina.

A renovação que tem em vista Spivak não poderia advir, claro está, de uma associação da LC com os Estudos Culturais: “Uma simples fusão entre Literatura Comparada e Estudos Culturais/Multiculturalismo não vai funcionar ou vai funcionar simplesmente bem demais”, sentencia Spivak, e acrescenta: “O que estou propondo é não uma politização da disciplina. Nós estamos *na* política. Estou propondo um esforço para despolitizar a fim de se afastar de uma política de hostilidade, medo e meias-soluções” (Ibid., p. 4). Para tanto, Spivak preconiza uma aproximação da LC antes com os chamados “Estudos de Área” [*Area Studies*], fundados na esteira da Guerra Fria para fins de segurança, voltados para a investigação de “áreas” (geográficas, culturais) estrangeiras (“Oriente Médio”, “América Latina”, etc.), em seus aspectos históricos, sociológicos, políticos, culturais, linguísticos, literários. Os termos da comparação estabelecida por Spivak entre os dois campos disciplinares em questão – “Cultural Studies” e “Area Studies” – são esclarecedores da sua preferência:

(i) Os “Estudos Culturais” acadêmicos, como um fenômeno metropolitano originando-se nas margens de departamentos de língua nacional, opõem-se aos mesmos com não mais do que convicções políticas presentistas e personalistas baseadas em linguagem metropolitana, frequentemente com conclusões visivelmente previsíveis que não podem se igualar à implícita astúcia política dos Estudos de Área em sua melhor forma; e angariam em si uma reputação de “falta de rigor” bem como de politizar a academia. As línguas das culturas de origem são invocadas, na melhor das hipóteses, como línguas-mãe deslexicalizadas e divertidas (Ibid., p. 8).

(ii) Os Estudos de Área exibem qualidade e rigor (características difíceis de se alcançar), combinadas com uma política francamente conservadora ou uma “não” política. Estão ligados à política de poder, e suas conexões com a elite do poder nos países estudados são ainda fortes; a qualidade do aprendizado de línguas é excelente, embora [o mesmo seja] tão geralmente confinado às necessidades do trabalho de campo em ciências sociais; e o processamento de dados é sofisticado, amplo e intenso (Ibid., p. 7-8).

O que Spivak propõe, então, basicamente, é uma espécie de suplementação recíproca entre Estudos de Área e LC, em que esta se beneficiaria dos aspectos positivos inerentes àqueles, renovando-se, e fazendo incidir sobre a fria excelência técnica dos Estudos de Área a dimensão humanista agregada à capacidade de leitura cuidadosa no original que caracterizaria a LC. Declarando sua antiga crença de que a LC deve ser “abarcadora do mundo” [*world embracing*], Spivak afirma que “a política da produção de conhecimento nos estudos de área (e também na antropologia e nas outras ‘ciências humanas’) pode ser tocada por uma nova Literatura Comparada, cuja marca permanece sendo um cuidado com a língua e o idioma” (Ibid., p. 4-5). E ainda: “Sem o suporte das humanidades, os Estudos de Área podem apenas ultrapassar fronteiras [*transgress frontiers*], em nome de cruzar limites [*crossing borders*]; e, sem Estudos de Área transformados, a Literatura Comparada permanece aprisionada no interior dos limites que ela não pode cruzar” (Ibid., p. 7). Em síntese:

Eu trabalharia para fazer a tradicional sofisticação linguística da Literatura Comparada complementar os Estudos de Área (e a história, a antropologia, a teoria política e a sociologia) pela abordagem da língua do outro não apenas como uma língua “de campo”. No terreno da literatura, precisamos nos mover da Anglofonia, Lusofonia, Teutofonia, Francofonia, etc. Precisamos tomar as línguas do Hemisfério Sul como mídias culturais ativas ao invés de objetos de estudo cultural pela ignorância sancionada do migrante metropolitano. Não podemos ditar um modelo para isso a partir dos escritórios da American Comparative Literature Association (Ibid., p. 9).

Mais à frente, Spivak postula: “A Literatura Comparada e os Estudos de Área *podem* trabalhar juntos na promoção não apenas das literaturas nacionais do Sul global mas também da escrita de inúmeras línguas nativas no mundo que foram programadas para desaparecer quando os mapas foram feitos” (Ibid., p. 15). Encontra-se aí em jogo a preocupação central da autora com “a especificidade literária do autóctone” [*the literary specificity of the autochthone*], a qual, segundo ela, “perdida no embaralhamento dos Estudos Culturais com a Literatura Comparada, não podia absolutamente aparecer em *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*” (Ibid., p. 15).

Diante do impasse gerado pela violenta querela que se diz ter dividido, a partir do início dos anos 1990, o campo comparatista americano entre acadêmicos “literários” e acadêmicos “culturalistas”, Spivak desfere, em suma, com *Death of a discipline*, um duríssimo golpe contra o *multiculturalism* declinado em “Global English” pelos “Cultural Studies”, ao mesmo tempo em que declara nada menos do que a morte da LC, mas em nome de uma renovação da LC. É do caráter histórico-estrutural dessa morte como fundação/legitimação, como ato fundador da LC, e de suas consequências, que seria preciso agora falar. Antes, contudo, faz-se oportuna uma breve digressão sobre a versão brasileira, por assim dizer, da grande “Querela” comparatista dos anos 1990.

Caráter alegórico da Querela comparatista no Brasil

Se 1993, ano da submissão do fatídico Bernheimer Report à ACLA e das primeiras e imediatas reações a ele, acabou por se converter no ano-chave do conflito que se diz ter dividido o campo comparatista norte-americano em duas grandes frentes rivais e aparentemente irreconciliáveis, no Brasil essa distinção coube ao ano de 1996, no qual realizou-se o 5º Congresso Internacional da ABRALIC, no Rio de Janeiro, sob o tema “Cânones e Contextos”, no qual “delineou-se” – para reproduzir os termos da memória oficial da ABRALIC – “o debate entre duas vertentes de abordagem dentro do campo comparatista

no Brasil: a centralidade da própria literatura nos estudos contemporâneos e a abertura para enfoques culturais”.²³

Os termos bélicos com que um observador estrangeiro que participou do evento descreve o que testemunhou na ocasião sugerem, contudo, algo que, para além do mero “debate entre duas vertentes”, pareceria configurar uma (mais) nova versão da Querela dos Antigos e dos Modernos (agora com uma coloração tropical, é verdade, tendo o Rio como cenário do embate). Se, por um lado, o tema do congresso – explica Alberto Moreiras – “conclamou a defesa de um espaço para se pensar a cultura para além da reinscrição do literário”, por outro lado, “ele poderia ser visto como tentando proteger um espaço de pensamento chamado estudos literários da intrusão de um campo emergente chamado estudos culturais” (MOREIRAS, 2001, p. 7); encontrava-se armada, assim, uma cena de guerra:

Para o público e também para os palestrantes, uma decisão tinha que ser tomada, se ela não havia sido previamente tomada. Isto é, havia que se tomar uma decisão à medida que o que estava em jogo não era simplesmente cumprir um programa para a aquisição e a manutenção de poder acadêmico e simbólico por algumas pessoas ou seus antagonistas. No encontro do Rio, a literatura detinha o lugar da verdade a partir da perspectiva institucional – mas não era, nunca, a literatura; era, antes, a disciplina literária em toda a sua riqueza arquivística e em toda sua miséria também. Assim, a literatura tinha que se resguardar contra uma estrutura grafemática que estava ameaçando despojá-la de seu poder subjetivo ou, mesmo, eliminar sua posição de sujeito – em outras palavras, contra uma estrutura que estava ameaçando convertê-la numa mentira. Mas, quaisquer que fossem as negociações de poder no interior da academia brasileira, para um observador externo tornava-se logo óbvio que a disputa não poderia ser considerada uma confrontação entre conhecimentos autônomos ou entre sujeitos do conhecimento autônomos. [...] A batalha discursiva pôs frente-a-frente dois exércitos que haviam nascido em si mesmos a partir de sua mútua oposição: duas instâncias ou vetores de força cuja dissimilaridade ou heterogeneidade era um resultado direto da necessidade de se partir ou dividir um território que, previamente, havia sido indiferentemente ocupado (Ibid., p. 7).

A semelhança com o que ocorrera nos EUA apenas alguns anos antes torna-se ainda mais acentuada quando se compara a querela comparatista brasileira com a controvérsia surgida na mesma época no âmbito hispano-americano, no qual o ataque aos estudos culturais, como lembra Moreiras, “não procedeu principalmente de acadêmicos literários, isto é, [...] de membros das diversas inteligências nacionais latino-americanas que poderiam ser identificados com a defesa de posições de poder mais ou menos residuais”, e sim “por proeminentes intelectuais acadêmicos cujas credenciais como pensadores na tradição dos estudos culturais são impecáveis” (Ibid., p. 7). No Brasil, como nos EUA, o embate direto entre acadêmicos “literários” e acadêmicos “culturalistas” teria sido possibilitado pela existência, em cada um dos casos, de uma abrangente e influente instituição comparatista

²³ Citado do site oficial da ABRALIC: <<http://www.abralic.org.br/htm/quemsomos/historia.htm>>. Acessado em: 21 de outubro de 2011.

oficial que tende a centralizar os grandes debates em nível nacional; como postula Moreiras (Ibid., p. 302) a respeito: “foi mais fácil para os brasileiros tematizarem o debate estudos literários-estudos culturais por causa da enorme rede de acadêmicos associados à ABRALIC”.

Mas uma especificidade da nossa Querela, e que implicaria uma diferença fundamental em relação à norte-americana, não deixou de ser enfatizada por Moreiras na seguinte observação sobre o congresso do Rio:

Nas sessões, nos corredores, nos bares, durante as caminhadas ao longo da praia, era possível pensar que a defesa do aparato literário era ao mesmo tempo uma defesa da ordem nacional ou regional contra uma interferência que só poderia ser concebida como neocolonial, uma vez que emanada de um espaço transnacional hegemônico pela metrópole norte-americana; e era possível pensar que o cosmopolitismo transnacionalizante dos irruptores poderia ser definido, em ao menos uma e não a menos significativa de suas facetas, como servidão imperial (Ibid., p. 8).

Ora, é claro que o argumento de uma dependência/subserviência da intelectualidade brasileira em relação aos discursos de conhecimento produzidos nas metrópoles do Hemisfério Norte não surge nessa ocasião, já que “a experiência do caráter *posticho*, *inautêntico*, *imitado* da vida cultural que levamos”, como lembra Schwarz (1987, p. 29), “tem sido um dado formador da nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência”, e isso de modo a ter sido “interpretada de muitas maneiras, por românticos, naturalistas, modernistas, esquerda, direita, cosmopolitas, nacionalistas etc.”; não estranharia, assim, em suma, que o referido argumento pudesse, então, ser invertido contra os próprios “acadêmicos literários” em favor da frente culturalista. Um exemplo dessa inversão deixa-se apreender no primeiro dos dois textos a que remete Moreiras a propósito do desdobramento pós-1996 da controvérsia comparatista brasileira, texto no qual se afirma que os estudos culturais provocam reação contrária porque “colocam em xeque a hegemonia dos valores constituídos pela comunidade de letrados, por meio da revisão do cânone por critérios tidos como extraliterários”, e que deslegitimar esse processo “é insistir num regime de leitura fundado no valor universal construído pela modernidade ocidental, baseado na estética da ruptura, na ‘superstição do novo’ (que Baudelaire já criticava na arte moderna), na rejeição *in totum* da cultura de massa, vista como a *bête noire* da atualidade” (MIRANDA, 1998, p. 13).

O segundo texto mencionado por Moreiras, por sua vez, lembra que os estudiosos brasileiros são “acostumados a conviver com a chegada, hoje muito mais rápida, de teorias estrangeiras nos lares acadêmicos”, e postula que a “mudança do centro produtor de saberes ligados às Ciências Humanas – a Europa pelos Estados Unidos – constitui um dos maiores fatores da polêmica que atualmente se trava no meio acadêmico” (SOUZA, 1998, p. 20). Postuladas, assim, a ubiquidade e a incontornabilidade do influxo teórico estrangeiro sobre

nossos “lares acadêmicos”, tratar-se-ia, no fim das contas, de determinar qual teoria, oriunda de qual centro produtor de saberes, seria apropriada à expressão de nosso “próprio” identitário, nacional ou continental (“latino-americano”), e aquela outra cuja adoção não passaria de uma “servidão imperial”.

Em face desse estado de coisas, limitar-se a afirmar, com Schwarz, que a consciência do caráter inautêntico/impróprio de nossa vida cultural e intelectual é um “dado formador de nossa reflexão crítica” não basta. O que Schwarz não chega a explorar é a dimensão *pretensamente epistemológica* que a acusação de inautenticidade/impropriedade intelectual (do outro) acaba por adquirir entre nós. Tratar-se-ia, na verdade, de uma espécie de epistemologia negativa, de uma situação em que, como bem observa Moreiras em relação ao acadêmico latino-americano dedicado ao estudo da América Latina (o “latino-americanista latino-americano”), deve-se “encontrar sua verdade num discurso de propriedade que não está nunca seguro como tal: ele é simplesmente baseado na expropriação da impropriedade do outro” (MOREIRAS, 2001, p. 6).

Ora, isso aponta para a plena reversibilidade da referida acusação de impropriedade-intelectual-come-servidão-imperial, a qual se apresenta, então, menos como um discurso em si do que como uma *função* de “nossa reflexão crítica”, podendo ser, como tal, indiferentemente mobilizada por ambos os lados de uma disputa, fazendo alternarem-se, assim, na arena de combate, os papéis de acusador e de acusado. É o que parece acontecer no caso de nossa querela comparatista: sob a aparência de uma disputa teórica, assistimos desenrolar-se, aí, na verdade, um embate pela prerrogativa de definição apropriada do “próprio”, do nosso “próprio” identitário, se se quiser: de nosso próprio *nacional*, embate em que a vitória sobreviria não de uma operação bem sucedida de “subtração” (Schwarz) rumo ao genuinamente nacional, mas da desqualificação bem sucedida (isto é, com maior poder de persuasão entre seus pares acadêmicos) do teórico concorrente em termos de uma alegada impropriedade no tratamento do “próprio”.

Tudo se passa, assim, como se, e para empregar os termos polêmicos do já clássico artigo de Fredric Jameson sobre a “literatura do terceiro mundo”, também a atividade teórica entre nós, e contrariamente ao que ocorreria no “primeiro mundo”, não valesse por si mesma, apenas sustentando-se como “alegoria nacional”.²⁴ “Todos os textos do terceiro mundo são

²⁴ Jameson (1986, p. 67) esclarece, a respeito da expressão “terceiro mundo”, ter consciência das críticas dirigidas a ela, “particularmente aquelas que enfatizam o modo pelo qual ela oblitera profundas diferenças entre toda uma gama de países e situações não-ocidentais”; deplorando as “implicações ideológicas de oposições como aquela entre países ‘desenvolvidos’ e ‘subdesenvolvidos’ ou ‘em desenvolvimento’”, e na falta de melhor expressão para o que queria dizer na ocasião, Jameson afirma empregar o termo “num sentido essencialmente

necessariamente [...] alegóricos”, afirma, com efeito, Jameson (1986, p. 69), “devem ser lidos como o que eu chamarei *alegorias nacionais*”. Esse caráter alegórico, segundo Jameson, é “o que todas as produções culturais do terceiro mundo parecem ter em comum e o que as distingue radicalmente de formas culturais análogas no primeiro mundo” (Ibid., p. 69).

Jameson tem aí em vista o que considera um aspecto crucial da modernidade cultural no então chamado primeiro mundo: (a) a cisão entre o privado e o público e (b) a autonomização do primeiro em relação ao segundo; ou, nas palavras do próprio Jameson:

um dos determinantes da cultura capitalista, isto é, a cultura do romance ocidental realista e modernista, é uma ruptura radical entre o privado e o público, entre o poético e o político, entre o que vimos a pensar como o domínio da sexualidade e do inconsciente e aquele do mundo público das classes, do econômico e do poder político secular: em outras palavras, Freud contra Marx. [...] Fomos formados numa profunda convicção cultural de que a experiência vivida de nossas existências privadas é algo incomensurável às abstrações da ciência econômica e da dinâmica política (Ibid., p. 69).

Em contrapartida, explica Jameson, as relações entre o subjetivo e o público/político seriam “completamente diferentes na cultura do terceiro mundo”. Assim: “Os textos do terceiro mundo, mesmo aqueles aparentemente privados e investidos de uma dinâmica propriamente libidinal – necessariamente projetam uma dimensão política na forma de alegoria nacional” (Ibid., p. 69). E da mesma forma que o alegado centrimento subjetivo dos textos do primeiro mundo manifestaria a “convicção cultural” característica do estágio de desenvolvimento capitalista no qual esses textos têm lugar, também o alegado alegorismo dos textos do terceiro mundo manifestaria superestruturalmente, por assim dizer, a idiosincrasia da infraestrutura econômica na qual têm lugar:

nenhuma dessas culturas [de terceiro-mundo] pode ser concebida como antropologicamente independente ou autônoma, antes, elas estão, de vários modos distintos, presas a uma luta de vida ou morte com o imperialismo cultural do primeiro mundo – uma luta cultural que é ela mesma um reflexo da situação econômica dessas áreas em sua penetração por vários estágios do capital, ou, como isso é às vezes eufemisticamente chamado, da modernização (Ibid., p. 58).

A diferente relação entre o político e o pessoal seria justamente aquilo que, segundo Jameson, “torna esses textos [os do terceiro-mundo] estranhos a nós numa primeira aproximação, resistentes a nossos convencionais hábitos ocidentais de leitura” (Ibid., p. 69); eles teriam mesmo a “tendência de nos lembrar dos estágios ultrapassados de nosso próprio desenvolvimento cultural de primeiro mundo” (Ibid., p. 65). Ora, pode-se imaginar o análogo estranhamento ou mal-estar do acadêmico egresso das guerras teóricas do comparatismo

descritivo”, e que as objeções ao mesmo não lhe parecem relevantes em vista de seu argumento. Reproduzirei, assim, em minha leitura do texto de Jameson, as hoje obsoletas expressões “primeiro mundo” e “terceiro mundo”, tal como por ele empregadas na ocasião.

norte-americano que, ao consultar os textos da alegada guerra comparatista brasileira, constatasse (como o fizera, *in loco*, Alberto Moreiras) que ela não passa, por assim dizer, de uma “alegoria nacional”, uma figuração alegórica de outra guerra: a guerra política pela expressão apropriada do “próprio” nacional (mesmo quando se trata de negar o critério de uma nacionalidade *stricto sensu* em nome da concepção alargada, continentalista, de “América Latina”, de pensamento ou discurso latino-americano). Pode-se imaginar, em suma, o referido *scholar*, diante disso, ponderando com Jameson: “Essa não é a maneira pela qual os intelectuais americanos têm estado discutindo a ‘América’, e, de fato, poder-se-ia achar que isso tudo não passa daquela velha coisa chamada ‘nacionalismo’, há muito liquidada por aqui, e corretamente” (Ibid., p. 65).

Da perspectiva estrita de nossa guerra teórica *aparente*, a importação da “reinvenção” spivakiana da LC pela então vice-presidente da ABRALIC representaria mesmo uma terceira via para o comparatismo entre nós, para além da dicotomia desgastada e desgastante entre “comparatismo tradicional” e “estudos culturais” herdada dos anos 1990; da perspectiva de nossa guerra *latente*, entretanto, nossa permanente guerra política pela prerrogativa de definição do “nosso”, ela haveria de ser submetida ao bom e velho tribunal nacionalista e intimada a responder à acusação de impropriedade-intelectual-como-servidão-imperial.

Ao largo, contudo, da mera apropriação (cópia-e-colagem) em português para fins acadêmicos, pedagógicos, político-ideológicos, mas ao largo também da postura nacionalista expropriatória lapidarmente definida por Moreiras (a de um “discurso de propriedade baseado na expropriação da impropriedade do outro”), desenha-se, aqui, agora, uma leitura *ex-apropriadora* desse texto teórico estrangeiro aparentemente tão senhor de si naquilo que declara em sua língua “própria”. O grande efeito dessa ex-apropriação “terceiro-mundista”, por assim dizer, do texto teórico dito de “primeiro mundo” seria não o de dar a ver algum estágio ultrapassado do desenvolvimento cultural do centro produtor de saberes de onde são importadas as novidades, mas o de revelar o caráter *não-próprio* e a rigor *inapropriável* daquilo mesmo de cuja propriedade se julgava seguro nesse discurso teórico produzido sob a égide da “profunda convicção cultural”, segundo Jameson, da incomensurabilidade da “experiência vivida de nossas existências privadas”.

Mas até onde, afinal, poderia nos levar um tal movimento de ex-apropriação?

Apocalipse spivakiano: a morte da Literatura Comparada como *Aufhebung*

Quem, ao indagar-se pelo estatuto, pelo propósito, pelas consequências da *morte* da LC em Spivak, tomasse por base o que disseram a respeito os mais destacados resenhistas e comentaristas norte-americanos de *Death of a discipline*, provavelmente concluiria que a declaração de morte no livro é para ser tomada, na verdade, de modo não literal.

“*Death of a discipline* não nos conta que a Literatura Comparada está no fim”, “[ao contrário] ele traça um exigente e urgente futuro para a área”, afirma, por exemplo, Judith Butler, em comentário reproduzido na quarta capa do livro de Spivak, ao qual se segue o de Jean Franco, segundo quem “*Death of a discipline* é não um lamento mas uma promessa”. John Mowitt – segundo quem *Death of a discipline* “é certamente a mais importante, bem sustentada declaração sobre a disciplina da Literatura Comparada surgida em inglês desde [...] *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*” (MOWITT, 2004/2005, p. 122) – observa, por sua vez: “Porque a morte é mais ou menos do que a morte, o texto de Spivak não é nem mórbido nem sombrio” (Ibid., p. 122). Comentários desse tipo atuam no sentido de amenizar, até de subestimar o aspecto propriamente necrológico do programa comparatista spivakiano, como se nos instassem a restringir nossa atenção à renovação desenhada por Spivak em detrimento da inegável declaração de morte a partir da qual tal renovação, não obstante, se enuncia.

Christopher Bush é quem logra avançar alguma problematização do que tende a ser negligenciado pelos demais comentaristas. “Pode-se esperar que um texto intitulado *Death of a discipline* seja elegíaco ou, ao menos, ansioso, e, no entanto, ele fala em grande parte do que a Literatura Comparada vai fazer, vai ser, ou, antes, pode fazer ou ser”, observa Bush (2005, p. 208); essa “provocação do título”, ele explica, “não é nem um lamento nem uma convocação às armas, mas a denominação de uma estrutura” (Ibid., p. 207). Mais à frente: “Um título é só um título e a morte não é explicitamente tematizada no texto de Spivak. Nesse caso, contudo, a estrutura é mais importante do que o tema. A relação com a morte que descrevi aparece no texto de Spivak como o *futuro*” (Ibid., p. 208). Daí, o problema: “como podemos ler figuras de morte como prefigurações de uma disciplina por vir?” (Ibid., p. 208). Mais do que isso – poder-se-ia acrescentar –, tal morte prefiguradora, a que isso se presta? Ela é ditada, afinal, a quem e por quê? Em que termos? Por que tipo de demanda e em vista de que tipo de benefícios? Com que consequências?

Parece que essas questões simplesmente não se colocam para os leitores norte-americanos em geral. Não estranha, pois, ter sido um comentarista não-americano, o francês Didier Coste (Université Bordeaux 3), quem tenha – duramente – interpelado o livro de

Spivak nesse sentido, numa resenha publicada em francês, ainda em 2003, em *Recherche Littéraire/Literary Research*, o periódico oficial da AILC (Associação Internacional de Literatura Comparada). Nunca se limitando a uma paráfrase do livro por ele então resenhado, Coste intenta, na verdade, do começo ao fim, algo como uma desmistificação do discurso spivakiano em *Death of a discipline*.

Indo direto à declaração de morte no título do livro, ele afirma que “não é difícil adivinhar que a disciplina da qual se deve declarar a morte para poder refundá-la não é outra senão a Literatura Comparada” (COSTE, 2003, p. 49), mas não encara esse procedimento com serenidade, especulando sobre as necessidades e as motivações bem pouco nobres que subjazeriam ao mesmo: “mergulhado como estamos numa cultura comercial da magia e da moda, não podemos deixar de nos interrogar, além de um *votum mortis* que tem todas as características de uma profecia auto-realizada, sobre as condições de pensamento que fazem muitos de nossos colegas americanos buscarem uma tal estratégia” (Ibid., p. 49). Seria preciso atentar, pois, na análise do “spivakismo conquistador” [*le “spivakisme” conquérant*], para “os sintomas de uma mercantilização absoluta do pensamento do literário revelados pelo lançamento do *votum mortis* e pelos conteúdos de seu suporte, o pequeno livro negro [*le petit livre noir*]” (Ibid., p. 50). Coste propõe-se, nesse sentido, “uma breve análise ideológica e epistemológica, tão cerrada quanto possível, do discurso spivakiano e da enciclopédia que o sustenta” (Ibid., p. 50). Bem entendido, Coste buscará denunciar no discurso necrológico spivakiano nada menos do que uma usurpação mercadológica do “pensamento do literário” (na forma da LC), sob a égide de uma “cultura comercial da magia e da moda”, provavelmente visando-se a algum benefício (lucro?) privado.

Observe-se que os termos da denúncia e da análise ideológico-epistemológica então empreendidas por Coste contra Spivak são bem próximos daqueles empregados por Kant, mais de dois séculos antes, contra certos “usurpadores” da filosofia, num opúsculo relativamente pouco comentado mas tornado célebre em nosso tempo pela leitura que dele fez Derrida a propósito do “tom apocalíptico”. O opúsculo em questão intitula-se *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie* (1796), “Sobre um recentemente enaltecido tom de distinção na Filosofia”, segundo a tradução de Valério Rohden,²⁵ “D’un ton grand seigneur adopté naguère en philosophie” [De um tom grão-senhor adotado há pouco em filosofia], segundo a tradução francesa de L. Guillermit, aquela citada por Derrida – de onde, aliás, o título de seu próprio texto: “D’un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie”

²⁵ Publicada no número 10 (2010) da revista *Studia Kantiana*, da Sociedade Kant Brasileira.

[De um tom apocalíptico adotado há pouco em filosofia], evidente retomada do título kantiano, assim justificada: “[eu quis] mimar segundo a citação, mas também transformar em gênero, e então parodiar, deportar, deformar o título bem conhecido de um opúsculo talvez menos bem conhecido de Kant” (DERRIDA, 1981, p. 447).

“D’un ton apocalyptique...” é o texto da conferência proferida por Derrida em 1980 – no mesmo período, pois, de suas palestras em Yale sobre a LC – no Colóquio de Cerisy “Les fins de l’homme: à partir du travail de Jacques Derrida” [Os fins do homem: a partir do trabalho de Jacques Derrida], dirigido por Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, e do qual participou a própria Spivak (com uma comunicação sobre a relação entre o trabalho de Derrida e o discurso da economia política). Relendo-o retrospectivamente, poder-se-ia alegar que, com ele, Derrida fornece os insumos para respondermos, *hoje*, a seu próprio questionamento, *naquela época*, acerca dos regimes de fundação/legitimação da LC ao longo do tempo. Não seria ocioso, pois, de modo a pautar uma leitura de Coste-lendo-Spivak, acompanhar Derrida nas linhas gerais de sua leitura de Kant-lendo-seus-adversários-filosóficos.

No opúsculo contra o alegado “tom grão-senhor” [*vornehmen Ton*] assumido por certos filósofos contemporâneos seus, Kant – observa Derrida – “analisa menos um tom em filosofia do que denuncia uma *maneira* de se dar ares; [...] uma maneira ou um maneirismo que precisamente não lhe parece de muito bom tom em filosofia, e que marca já, então, um desvio em relação à norma do discurso filosófico”; ele ataca, na verdade, mais gravemente, “um tom que anuncia qualquer coisa como *a morte da filosofia*” – morte essa “associada à ideia de uma revelação sobrenatural, de uma visão provocando uma exaltação mística ou, ao menos, uma pose de visionário” (Ibid., p. 448). Kant, em suma, submete a julgamento “aqueles que, pelo tom que adotam e pelo ar que se dão no momento de dizer certas coisas, põem a filosofia em perigo de morte e dizem à filosofia ou aos filósofos a iminência de seu fim”, sendo que a “iminência, aqui, não importa menos do que o fim” (Ibid., p. 449). Sim, pois esses “mistagogos da modernidade”, segundo Kant, “não nos dizem simplesmente que eles veem, tocam ou sentem. Eles pressentem, eles antecipam, eles aproximam, eles farejam, são os homens da iminência e do sinal” (Ibid., p. 458). Digamos, pois, em síntese, que mais do que meramente *constatar* a aproximação do fim, eles efetivamente *performam* em seu discurso, *projetando-a em direção ao outro* pelo emprego de um tom apocalíptico.

Parece irritar sobremaneira a Coste justamente o modo como o fim da LC se vê projetado em *Death of a discipline*, livro que se quereria nada menos do que “o último suspiro de uma disciplina agonizante” (Spivak), a *previsão* da morte da LC afigurando-se, aí,

indissociável de uma *prescrição* dessa morte, o livro todo convertendo-se, assim, num altissonante *votum mortis*, na manifestação de um desejo de morte encarnado numa profecia necrológica auto-realizável, mas cuja alegada necessidade se veria na dependência de uma argumentação no mínimo ardilosa da parte de Spivak: “A Literatura Comparada e todo comparatismo são desde o começo apresentados como contraditórios e especiosos”, observa Coste (2003, p. 51); e ainda: “O eurocentrismo da velha guarda da Sorbonne nos anos 1970 é estigmatizado como um vício inerente que justifica a intervenção profética spivakiana, não como uma aberração corrigível do interior de uma visada científica” (Ibid., p. 51). Sob uma tal encenação apocalíptica, estaria em curso, já se disse, a “mercantilização absoluta do pensamento do literário”, algo como a usurpação desse pensamento, sob a forma da LC, regida por um imperativo mercadológico e visando-se, ao que tudo indica, a algum tipo de benefício.

“Aqueles que falam nesse tom, Kant está certo que eles esperam algum benefício”, prossegue Derrida (1981, p. 449) em sua leitura, explicando, na sequência, ser justamente isso o que interessa a ele próprio, Derrida, antes de tudo, aquilo a respeito do que gostaria, então, de falar: “de um certo tom e disso que acontece à filosofia como sua morte, da relação entre esse tom, essa morte, e o benefício aparentemente calculado dessa mistagogia escatológica” (Ibid., p. 450); e ainda: “O escatológico diz o *eskhaton*, o fim, ou antes o extremo, o limite, o termo, o último, aquilo que vem *in extremis* fechar uma história, uma genealogia ou muito simplesmente uma série numerável” (Ibid., p. 450).

Voltando à análise do opúsculo: “Os mistagogos fazem uma cena, eis o que interessa a Kant” (Ibid., p. 450). “Mas em que momento os mistagogos entram em cena e às vezes em transe? Em que momento começam a proceder ao misterioso?”, pergunta Derrida, e responde: “No instante em que a filosofia, mais precisamente o nome da filosofia, perdeu sua primeira significação, *seine erste Bedeutung*. E essa significação primitiva, Kant não o duvida por um só instante, é o ‘saber-viver racional’, literalmente uma sabedoria de vida que se rege por um saber ou uma ciência (*wissenschaftliche Weisheit*)”; assim: “No instante em que o nome da filosofia perde sua significação ou sua referência original, esse nome desde então vazio ou usurpado, esse pseudônimo ou esse criptônimo, que é antes de tudo um homônimo, os mistagogos dele se apoderam” (Ibid., p. 450).

Poder-se-ia dizer que também para Coste a LC como instância do “pensamento do literário” encontra-se originária e essencialmente investida de uma racionalidade ou cientificidade fundamental, de uma “visada científica” no interior da qual os problemas levantados por Spivak, longe de justificarem a morte da disciplina, poderiam ser prontamente

“corrigidos” sem maiores alardes. Pelo que sugere Coste, é essa perspectiva racional/científica a que vigora no estável comparatismo francês, ao que tudo indica resguardado da “cultura comercial da magia e da moda” hegemônica nos EUA, estado de coisas que, devidamente levado em conta, deveria no mínimo relativizar o diagnóstico e o prognóstico de Spivak para a LC, evitando-se, com isso, a usurpação do nome da disciplina então em curso: “Desde os primeiros parágrafos do livro, aprendemos que as coisas mudam a toda velocidade na Literatura Comparada nos Estados Unidos”, observa, com efeito, Coste (2003, p. 56), e acrescenta: “Numa perspectiva menos míope e menos a-histórica, seria também surpreendente constatar que quase nada mudou na concepção da disciplina na França desde dezenas de anos”.

Ora, no que se refere especificamente à LC, Spivak (2003, p. 6) observa que a despeito “de todo o barulho sobre ‘estes tempos’”, parecia vigorar, ainda, nos EUA, quando da realização de suas conferências, o modelo geral herdado da Europa. Poder-se-ia alegar, assim, que justamente porque Coste, tal como Kant em sua época, encontra-se demasiadamente bem instalado num *status quo* disciplinar de longa duração, é que se mostra incapaz de vislumbrar o novo horizonte projetado por Spivak para além da morte declarada da LC, incapaz de ver aquilo mesmo que ela não só vê, mas anuncia, aproxima, antecipa, acelera... – e o faz, contudo, com base em quê? Desfrutando de que tipo de privilégio ou prerrogativa?

Voltando à análise derridiana do opúsculo kantiano: segundo Kant, os mistagogos usurpadores do nome da filosofia são pessoas que “se classificam como fora do comum, mas têm isto em comum: dizem-se em contato direto e intuitivo com o mistério. E querem atrair, seduzir, conduzir para o mistério e pelo mistério” (DERRIDA, 1981, p. 451). E ainda:

Mystagogein é isso mesmo: conduzir, iniciar no mistério; é a função do mistagogo ou do sacerdote iniciador. Essa função *agógica* de iniciador de homens, de *duce*, de *Führer*, de *leader*, o coloca acima da massa que ele manipula pelo intermédio de um pequeno número de adeptos reunidos numa seita de linguagem críptica, um bando, uma súa ou um pequeno partido com suas práticas ritualizadas. Os mistagogos pretendem deter como algo privado o privilégio de um misterioso segredo [...]. [...] Eles não o transmitem jamais a outrem em linguagem corrente, somente por iniciação ou por inspiração. O mistagogo é o *philosophus per initiationem* ou *per inspirationem* (Ibid., p. 451-452).

Os mistagogos teriam em comum, segundo Kant, nunca deixarem de “se tomar por senhores (*sich für Vornehme halten*), por seres de elite, sujeitos distintos, superiores e à parte da sociedade” (Ibid., p. 452). Daí a série de oposições assinalada por Derrida: “eles menosprezam o trabalho, o conceito, a escolaridade, creem ter acesso ao que é dado sem esforço, graciosamente, pela intuição ou pelo gênio”; e ainda: “A oposição hierarquizada do dom ao trabalho, da intuição ao conceito, do modo genial ao modo escolar (*geniemässig/*

schulmässig) é homóloga à oposição entre uma aristocracia e uma democracia, eventualmente entre uma oligarquia demagógica e uma democracia racional” (Ibid., p. 452). Distinguem-se, aí, a “voz da razão” e a “voz do oráculo” (Ibid., p. 453). Kant não perdoa os filósofos de profissão quando adotam um tom grão-senhor “porque elevando assim o tom eles se içam acima de seus colegas ou confrades (*Zunftgenossen*), os lesam em seu direito inalienável à liberdade e à igualdade em tudo o que toca à simples razão”, e o fazem precisamente “pervertendo a voz da razão, misturando as duas vozes do outro em nós, a voz da razão e a voz do oráculo” (Ibid., p. 453). Quanto às motivações subjacentes a essa “perversão” da filosofia, Kant não tem dúvida de que aqueles que a perpetraram o fazem “para se dar grandes ares, ocupar por simulacro e mímica o lugar dos grandes, usurpar, assim, um poder de essência simbólica” (Ibid., p. 460).

Ora, nem é preciso dizer que, nesse mesmo sentido, a acusação de hermetismo mistificador e antidemocrático frequentemente feita ao “estilo” de Spivak viria totalmente ao encontro da crítica ideológico-epistemológica que Coste dirige a *Death of a discipline* em nome da “cientificidade” da LC. Coste (2003, p. 54) evoca, assim, em relação a Spivak, “a teatralidade de suas bruscas manobras e a estética da inapreensibilidade que marcam [suas] tomadas de posição em forma de esquivas”, bem como seu “respeito profundo por tudo aquilo que cristaliza a confusão dos humanistas por tempos de inumanidade”, afirmando ser “difícil resistir à tentação de ataques *ad feminam* que o *spivaspeak* torna tão fáceis”. Coste professasse, então, fiel ao “terreno da responsabilidade e da coerência científicas, [...] abandonado desde há muito tempo pela autora de *Death of a discipline*” (Ibid., p. 54). Marca maior desse abandono seriam os procedimentos de leitura empreendidos por Spivak em seu livro, *apesar* da declarada preocupação com a questão da leitura (e de sua centralidade na LC):

As poucas amostras de análise que nos são oferecidas aproximam textos numa total arbitrariedade, saltam de conteúdos situacionais a microssinais estilísticos, lexicais ou sintáticos, ou vice-versa, sem que jamais seja claramente formulada a questão da posição leitoral, ou aquela dos limites da intertextualidade ou de sua relação com a configuração dos universos de referência no mundo representado e no sistema textual considerado (Ibid., p. 57).

Coste identifica, em suma, no livro de Spivak, uma “reivindicação subjacente do irracional”, um “ódio latente à científicidade das ciências humanas”, mas que não seriam nunca claramente confessados porque “os procedimentos que daí provêm procuram ao mesmo tempo extrair sua autoridade de saberes filosóficos, filológicos, políticos e psicanalíticos sobre a ostentação dos quais se constroem as hierarquias universitárias num mercado oligopólico global” (Ibid., p. 57). Encontrar-se-ia, pois, aí em jogo algo como a usurpação de um poder

simbólico por meio da ostentação de um saber apenas aparente, da sustentação estilística de uma mera aparência de saber, com vistas a benefícios/privilégios acadêmico-mercadoológicos.

A desmistificação, em Coste, da obscuridade do “*spivaspeak*” se dá, para todos os efeitos, pela ação ou por efeito de um *esclarecimento* de tipo científico. “E é em nome de uma *Aufklärung* que Kant [...] põe-se a desmistificar o tom grão-senhor”, afirma, a propósito, Derrida (1981, p. 466), observando na sequência:

Nos dias de hoje, nós não podemos deixar de ter herdado dessas Luzes, não podemos e não devemos, é uma lei e um destino, renunciar à *Aufklärung*, dito de outra forma, a isso que se impõe como desejo enigmático da vigilância, da vigília lúcida, da elucidação, da crítica e da verdade, mas de uma verdade que ao mesmo tempo guarda nela o desejo apocalíptico, dessa vez como desejo de claridade e de revelação, para desmistificar ou, se preferirem, para desconstruir o próprio discurso apocalíptico e, com ele, tudo o que especula sobre a visão, a iminência do fim, a teofania, a parusia, o julgamento final, etc. (Ibid., p. 466)

Assim sendo, o “desejo de verdade” que impulsiona a desmistificação iluminista do discurso apocalíptico confundir-se-ia, ele próprio, com certo “desejo apocalíptico” como “desejo de claridade e de revelação”. Seria preciso cuidado, pois. “O interesse ou o cálculo podem aí ser dissimulados sob o desejo de luz”, explica Derrida (Ibid., p. 467), “bem escondidos sob o desejo declarado de revelação. E uma dissimulação pode esconder outra”.

Não, a desconstrução do discurso apocalíptico não poderia limitar-se, muito menos confundir-se com uma crítica de tipo iluminista a esse mesmo discurso. É por isso que, ainda no início de sua leitura, referindo-se à acusação de Kant aos “mistagogos”, Derrida afirma que “vou, talvez, repetindo o que ele faz, chegar a fazer o contrário – ou de preferência outra coisa” (Ibid., p. 450) – o mesmo podendo ser dito acerca desta reconstituição do andamento da acusação de Coste a Spivak, na qual se procura evitar a sobreposição dos passos, indo-se na direção, portanto, de uma outra coisa... Voltemo-nos, a propósito, uma vez mais, ao próprio Derrida:

Quem assume o tom apocalíptico vem lhes comunicar, se não lhes dizer, alguma coisa. O quê? mas a verdade, é claro, e comunicar-lhes que ele a revela a vocês, o tom é revelador de algum desvelamento em curso. Desvelamento ou verdade, apofântico da iminência do fim, do que quer que seja que chega, no limite, ao fim do mundo. Não somente a verdade como verdade revelada de um segredo sobre o fim ou do segredo do fim. A verdade ela própria é o fim, a destinação, e que a verdade desvele a si é o advento do fim. A verdade é o fim e a instância do juízo final. *A estrutura da verdade seria, aqui, apocalíptica* (Ibid., p. 468; grifo meu).

Um comentarista como Christopher Bush chega a perceber que, em *Death of a discipline*, mais importante do que a morte como *tema* – dir-se-ia: como “verdade revelada de um segredo sobre o fim ou do segredo do fim” – é a morte como *estrutura* – dir-se-ia: como “estrutura apocalíptica da verdade”; assim: “Não é um texto sobre alguma coisa que chegou ou está chegando a um fim; é um texto sobre alguma coisa por vir, ou, antes, o por-vir [*the to-*

come]. A morte da Literatura Comparada é seu futuro” (BUSH, 2005, p. 208). Em outras palavras, a verdade da LC *é sua morte*, posto que só sua morte traz em si – anuncia, implica ou instaura – seu futuro, seu por-vir como disciplina. Eis o que se poderia chamar, em suma, de *estrutura apocalíptica da fundação* em Spivak.

Voltando a Derrida (1981, p. 468): “Então, a quem assume o tom apocalíptico, perguntar-se-á: em vista de que e com que fins? Para conduzir aonde, neste instante ou dentro em breve?”. Referindo-se à reação de Christopher Bush à “ideia da morte” em *Death of a discipline*, Eric Hayot (2005b, p. 259) pergunta a Spivak se se trataria, para ela, de uma “estruturação tanatológica de algum tipo”. E Spivak esclarece, então, que se trata, antes, do “gênero da elegia” [*the genre of elegy*], isto é, ela diz, “não o elegíaco, mas a característica da elegia, você reconheceria que isso é uma elegia, que ao fim o rei está morto, vida longa ao rei” (SPIVAK *apud* HAYOT 2005b, p. 259). É isto, pois, o que aí parece interessar sobremaneira a Spivak: algo como a *permanência* disso que morreu mas está vivo, ou, antes, está vivo justamente porque morreu, porque de alguma forma conservou-se *na morte*. “Você diz, no fim da elegia, que o objeto da elegia está vivo”, explica a autora, afirmando, então, tratar-se de “um tipo de anúncio de *Aufhebung*” (Ibid., p. 259).

Ora, essa referência ao célebre conceito hegeliano esclarece muito acerca dos fins da adoção do tom apocalíptico no gesto de fundação/legitimação disciplinar da LC em Spivak. *Aufhebung*: digamos, em português, *suprassunção*, acompanhando, nisso, o tradutor brasileiro da *Phänomenologie des Geistes* [Fenomenologia do Espírito] (1807) e da *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* [Enciclopédia das ciências filosóficas] (1830), segundo quem, para traduzir o verbo alemão *aufheben*, central na filosofia de Hegel, *suprassumir* é melhor do que *sobressumir*, “não só porque ‘sobre’ tem a ressonância de ‘em cima’, e ‘supra’ a de ‘acima’, mas porque a ambiguidade sumir/suprassumir fica muito bem para este ‘desaparecer conservante’ que é o *aufheben*” (MENESES, 1995, p. 10). Voltemo-nos ao que diz o próprio Hegel a esse respeito em sua *Enzyklopädie*, segundo a tradução de Meneses:

Importa recordar aqui a dupla significação de nosso termo alemão *aufheben*. Por *aufheben* entendemos primeiro a mesma coisa que “hinwegräumen” [ab-rogar], “negieren” [negar], e por conseguinte dizemos, por exemplo, que uma lei, um dispositivo são “aufgehoben” [ab-rogados]. Mas além disso significa também o mesmo que *aufbewahren* [conservar]. Essa ambiguidade no uso da língua, segundo a qual a mesma palavra tem uma significação negativa e uma significação positiva, não se pode considerar como contingente, nem se pode fazer à linguagem a censura de dar azo à confusão; mas tem-se de reconhecer aí o espírito especulativo de nossa língua, que vai além do simples *ou-ou* do entendimento (HEGEL, 1995, p. 194-195).

Aufheben implicando, pois, a negação/ab-rogação de uma coisa – sua anulação, sua abolição, sua eliminação – *ao mesmo tempo* que sua preservação, sua conservação, dir-se-ia

tratar-se, em suma, de um “superar conservando”. Ora, essa ideia do suprassumir como uma superação-pela-conservação (ou uma conservação-pela-superação) é essencial para o programa comparatista spivakiano, ancorado que está numa declaração da morte-como-futuro da LC, e é o que o diferenciaria, aliás, em termos de legitimidade, da malograda tentativa anterior de reformar o comparatismo literário em conformação a uma agenda culturalista. Isso porque a reforma comparatista promovida pelos “Cultural Studies”, justamente porque sobrevinda *de fora*, acabaria por implicar, como o deixa claro o Bernheimer Report, algo como a mera *subsunção* (e não a *suprassunção*) do literário e da LC ao campo, a um só tempo mais vasto e menos específico, dos “estudos da cultura”, ao passo que o “anúncio de *Aufhebung*” feito em *Death of a discipline* lograria reformar *de dentro*, por assim dizer, o campo comparatista, *conservando-o como campo disciplinar autônomo*, a superação da LC por ele promovida implicando a *preservação da própria LC como disciplina e de sua legitimidade institucional*.

A morte como suprassunção disciplinar é o que permitiria, enfim, a Spivak reconfigurar, à sua maneira, o campo comparatista, determinando o que aí vale e o que não vale mais em termos teórico-metodológicos, não obstante mantendo-se no interior do mesmo e gozando da estabilidade e dos benefícios institucionais garantidos sob o *nome* da LC. É o *nome*, pois, da disciplina, que seria preciso acima de tudo resguardar e conservar, quaisquer que sejam as mudanças propostas, tudo se passando como se se tratasse de readequar o *nome* à coisa, o *mesmo* nome, e tudo o que ele implica em termos institucionais, a uma *nova* coisa. Justamente essa, aliás, a função performativa da distribuição do “novo” [*new*] e do “velho” [*old*] associados ao *mesmo nome* de disciplina – *Comparative Literature* – na economia discursiva de *Death of a discipline*.

O título original das conferências de Spivak em 2000 era “The new comparative literature” [A nova literatura comparada]. Três anos depois, nos agradecimentos de *Death of a discipline*, Spivak (2003, p. xii) afirma não ter mudado “nada da urgência de meu apelo por ‘uma nova literatura comparada’”; mas é a *morte* da disciplina que ocupa agora o primeiro plano, não havendo, pois, renovação sem morte – a projeção, por Spivak, da *nova* LC por ela sonhada sendo indissociável da projeção, também por Spivak, de uma doravante *velha* (morta?) LC. É assim que, concomitantemente a uma “*new Comparative Literature*”, *Death of a discipline* nos fala de uma “*old Comparative Literature*”: (a) “o melhor da velha Literatura Comparada: a habilidade de ler cerradamente no original” (Ibid., p. 6); (b) “A velha Literatura Comparada não pedia ao estudante para aprender todas as línguas hegemônicas” (Ibid., p. 10); (c) “se trabalharmos tão duro quanto a antiga Literatura Comparada [*old-fashioned Comp.*

Lit.] é conhecida por ser capaz de fazer” (Ibid., p. 13); (d) “A confrontação entre a velha Literatura Comparada e os Cultural/Ethnic Studies pode ser polarizada em humanismo *versus* política identitária” (Ibid., p. 28). Nesse jogo do “velho” e do “novo” performa-se, pois, a própria supressão da LC pela LC visada por Spivak: *nega-se/abroga-se* a LC em vista do que doravante será tomado por “velho”, *conservando-se* a LC – sobretudo o nome da disciplina, mas também determinados traços da dita “velha” LC –, em vista do que aí, então, (auto)institui-se e (auto)legitima-se como “novo”.

Uma consequência direta dessa reconfiguração do campo comparatista promovida por Spivak é, como observa Judith Butler em comentário reproduzido na quarta capa de *Death of a discipline*, uma mudança no modo de se ler não apenas o futuro mas também o passado. É a imagem da *história* da LC que se veria, na verdade, transformada, em vista da supressão spivakiana da disciplina. Spivak nos fala, com efeito, de uma “origem” (as aspas são da própria autora) da LC nos EUA que seria tudo menos uma verdadeira origem, confundindo-se, antes, com a mera transferência para o território americano de algo criado na Europa, e uma transferência à revelia, já que coincidente com “a fuga de intelectuais europeus, incluindo homens tão eminentes como Erich Auerbach, Leo Spitzer, René Wellek, Renato Poggioli e Claudio Guillén, de regimes ‘totalitários’ na Europa” (Ibid., p. 8). Fundada, pois, numa “inter-hospitalidade europeia” (Ibid., p. 8), a LC norte-americana não passaria, bem entendido, do braço transatlântico de uma disciplina criada na Europa no século XIX. Justamente esse modelo comparatista de longa duração é que teria entrado em crise nos EUA no começo dos anos 1990, mais especificamente, segundo Spivak, desde 1992, “três anos depois da queda do muro de Berlim”, aí avultando algo como uma querela comparatista dos “antigos” e dos “modernos” (Ibid., p. 1). No começo da década seguinte, *Death of a discipline* surgiria para pôr fim, à sua maneira, nesse estado de crise, desqualificando a frente culturalista, por um lado, e, por outro, declarando a morte-vida do “velho” comparatismo, a “superação conservante” da [velha] LC pela [nova] LC.

Mas se atentamos para aquilo que Spivak elege como grande traço definidor da doravante “velha” LC, traço esse a ser conservado, aliás, pela “nova” LC, a saber, “a habilidade de ler cerradamente [*reading closely*] no original” (Ibid., p. 6), é preciso reconhecer que essa centralidade da chamada *close reading* simplesmente não é verificável ao longo de *todo* o *continuum* entrevisto por Spivak como sendo o da vigência da “velha” LC, isto é, aquele que iria da fundação da LC na Europa, passando por sua migração transatlântica, seu desenvolvimento nos EUA, até sua crise pós-1992. A alegada crise da LC nos EUA equivale, com efeito, em larga medida, à crise da *close reading* literária como

definição canônica da tarefa comparatista, e não há dúvida de que a valorização extremada da leitura cerrada dos textos literários no original é o que mais frontalmente opõe Spivak aos procedimentos interpretativos postos em jogo pelos “Cultural Studies”, por ela não apenas desqualificados em vista de sua retórica politizante e de sua falta de rigor, mas também, a certa altura, postulados como exauridos, obsoletos: “O tempo para produzir ‘teoria’ historicamente desencorpada descrevendo o sentimento de migrantes num vocabulário pseudo-psicanalítico acabou. Exauriu-se na primeira fase da disputa comparatista refletida na coleção Bernheimer” (Ibid., p. 85). O fato, contudo, é que a centralidade da *close reading* defendida por Spivak contra as leituras “culturalistas” não pode ser tomada como definidora de toda uma alegada “velha” LC de longuíssima duração, remontando, na verdade, ao bem menos remoto processo de consolidação de uma chamada “Escola americana” de LC (sob a égide da qual a própria Spivak viria a se formar), na esteira de certa querela comparatista, ocorrida algumas décadas antes daquela a que se refere Spivak em seu livro, mas também ela podendo ser tomada como uma versão da Querela dos Antigos e dos Modernos.

O grande marco histórico, nesse caso, é a realização do célebre congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (AILC), em Chapel Hill (Carolina do Norte), em 1958, congresso cujo nome – lembraria Derrida ao escrever sobre o assunto no começo dos anos 1980 – “ressoa como o nome de um campo de batalha”, isso em função das “batalhas campais [que] estouraram a propósito do que foi chamado naquele tempo de *Crisis of Comparative Literature, Krise der Komparatistik, Crise de la littérature comparée*”, a partir da comunicação de René Wellek no referido congresso, intitulada, justamente, “The crisis of comparative literature” [A crise da literatura comparada] (DERRIDA, 2008, p. 45-46).

Wellek e a revolução involuntária da Literatura Comparada

Como a querela comparatista dos anos 1990, também a dos anos 1950 inseria-se, pois, numa presumida crise da LC, inserida, por sua vez, numa crise histórica mais ampla. “Desde 1992, três anos depois da queda do Muro de Berlim, a disciplina da literatura comparada tem procurado renovar a si mesma”, anuncia, com efeito, Spivak (2003, p. 1), logo nas primeiras linhas do capítulo primeiro de *Death of a Discipline*. “O mundo (ou, antes, o nosso mundo) encontra-se num estado de crise permanente desde, pelo menos, 1914”, anunciava Wellek, por sua vez, logo nas primeiras linhas de “The crisis of comparative literature”, texto recolhido em livro pelo autor em 1963 – exatos quarenta anos antes, portanto, da publicação, em *Death of a Discipline*, das assim chamadas “Wellek Library Lectures in Critical Theory” proferidas

por Spivak em 2000. “O estudo literário”, prosseguia o diagnóstico wellekiano, “encontra-se dividido por conflitos de método desde mais ou menos essa mesma época” (WELLEK, 1963, p. 282).

Se aos desafios impostos pela crise pós-1992 da LC, Spivak responderá com sua declaração da morte da disciplina (ao modo de “um anúncio de *Aufhebung*”), também Wellek anunciava, diante dos desafios impostos pela crise pós-1914 da LC, algo como uma morte da disciplina, epitomada, no caso, no falecimento recente de seus grandes nomes até então: “Há algo de simbólico na morte [*passing*], na última década, de vários dos mestres: Van Tieghem, Farinelli, Vossler, Curtius, Auerbach, Carré, Baldensperger e Spitzer” (Ibid., p. 282). É como se o dobrar dos sinos para os antigos mestres da LC simbolizasse, aí, o dobrar dos sinos para todo um antigo modo de se fazer LC, há muito em crise, anunciando-se, em oposição a essa doravante “velha” LC, algo como uma “nova” LC: “um reexame de nossos objetivos e métodos é necessário”, postulava, de fato, Wellek (Ibid. p. 282). Note-se, a propósito, que ao eleger 1958 como ponto referência para a “situação da literatura comparada” por ele focada em suas palestras de Yale, Derrida tem em mente tanto a realização do congresso de Chapel Hill quanto a morte, nesse mesmo ano, de Jean-Marie Carré, e sua sucessão, na cátedra de “literaturas comparadas” da Sorbonne, por um comparatista pouco ortodoxo como René Etiemble, que não hesitou em tomar o partido de Wellek na grande querela daqueles dias.

Dos mestres comparatistas cujo falecimento recente era então destacado em “The crisis”, Wellek se atém, em suas críticas, a três deles: Fernand Baldensperger, Paul Van Tieghem e Jean-Marie Carré, a quem faz juntar-se Marius-François Guyard, atacando os quatro em conjunto, ao modo de uma escola; com efeito, a “velha” LC cuja morte era aí sugerida passa a confundir-se, na verdade, a partir de Wellek, com a assim chamada “Escola francesa” de LC. Referindo-se à necessidade de definição de um objeto e de uma metodologia específicos para a LC, Wellek afirma que “os pronunciamentos programáticos de Baldensperger, Van Tieghem, Carré e Guyard falharam nessa tarefa essencial”, tendo os mesmos sobrecarregado a LC “com uma metodologia obsoleta” em conformação ao “factualismo, cientificismo e relativismo histórico do século XIX” (Ibid., p. 282), identificando, em suma, a empreitada comparatista, com um “estudo de fontes e influências”:

Eles [“Van Tighem, seus precursores e seguidores”] acreditam em explicação causal, no esclarecimento que é trazido pelo rastreamento de motivos, temas, personagens, situações, enredos, etc. em alguma outra obra cronologicamente precedente. Acumularam um enorme volume de paralelos, semelhanças e, por vezes, identidades, mas raramente se perguntaram o que essas relações devem mostrar a não ser, possivelmente, o fato do conhecimento e da leitura de um escritor por outro. Obras de arte, no entanto, não são simplesmente somas de fontes e influências: são

totalidades nas quais matérias-primas oriundas de outro lugar cessam de ser matéria inerte e são assimiladas numa nova estrutura (Ibid., p. 285).

A esse (a) “conceito mecanicista de fontes e influências” juntar-se-iam, para Wellek, uma (b) “demarcação artificial de objeto e metodologia” e uma (c) “motivação por nacionalismo cultural” como os “sintomas da crise de longa duração da literatura comparada”. Isso posto: “Uma reorientação total [*a thorough reorientation*] é necessária em todas essas três direções” (Ibid., p. 290). Mais à frente, Wellek sintetiza a “reorientação” por ele entrevista afirmando que o estudo da literatura deveria ser distinguido “do estudo da história das ideias ou de conceitos e sentimentos religiosos e políticos, que são frequentemente sugeridos como alternativas aos estudos literários” (Ibid., p. 293); muitos eminentes acadêmicos literários, “particularmente na literatura comparada”, sentencia Wellek, “não estão realmente interessados de modo nenhum em literatura, mas na história da opinião pública, em relatos de viajantes, nas ideias a respeito do caráter nacional – em suma, em história cultural geral” (Ibid., p. 293). Não poderia haver nenhum progresso metodológico, segundo Wellek, a não ser pelo estudo da literatura “como um objeto distinto de outras atividades e produções do homem”, isto é, “precisamos encarar o problema da ‘literariedade’, a questão central da estética, a natureza da arte e da literatura”; nessa perspectiva de estudo, “a obra de arte literária em si mesma será o foco necessário”, “concebida como uma estrutura estratificada de signos e significados que é totalmente distinta dos processos mentais do autor no momento da composição e, daí, das influências que podem ter formado seu pensamento” (Ibid., p. 293).

Esta, em síntese, a formulação paradigmática da leitura-cerrada-do-texto-literário como tarefa comparatista por excelência. Bem entendido, ela enuncia-se, com Wellek, em franca oposição à identificação então vigente da tarefa comparatista com o estudo-de-fontes-e-influências tal como preconizado pela “Escola francesa” de LC – não havendo nada, portanto, como a *longue dureé* comparatista sugerida por Spivak sob o rótulo de “velha LC”. Justamente esse foco na literatura “em si”, essa preocupação com a literariedade e com a *close reading* do texto literário tão típicos da doravante chamada “Escola americana” de LC é que serão questionados no Bernheimer Report, e cada vez mais a partir dele, à luz de uma agenda culturalista; e quando Spivak se opõe às linguisticamente pouco rigorosas leituras culturalistas (que mantêm importantes pontos de contato, vê-se agora, com a “Escola francesa” de LC) em nome da “habilidade de ler cerradamente no original”, ela o faz exatamente na forma de uma negação/conservação (suprassunção) do “velho” ideário comparatista wellekiano sob a égide do qual se deram seus anos de formação.

Mas se parece clara, nesse sentido, a relação estabelecida pelo comparatismo de tipo spivakiano com o comparatismo de tipo wellekiano que o antecede e que é por ele suprassumido, deslocando-se, com isso, o nome da LC em direção a um outro estágio de desenvolvimento disciplinar, no qual o estágio anterior se veria a um só tempo superado e conservado – essa descontinuidade na continuidade permitindo falar, aliás, numa *história* da LC –, o mesmo não poderia ser dito, contudo, da relação estabelecida por Wellek com o comparatismo francês e das consequências disso para a história da disciplina. Qual o verdadeiro estatuto, afinal, da “reorientação” da LC promovida por Wellek em 1958?

Eis, expressa pelos organizadores do único *reader* de teoria do comparatismo publicado no Brasil, a imagem internacionalmente convencionalizada do autor na história da disciplina:

Reagindo contra o historicismo causalista e sobretudo contra o cunho extraliterário dos estudos comparatistas de orientação francesa clássica, René Wellek introduz verdadeira ruptura no comparatismo tradicional e oferece uma das contribuições mais significativas para que ele seja repensado e necessariamente reformulado. [...] Sua conferência “A crise da literatura comparada” [...] constitui verdadeiro libelo contra os pronunciamentos do grupo francês [...], e uma espécie de marco inicial do que viria a ser chamado, posteriormente, de “Escola Americana” de Literatura Comparada (COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 353).

Bem entendido, Wellek possibilita que o “comparatismo tradicional” – isto é, o comparatismo focado no estudo de fontes e influências e internacionalmente disseminado pelos teóricos franceses da LC – seja “repensado” e “reformulado”. Tratar-se-ia, pois, como virá a ser com Spivak, de uma suprassunção do dito “comparatismo tradicional” por uma “nova” LC? A afirmação de que Wellek tenha introduzido uma “verdadeira ruptura” nos estudos comparatistas, instituindo o “marco inicial” de uma nova escola, ou, mais do que isso, “a base da cisão entre uma suposta orientação norte-americana e a francesa clássica” (Ibid., p. 354) sugere fortemente que não.

Do lado francês, por mais que uma figura de ponta como Etiemble tenha publicamente tomado o partido de Wellek na querela pós-58, o efeito da alegada “ruptura” sobre a instituição comparatista parece ter sido nulo, ou muito próximo disso, como o comprova, aliás, a consulta aos dois importantes manuais de LC surgidos em francês na década seguinte à das batalhas de Chapell Hill: *La littérature comparée* (Paris: Armand Collin, 1967), de Claude Pichois e André Rousseau; *Littérature générale et littérature comparée* (Paris: Lettres Modernes, 1968), de Simon Jeune. Sobre o primeiro, Coutinho e Carvalhal (Ibid., p. 357) afirmam que o livro desenvolve “plano idêntico ao [clássico manual] de Guyard, acabando por tratar sobretudo de ‘trocas literárias internacionais’ e ocupando-se, como aquele, com a caracterização dos elementos que intermedeiam esses processos”; sobre o segundo, que segue “a tradição historicista francesa de Van Tieghem e Guyard, mas assimilando ao mesmo tempo

algumas das inovações introduzidas por Etiemble, máxime no que concerne ao caráter internacional dos estudos literários” (Ibid., p. 357). Esse estado de coisas não parece sofrer nenhuma alteração considerável nas décadas seguintes, se se leva em conta a estrutura de influentes manuais como *Qu’est-ce que la littérature comparée?* (Paris: Armand Collin, 1983), de Pierre Brunel, Claude Pichois e André Rousseau; *La littérature comparée* (Paris: PUF, 1989), de Yves Chevrel; *La littérature générale et comparée* (Paris: Armand Collin, 1994), de Daniel-Henri Pageaux. Não estranha, assim, a referida declaração de Didier Coste – em reprovação a Spivak – de que “quase nada mudou na concepção da disciplina na França desde dezenas de anos”.

Nos EUA, em contrapartida – e, sob sua influência, em outros centros comparatistas fora da França –, Wellek passará a figurar na memória acadêmica da LC como o responsável não só pela fundação de uma nova escola comparatista, dita “americana”, mas também, e no mesmo golpe, pela fixação daquilo que se compreenderá, doravante, como sendo o caráter eminentemente indisciplinado da LC, isto é, de sua imagem como uma disciplina em constante reformulação epistemológica, e, por isso mesmo, autoconscientemente em constante crise e mutação, em constante morte-e-renascimento. Em “The anxieties of comparison” [As ansiedades da comparação], sua introdução a *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (1995), Charles Bernheimer cita a seguinte sentença de Wellek em “The crisis”: “O sinal mais sério do estado precário de nosso estudo é o fato de que ele não tem sido capaz de estabelecer um objeto de estudos e uma metodologia específicos” (WELLEK, 1963, p. 282), sugerindo que, passadas quase quatro décadas, “o mesmo poderia ainda ser dito” (BERNHEIMER, 1995a, p. 2). Mas o que em Wellek figurava como um lamento (e um apelo ou uma convocação) passa a soar agora como o reconhecimento, a um só tempo resignado e orgulhoso, do caráter inerentemente “ansiogênico” [*anxiogenic*] da disciplina: “A literatura comparada é ansiogênica”, constata, com efeito, Bernheimer (Ibid., p. 1).

Sobre a substituição, no posto de grandes modelos do comparatismo contemporâneo, de autores como Auerbach ou Girard por autores como Spivak ou Bhabha, Richard Rorty afirma que “o centro de gravidade dos departamentos de literatura comparada deslocou-se uma grande distância”, e acrescenta: “Onde esse centro estará em 2050 ninguém sabe” (RORTY, 2006, p. 66). E ainda: “Cinquenta anos à frente, descrições da natureza da disciplina da literatura comparada escritas com Spivak em mente soarão tão antiquadas quanto aquelas escritas com Wellek em mente agora soam”; mais do que isso: “Se elas não soarem, então alguma coisa terá dado errado”, conclui Rorty (Ibid., p. 67).

Como se vê, uma constatação a princípio desoladora para os comparatistas de profissão e desencorajadora para os neófitos no campo revela-se, pelo contrário, uma espécie de porto seguro disciplinar, algo como a garantia tácita de que, aconteça o que acontecer, mude o que mudar na disciplina, continuar-se-á fazendo “Literatura Comparada”. E a origem disso se deveria, na verdade, a ninguém menos do que ao próprio Wellek: por mais que seu ideário comparatista pareça hoje “antiquado”, teria sido ele o primeiro a deslocar o “centro de gravidade” da disciplina a uma distância tão grande a ponto de se falar numa *ruptura*, numa *cisão* com o “velho” comparatismo francês, mas mantendo o *nome* da disciplina, fazendo-o recobrir algo completamente distinto do “velho” estudo-de-fontes-e-influências; é a ele, pois, que se deveria fazer remontar em última instância a alegada propensão da LC a reinventar-se. Dir-se-ia, pois, em suma, que é a partir de Wellek que a história da LC institui-se definitivamente como um processo de *continuidade na descontinuidade*.

Mas o que é que *continua*, afinal, ao longo do tempo, para além de um nome, esse nome de disciplina ao modo de um significante flutuante? Dessa continuidade dependeria, bem entendido, nada menos do que a identidade da LC *como disciplina*, ainda que em constante mutação. Mais especificamente: o que é que muda na LC com Wellek e o que é que permanece para além do nome da disciplina?

O que muda, numa palavra, é o *método*. Em “Comparative literature today” [Literatura comparada hoje], um discurso feito em 1965 quando era presidente da ACLA (American Comparative Literature Association), Wellek afirma que sua célebre comunicação de 1958 em Chapel Hill “foi, lamentavelmente na minha opinião, entendida como um manifesto de uma escola americana de literatura comparada e como um ataque à escola francesa, embora ela fosse obviamente dirigida não contra uma nação mas contra um método” (WELLEK, 1970a, p. 43); mais à frente, ele remete às “reflexões melancólicas sobre a posteridade” nele despertadas pela “quantidade de mal-entendido e distorção” de que seu texto fora alvo até então (Ibid., p. 43). Wellek volta ao assunto três anos mais tarde em “The name and nature of comparative literature” [O nome e a natureza da literatura comparada], quando observa que “The crisis” deu origem “a infindáveis polêmicas e, temo eu, a infindáveis mal-entendidos” (WELLEK, 1970d, p. 36); e ainda: “Eu estava, é claro, argumentando não contra uma nação ou, mesmo, contra uma escola local de acadêmicos. Estava argumentando contra um método” (Ibid., p. 36); mais à frente: “eu simplesmente declarei o que se segue a partir de uma percepção da totalidade da literatura: que a distinção entre literatura comparada e literatura geral é artificial e que não muito pode ser realizado pelo método da explicação causal, exceto uma remissão infinita” (Ibid., p. 36).

Wellek nega, pois, as pretensões revolucionárias e fundacionais atribuídas a “The crisis”, esclarecendo que se tratava, para ele, “simplesmente” de questionar o método então vigente na LC. Mas para que essa substituição metodológica projetada por Wellek pudesse se dar sem prejuízo da própria disciplina seria de se esperar que algum traço *se conservasse* na passagem de um método a outro de modo a permitir o reconhecimento de que se continua a fazer, apesar de tudo, “Literatura Comparada”. Ora, a julgar justamente por aquilo que mais evidentemente se faz manter nessa mudança, o *nome* da disciplina, é de se imaginar que o traço metodológico em questão seja o procedimento embutido nesse mesmo nome: a *comparação*. Quaisquer que fossem, portanto, as mudanças metodológicas no âmbito da LC, saberíamos tratar-se, ainda, da mesma disciplina, em função do caráter *comparativo* do método então empregado, seja lá qual for.

O problema nesse sentido levantado pelo próprio Wellek é que a operação comparativa apresenta-se como um traço necessário *mas não suficiente* para a delimitação e a identificação da LC como disciplina. “O método de comparação não é peculiar à literatura comparada”, lembra, com efeito, Wellek (1970b, p. 17); “ele é ubíquo em todo estudo literário e em todas as ciências, sociais e naturais”. Ora, essa era uma objeção já aventada pelos representantes da “Escola francesa”, e enfrentada, como tal, no próprio gesto de *disciplinarização* da LC por eles efetuado em seus textos fundadores. O fato é que, nesse referido gesto, a postulação do chamado “método da explicação causal” desempenhava uma função não acessória mas essencial, de modo que sua destituição como método por excelência da LC não seria nada “simples”, como gostaria Wellek, acarretando, na verdade, uma reviravolta bem mais grave que a da pretensa fundação de uma nova escola comparatista: algo, com efeito, que colocaria em xeque a própria *disciplinaridade* da LC – por extensão, sua legitimidade, seu próprio direito à existência como disciplina autônoma no campo dos estudos literários.

COMPARATISMO: A MIRAGEM, O EVENTO

O problema da comparabilidade e a miragem comparatista

Diante da objeção de que a denominação “literatura comparada”, ou “comparação literária”, equivaleria a muito barulho “para o mais fútil e o mais vão dos exercícios”, sendo bem conhecido o “demasiado engenhoso divertimento que consiste em instituir paralelos entre obras ou homens vagamente análogos”, Fernand Baldensperger, em seu célebre texto de 1921,

“Littérature comparée: le mot et la chose” [Literatura comparada: o nome e a coisa], surgido no primeiro número da *Revue de littérature comparée* por ele fundada, reconhece que “uma literatura comparada entendida assim não mereceria constituir-se em método independente” (BALDENSPERGER, 1921, p. 5-6). E ainda:

Nenhuma clareza explicativa resulta de uma comparação que se detivesse nesse olhar simultâneo lançado sobre dois objetos, nessa evocação, condicionada pelo jogo de lembranças e impressões, de semelhanças que podem muito bem não ser mais do que pontos *erráticos* postos fugazmente em contato por uma simples fantasia do espírito (Ibid., p. 7).

Uma década mais tarde, Paul Van Tieghem, em *La littérature comparée* (1931) – manual anunciado pelo próprio autor como a primeira obra, em qualquer língua, “consagrada à teoria e aos métodos da literatura comparada” (VAN TIEGHEM, 1931, p. 7) e que, como lembram Coutinho e Carvalhal (1994, p. 352), “se tornou um clássico da disciplina, tanto na França quanto no exterior” –, lembra que no século XIX a palavra *comparée* [comparada] foi introduzida na história literária “aproximadamente ao mesmo tempo que na filosofia, na anatomia e na fisiologia, e sob a influência das mesmas ideias”, mas que, se em disciplinas como a linguística e a anatomia não há nenhum erro a temer, pois compreende-se bem que a comparação “consiste em aproximar fatos tomados de grupos diferentes e frequentemente afastados, para daí depreender leis gerais”, quando se trata de obras literárias, contudo, pode-se acreditar que a comparação “consiste em justapor livros, tomados de diversas literaturas, para aí constatar as diferenças e as semelhanças, sem outro fim que um interesse de curiosidade, uma satisfação estética, por vezes um julgamento de preferência conduzindo a uma classificação” (Ibid., p. 20-21). Em eco a Baldensperger, Van Tieghem prontamente desqualifica esse procedimento comparativo como “um exercício muito interessante e muito útil para formar o gosto e a reflexão, mas que não tem nenhum valor histórico”, contrapondo-o, então, ao caráter da “verdadeira literatura comparada” [*la vraie littérature comparée*], comum a “toda ciência histórica”: o “de abarcar o maior número possível de fatos de origens diferentes, para melhor explicar cada um deles; de alargar as bases do conhecimento a fim de encontrar as causas do maior número possível de efeitos” (Ibid., p. 21).

O primeiro tipo de comparação literária, associado que está à “satisfação estética” e ao “gosto”, seria típico da crítica literária, pela qual o leitor, segundo Van Tieghem, “compara tal romance, tal peça de teatro, tal poema a outros lidos outrora, [...] constata preferências instintivas que procura em seguida justificar. [...] Julga os escritores, seja segundo certas regras gerais do gosto e da arte, seja segundo suas próprias simpatias” (Ibid., p. 8). Diante disso, a verdadeira LC só avultaria por um processo de esvaziamento/ressignificação: “a

palavra *comparé* [comparado] deve ser esvaziada de todo valor estético, e receber um valor histórico” (Ibid., p. 21).

Duas décadas mais tarde, é a vez de Marius-François Guyard publicar seu trabalho de síntese teórico-metodológica: *La littérature comparée* (1951), pela coleção “Que sais-je?” das Presses Universitaires de France (PUF). No prefácio ao volume, Jean-Marie Carré esclarece quanto à LC: “Não se deve comparar seja o que for com não importa o que, não importa quando e não importa onde”; e ainda: “Não se trata de transpor simplesmente para o plano das literaturas estrangeiras os paralelos das antigas retóricas entre Corneille e Racine, Voltaire e Rousseau, etc.” (CARRÉ, 1951, p. 5). E isso porque a LC, diz Carré, “é o estudo das relações espirituais internacionais, das *relações de fato* [*rappports de fait*, ênfase do autor] que existiram entre Byron e Púchkin, Goethe e Carlyle, Walter Scott e Vigny, entre as obras, as inspirações, até as vidas de escritores pertencentes a várias literaturas” (Ibid., p. 5). Logo na sequência, na introdução de seu manual destinado a obter, como lembram Coutinho e Carvalhal (1994, p. 353), “[grande] repercussão tanto na França quanto no exterior, tendo sido traduzido para diversos idiomas e se tornado mais um texto clássico sobre o assunto”, Guyard reitera que “justapor e comparar duas ou mesmo três obras pertencentes a literaturas diferentes não basta para proceder como comparatista”; e acrescenta: “O paralelo inevitável, de 1820 a 1830, entre Shakespeare e Racine é crítica ou eloquência; pesquisar o que o dramaturgo inglês conheceu de Montaigne e o que dele fez passar para seus dramas é literatura comparada” (GUYARD, 1951, p. 7).

Este, pois, o ato original de fundação da LC como disciplina autônoma no interior dos estudos literários, ato que garantiria a ela legitimidade histórica, atestando, assim, seu direito à existência: aquele que, partindo do reconhecimento de uma ubiquidade do procedimento comparativo no estudo da literatura, postula, então, duas modalidades distintas de comparação – uma primeira, pautada por uma motivação estética ou de gosto, própria da crítica literária, uma segunda, pautada por uma motivação historiográfica, própria da “verdadeira literatura comparada” –, desqualificando/rebaixando epistemologicamente a primeira em nome da segunda, em conformação a certo imperativo de cientificidade. Esse gesto fundador/legitimador da LC como disciplina poderia ser formalizado nos dois postulados seguintes:

(i) *comparatismo não é crítica* – isto é, o caráter histórico-científico da comparação em LC, voltada para a *explicação* das “relações de fato” existentes entre autores, obras, etc., relações factualmente comprováveis, não se confundiria, antes excluiria a visada avaliativa/valorativa da comparação com fins de “satisfação estética” ou “julgamento de

preferência conduzindo a uma classificação” (Van Tieghem); excluiria, em suma, a visada judicativo-axiológica da comparação crítica;

(ii) *crítica não é comparatismo* – isto é, o tipo de comparação implicado pela crítica literária, ao aproximar e estabelecer paralelos entre dois ou mais textos de literaturas diversas que não guardam entre si nenhuma relação causal factualmente estabelecida, careceria justamente da *especificidade* da comparação propriamente comparatista, baseada *exclusivamente* em “relações de fato” comprováveis: “Lá onde não há mais ‘relação’, seja de um homem com um texto, de uma obra com um meio receptor, de um país com um viajante, cessa o domínio da literatura comparada”, sentencia, de fato, Guyard (1951, p. 8).

Tudo dependeria, pois, da factibilidade dessa rígida distinção metodológica entre LC e crítica literária. Com vista aos “métodos históricos” da LC e aos “resultados obtidos graças a eles” – desafia Guyard (Ibid, p. 8) em seu manual –, “o leitor poderá julgar e resolver por sua conta o problema, aqui adiado, da legitimidade do comparatismo literário”. Passados sete anos da publicação do influente manual de Guyard, Welles tomaria para si o referido desafio, e a “resolução” por ele dada, por sua conta, ao problema da legitimidade comparatista, pareceria implicar antes a *dissolução* do que a confirmação da disciplinaridade da LC.

Contra o postulado da atividade comparatista como necessária e exclusivamente voltada para a explicação de “relações de fato” entre autores e obras de nacionalidades diferentes, ao modo de uma “história das relações literárias internacionais” (GUYARD, 1951, p. 7), Welles observa, em “The crisis”, que, nesse sentido estrito, o comparatista “pode estudar apenas fontes e influências, causas e efeitos, e seria mesmo impedido de investigar uma única obra de arte em sua totalidade, à medida que nenhuma obra pode ser inteiramente reduzida a influências estrangeiras ou considerada como um ponto irradiador de influência apenas sobre países estrangeiros” (WELLES, 1963, p. 283). E ainda: “O desejo de confinar a ‘literatura comparada’ ao estudo do comércio exterior entre duas literaturas limita-a a uma preocupação com as aparências, com escritores de segunda ordem, com traduções, livros de viagem, ‘intermediários’”, tornando-a, em suma, “uma mera subdisciplina investigando dados sobre as fontes estrangeiras e reputações de escritores” (Ibid., p. 284).

Para além de desacreditar a ênfase comparatista na relação causal – “Não estou ciente de que algum historiador literário tenha nos dado prova de tal relação necessária ou, mesmo, que poderia fazê-lo” (Ibid., p. 285) –, Welles parece mesmo disposto a promover o desconfinamento, por assim dizer, da LC, sua libertação das amarras impostas pelo foco exclusivo no “comércio exterior” entre literaturas: “O que importa é o conceito de estudo

literário como uma disciplina não tolhida por restrições linguísticas” (Ibid., p. 290). Mais à frente, Wellek afirma que todos “têm o direito de estudar qualquer questão, mesmo se restrita a uma única obra numa única língua”, e acrescenta: “Nós, comparatistas, certamente não gostaríamos de proibir os professores de inglês de estudar as fontes francesas de Chaucer, ou professores de francês de estudar as fontes espanholas de Corneille, etc.”, logo: “não gostaríamos de ser proibidos de publicar sobre tópicos restritos a literaturas nacionais específicas” (Ibid., p. 291). Wellek defende, em suma, uma concepção da LC como sendo “idêntica ao estudo da literatura independente de fronteiras linguísticas, étnicas e políticas”, não se limitando a um único método nem a contatos históricos reais, podendo haver, assim, ele argumenta, “tanto valor em comparar fenômenos como línguas ou gêneros historicamente não relacionados, quanto em estudar influências detectáveis a partir da evidência da leitura ou de paralelos” (WELLEK, 1970d, p. 19).

Liberta dos estritos limites metodológicos a ela impostos, não apenas seu futuro pareceria bem mais promissor mas também todo o passado da LC haveria de ser reconsiderado, sua história recuando agora a períodos bem mais remotos do que gostariam os teóricos da “Escola francesa”, a crítica baseada em paralelos retóricos por eles excluída da “verdadeira literatura comparada” (em função da comparatividade aleatória, sem fundamentação histórico-causal, por ela implicada) devendo figurar agora como uma modalidade perfeitamente válida de comparatismo literário. Com efeito, o esboço histórico que Wellek (1970d, p. 21-36) oferece dos “principais estágios de desenvolvimento” da LC faz remontar os primórdios da disciplina à retórica latina clássica, a partir da qual teria se desenrolado todo um rico percurso de desenvolvimento do comparatismo ocidental, passando pelo Renascimento, pelo Iluminismo e pelo advento da Estética no fim do século XVIII, percurso no qual o legado do século XIX francês ganha um destaque bem mais negativo do que positivo: o “factualismo herdado da tradição geral do empirismo e do positivismo, sustentado pelo ideal de objetividade científica e explicação causal” (Ibid., p. 35).

O grande problema é que, concebida nesses termos, a história do comparatismo tende a confundir-se com a história da crítica literária *tout court*, colocando-se em xeque, com isso, a própria ideia de uma disciplina autônoma no interior dos estudos literários. A iniciativa, repudiada por Wellek, de restringir a LC a “uma mera subdisciplina” focada no estudo-de-fontes-e-influências não desagradava aos teóricos da “Escola francesa”, que, pelo contrário, pareciam concordar em ser essa a única maneira de instituir e legitimar um campo comparatista autônomo, não hesitando em sentenciar: “A literatura comparada é um ramo da história literária” (CARRÉ, 1951, p. 5). Talvez se pudesse conceder em reconhecer, com eles,

essa especificidade tão restrita e restritiva em nome de uma autonomia possível da LC como subdisciplina da história literária (distinta da crítica literária, portanto). Contudo, nem isso se mostra factível em vista do ataque de Wellek ao outro postulado na base da disciplinaridade da LC: o da facticidade apoiada sobre uma alegada acriticidade (“comparatismo não é crítica”).

Os teóricos-padrão da LC, observa Wellek em “The crisis”, “supõem que ‘fatos’ devem ser descobertos como pepitas de ouro em relação às quais podemos declarar reivindicações de garimpeiros”, mas o verdadeiro estudo literário, ele retruca, “não está envolvido com fatos inertes, mas com valores e qualidades”, razão pela qual “não há distinção entre história literária e crítica” (WELLEK, 1963, p. 291). Assim:

Mesmo o mais simples problema de história literária requer um ato de julgamento. Mesmo uma afirmação como a de que Racine influenciou Voltaire ou de que Herder influenciou Goethe requer, para ser significativa, um conhecimento das características de Racine e Voltaire, Herder e Goethe, e, por isso, um conhecimento do contexto de suas tradições, uma constante atividade de pesar, comparar, analisar e discriminar, atividade essa que é essencialmente crítica. Nenhuma história literária foi jamais escrita sem algum princípio de seleção e sem algum esforço de caracterização e avaliação. Historiadores literários que negam a importância da crítica são eles próprios críticos não-conscientes, geralmente críticos secundários que meramente assumiram padrões tradicionais e aceitaram reputações convencionais (Ibid., p. 292).

Não estranha, assim, que a “reorientação” [*reorientation*] da LC a que visa Wellek seja por ele próprio concebida como uma reorientação *em direção à crítica*. “O que eu advogo”, sintetiza, com efeito, Wellek (1970d, p. 36), “é um afastamento dos conceitos mecanicistas e factualistas herdados do século XIX em favor da verdadeira crítica [*true criticism*]”. Ora, essa reorientação rumo à “verdadeira crítica” não se dá, em Wellek, como mero *retorno* a um ponto aquém do ato histórico de fundação da LC como disciplina, mas, antes, como *reversão* do discurso oficial dessa fundação: se a LC busca instituir-se, em sua disciplinaridade mesma, por meio da desqualificação, do rebaixamento epistemológico da crítica literária, Wellek desmobiliza essa hierarquia apontando para a incontornável criticidade de base *de todo e qualquer estudo literário, inclusive o de orientação historiográfica*, revelando que aquilo mesmo a que se opõe a teoria comparatista francesa ao modo de uma exterioridade não-comparatista constitui, na verdade, o horizonte do qual nunca se terá saído, mesmo quando se acreditava se ater aos “fatos”. Se a própria história literária revela-se, assim, como *uma modalidade de crítica literária*, seria preciso reconhecer que a pretensa disciplinaridade da LC como “ramo da história literária” contraposto à crítica enuncia-se sobre uma distinção falaciosa.

Lido dessa maneira, na contramão de seu arquivamento oficial como certidão de nascimento da “Escola americana” de LC (arquivamento esse explicitamente desautorizado pelo próprio Wellek, aliás), “The crisis” implica um efeito antes *desconstrutivo* do que (re)fundador, como se, ao tomar para si o desafio lançado por Guyard em 1951, o de “julgar e resolver por sua conta o problema da legitimidade do comparatismo literário”, Wellek lograsse reverter o discurso fundacionalista da “Escola francesa” até o ponto em que ele se revela insustentável. Com “The crisis”, portanto, sem dúvida o mais importante manifesto comparatista do século XX, é a própria imagem da LC como disciplina e de sua história como história disciplinar que acaba por se revelar ilusória.

Isso não quer dizer que ela não exista e não funcione efetivamente, antes e depois de Wellek, *como imagem* – ou, melhor dizendo, e para empregar um termo que se institui como tópico de pesquisa comparatista na França a partir de um livro de Jean-Marie Carré, *como miragem*. Segundo Guyard, *Les écrivains français et le mirage allemand* [Os escritores franceses e a miragem alemã] (1947), de Carré, conta a história de uma “grande ilusão”, a da miragem erigida pelos franceses, desde *De l’Allemagne* (1814) de Mme. de Staël, em sua tentativa de elaborar um conhecimento sobre os alemães:

Desde Mme. de Staël, nossa imagem da Alemanha foi anacrônica: seu livro descreve em 1814 uma república das letras cuja capital seria a Weimar de Goethe. O romantismo nacional de 1813 permanecerá ignorado por seus leitores. Nossos românticos, dos quais os maiores não conhecem o alemão, o ignorarão igualmente: sua Alemanha é, antes de tudo, com Schiller e Hoffmann, a pátria da liberdade dramática e da imaginação a mais fantástica. “Uma aliada contra o materialismo”, eis o que encontra nela Victor Cousin quando veste Hegel à francesa. Os liberais creem a Prússia liberal, os protestantes a sabem protestante, os saint-simonianos admiram sua organização. Assim, de todos os lados é uma Alemanha à imagem de seus desejos que sonham os franceses da Restauração. [...] A análise de J.-M. Carré segue até 1940 essas interações do político e do literário, do sentimento e da razão na elaboração de nossas imagens sucessivas da Alemanha. Sempre a mesma constatação se impõe: poucos escritores tentam compreender e conhecer a Alemanha *em si* (GUYARD, 1951, p. 115-117).

Poder-se-ia dizer que essa “Alemanha em si” [*l’Allemagne en soi*], ou melhor, aquilo que poderia ou deveria ser tomado, afinal, como a “Alemanha em si” permanece, então, como o impensado da “miragem germânica” na França – a qual só por isso, aliás, manteve-se e desenvolveu-se como tal, *como miragem*, ao longo do período estudado por Carré – da mesma forma que a comparação comparatista “em si”, ou melhor, aquilo que poderia ou deveria ser tomado, afinal, como a comparação comparatista “em si” permanece como o impensado da “miragem comparatista” na França e, a partir dela, no mundo, só mantendo-se e desenvolvendo-se como tal, *como miragem*, no curso de tão longo tempo, seja em francês, em inglês ou em português, por sistematicamente recalcar a questão da comparação, fazendo com

que “o problema da legitimidade do comparatismo literário” venha sendo adiado, para muito além do livro de Guyard, indefinidamente.

Em suma, *a instituição do comparatismo só pôde e pode se sustentar, ao redor do mundo, como se se autolegitimasse, ao preço do recalçamento da questão da comparação* – ou, como quer Jonathan Culler, do recalçamento do “problema da comparabilidade”, ao qual, não obstante, “o destino da literatura comparada parece inexoravelmente ligado”:

À medida que a literatura comparada libertou-se de uma comparabilidade baseada em relações de contato comprovadas, logo em fontes e influências, e aderiu a um regime mais amplo de estudos intertextuais no qual, em princípio, qualquer coisa poderia ser comparada a qualquer coisa, começamos a ouvir falar numa “crise da literatura comparada”, sem dúvida por causa da dificuldade de explicar a natureza da nova comparabilidade que serviu para estruturar e, em princípio, justificar a literatura comparada como disciplina. Esse problema da natureza da comparabilidade com certeza é tornado mais agudo pela mudança da literatura comparada de uma disciplina eurocêntrica para uma disciplina global, embora, em alguns aspectos, isso tenha sido ocultado de nós. Tem havido uma fase, poder-se-ia dizer, na qual o problema da comparabilidade pode aparentemente ser posto de lado porque grande parte dos novos trabalhos tem focado contatos transculturais e hibridismo em sociedades pós-coloniais e nas literaturas de poderes colonizadores. Muito do trabalho empolgante tem sido, na verdade, uma sofisticada versão modernizada do estudo de fontes e influências [...]. Mas, em princípio, o problema da comparabilidade permanece não resolvido e mais agudo do que nunca (CULLER, 2006, p. 242).

Não há contradição na observação de que o problema da comparabilidade figura como “mais agudo do que nunca” justamente numa época em que ele parece totalmente “posto de lado”: apenas colocando-o de lado, na verdade *recalcando-o*, é que o discurso e a instituição comparatistas puderam consolidar-se e expandir-se a ponto de Haun Saussy, o acadêmico que sucedeu Charles Bernheimer na tarefa de formar uma equipe para redigir o relatório ACLA da vez, o primeiro do novo milênio, ter podido declarar, em texto publicado em 2006, o “triunfo da literatura comparada”, nos seguintes termos:

A literatura comparada, num certo sentido, venceu suas batalhas. Ela nunca foi mais bem recebida na universidade americana [do que agora]. As premissas e os protocolos característicos de nossa disciplina são agora a moeda corrente de trabalhos de cursos, publicações, contratações e discussões de cafeteria. Autores e críticos que escreveram em “línguas estrangeiras” são agora ensinados [...] em departamentos de Inglês! A dimensão “transnacional” da literatura e da cultura é universalmente reconhecida mesmo pelos especialistas que, não há muito, acusavam os comparatistas de diletantismo. “Interdisciplinaridade” é uma prodigiosa palavra-chave em requerimentos de bolsas e em folhetos promocionais de faculdades. “Theory” é não mais um emblema de identidade especial ou uma marca de infâmia; todos, mais ou menos, estão fazendo-a, mais ou menos. Ensino e leitura comparativos ganham forma institucional numa sempre crescente lista de lugares, através de departamentos e programas que podem ou não usar o rótulo literatura comparada [...] A controvérsia terminou. A literatura comparada é não apenas legítima: agora [...], o nosso é o primeiro violino que dá o tom para o resto da orquestra. Nossas conclusões tornaram-se as pressuposições de outras pessoas (SAUSSY, 2006, p. 3).

Guardadas as devidas proporções, as palavras do então presidente da ACLA valeriam, em larga medida, também para o contexto brasileiro; exatamente no mesmo ano, aliás, em que elas foram publicadas, a ABRALIC comemorava seus vinte anos como a maior instituição comparatista da América Latina (provavelmente a terceira maior do mundo, atrás apenas da AILC e da ACLA), e modelo para instituições congêneres na região.²⁶ Seria preciso refletir, contudo, até que ponto não valeria igualmente para o contexto brasileiro a importante ressalva ao “triunfo comparatista” feita logo na sequência pelo mesmo Saussy:

Mas essa vitória traz pouco no sentido de recompensas tangíveis para a disciplina. O que os comparatistas elaboraram, argumentaram e propagaram nos laboratórios de sua pequena, auto-seletiva profissão saiu pelo mundo e conquistou pessoas que não têm lealdade particular aos corpos institucionais da literatura comparada. O que é motivo tanto para satisfação quanto para um desassossegado tipo de desapontamento. Podemos todos ser comparatistas agora – e por uma boa razão –, mas apenas com um mínimo denominador comum. Poucos pensam em si mesmos como fundamentalmente comparatistas [...]. Nossos modos de pensar, escrever e ensinar espalharam-se como um evangelho e não foram acompanhadas [...] de um império. [...] A propagação bem sucedida de traços da família literatura comparada não foi acompanhada por mecanismos de identificação e controle [...]. Nós somos doadores universais e anônimos – em termos éticos, um glorioso papel a se desempenhar, mas um arriscado papel na competição por recursos, reputação e legitimidade institucional que experimentamos todos os dias [...]. Qual é a razão para esse anonimato? Como poderia nossa disciplina obter o reconhecimento que ela merece? (Ibid., p. 4).

A resposta para as perguntas finais de Saussy não deixa de se insinuar na exposição que ele mesmo faz do problema: a falta de um “mínimo denominador comum” comparatista é a um só tempo a razão para o anonimato e aquilo que impede um reconhecimento como o que deseja o autor. Não pode haver reconhecimento externo de uma identidade disciplinar comparatista se não há auto-reconhecimento consensual nesse sentido; e não pode haver auto-reconhecimento consensual de uma identidade disciplinar num campo onde se recalca sistematicamente a impossibilidade epistemológica sobre a qual ele está assentado, isto é, a inexistência de algo como uma comparação *propriamente comparatista*. Esse recalçamento, contudo, eis o paradoxo, institui-se como a própria condição de possibilidade do campo comparatista, ainda que a um alto preço: o de sua possibilidade não como disciplina, mas como *miragem* disciplinar.

A miragem comparatista que toma conta dos estudos literários em escala transnacional não é necessariamente ruim do ponto de vista da inovação e da produtividade que ela se mostra capaz de estimular e disseminar; pelo contrário, seria preciso reconhecer que, tanto nos EUA como no Brasil, aquilo que de mais instigante no campo literário acadêmico surgiu nas

²⁶ Cf., a propósito, o número 8 da *Revista Brasileira de Literatura Comparada* (2006), contendo o dossiê: “ABRALIC: o passado, o presente e o futuro”.

últimas décadas tem sido normalmente gestado na esfera interinstitucional da “literatura comparada” – e não, definitivamente, na ortodoxa jurisdição das literaturas nacionais –, ainda que essa volumosa e multifacetada produção intelectual afigure-se, em seu conjunto, definitivamente refratária a qualquer esforço de enquadramento disciplinar. Com efeito, o volume do que vem sendo produzido e divulgado, por exemplo, no âmbito dos gigantescos congressos internacionais da ABRALIC ocorridos bianualmente desde 1988 não se deixaria congrega sob uma pretensa especificidade comparatista, tendendo necessariamente à dispersão. A “disciplina” LC parece mesmo, pois, fadada a permanecer como miragem, o que se afigura tolerável quando se pensa que ela não pode mesmo existir *a não ser como miragem*.

Mas a miragem comparatista não apenas recalcou indefinidamente a questão da comparação ou o “problema da comparabilidade” (Culler) a fim de se perpetuar institucionalmente em plano transnacional; ela também impediu que se procurasse entender aquilo que de fato esteve em jogo por ocasião da emergência de uma problemática comparatista nos estudos literários, algo cuja natureza e cuja significação restariam, ainda, por ser explicitadas.

Emergência da consciência comparatista

Logo na abertura de seu clássico manual, Van Tieghem (1931, p. 7) distingue três “etapas do conhecimento dos livros”, as quais, depois de ilustradas em seu funcionamento através de uma situação fictícia de leitura, são assim definidas pelo autor: (i) a “escolha” [*choix*], pela qual “não é digno do nome literatura senão o que oferece um valor, e um valor *literário*, isto é, um mínimo de arte”; (ii) a “crítica literária” [*critique littéraire*], seja qual for sua inclinação – “dogmática”, “polêmica”, “filosófica”, “impressionista” –, “sempre subjetiva e não propriamente histórica”; (iii) a “história literária” [*histoire littéraire*], “que reposiciona a obra e o autor no tempo e no espaço, e explica dela e dele tudo o que pode ser explicado” (Ibid., p. 10). Essa concatenação sugere algo como uma evolução cognitiva; para Van Tieghem, trata-se de nada menos do que “a marcha natural do espírito no conhecimento da literatura” (Ibid., p. 10).

De acordo com essa visão das coisas, herdada do século XIX, a superação, em nível acadêmico, da “crítica literária” como atividade de avaliação/valoração das obras literárias, tradicionalmente exercida sob a égide da retórica clássica, por uma história literária propriamente dita, equivaleria ao corte epistemológico fundamental em função do qual o estudo da literatura teria alcançado um estatuto de cientificidade, de legitimidade científica.

Não estranha, pois, que, de acordo com essa perspectiva, a conquista, pelo estudo literário acadêmico, de uma natureza “propriamente histórica” e do método explicativo a ela associado corresponda a nada menos do que o *nascimento* da crítica – não, evidentemente, da condenável atividade “sempre subjetiva e não propriamente histórica” a que se refere Van Tieghem, mas àquilo que se poderia chamar, doravante, a “verdadeira” crítica, deslocando-se, com isso, o antigo nome, *critique*, de modo a fazê-lo revestir algo completamente diferente.

“A crítica tal como nós a conhecemos e a praticamos é um produto do século XIX”, afirma, com efeito, Albert Thibaudet, logo na primeira linha de sua *Physiologie de la critique* [Fisiologia da crítica] (1930), publicada no ano anterior ao do aparecimento do manual de Van Tieghem. “Antes do século XIX”, prossegue Thibaudet, “há críticos. Bayle, Fréron e Voltaire, Chapelain e d’Aubignac, Denis de Halicarnasso e Quintiliano são críticos. Mas não há a crítica”. Em suma: “a verdadeira e completa crítica não nasce senão no século XIX” (THIBAUDET, 1962, p. 7). E o autor não hesita em condicionar esse pretense nascimento ao agudo senso de historicidade do oitocentos, ou, na expressão do próprio Thibaudet, ao seu “gosto do inventário”: “ela nasceu em ligação com a história, com o sentimento do passado” (Ibid., p. 11).

Retomando a explanação de Thibaudet sete décadas mais tarde em *La critique littéraire française au XIXe siècle* [A crítica literária francesa no século XIX] (2001), Jean-Thomas Nordmann sentirá a necessidade de completá-la, afirmando que “ao lado da história, o desenvolvimento das ciências naturais torna mais familiar a ideia de classificação, esperando que o darwinismo popularize a de evolução, da qual os filósofos alemães preparam a aclimatação” (NORDMANN, 2001, p. 10). Mais à frente, Nordmann lembra ser justamente “na teoria e na prática da crítica literária que se faz, sem dúvida, sentir o mais diretamente a influência dominadora do modelo científico do qual a filosofia positivista, que não se saberia reduzir à doutrina de Auguste Comte, tomou o paradigma da modernidade” (Ibid., p. 94). Daí o que o autor chama de “modernidade científica” da crítica francesa.

Ora, nenhum nome se fez mais central nesse processo de modernização/cientificização do que o de Hippolyte Taine. “Taine é bem aquele que inaugura”, observam Delfau e Roche (1977, p. 54) debruçados exatamente sobre o que chamam “naissance de la critique”, *nascimento da crítica*. E ainda: “Com ele se encerra, entre outras coisas, a pré-história da crítica e da história como disciplinas” (Ibid., p. 56). Bem entendido, com Taine se encerraria definitivamente o longo período, doravante considerado “pré-histórico”, em que a crítica se confunde com uma atividade avaliativa e valorativa guiada por alguma preceptística de cunho retórico, inaugurando-se a vigência da “verdadeira” crítica, atividade naturalista de cunho

histórico-científico; nas palavras do próprio Taine, num de seus *Essais de critique et d'histoire* [Ensaio de crítica e de história] (1858):

O crítico é o naturalista da alma. Ele aceita suas formas diversas; ele não condena nenhuma delas e as descreve todas; ele julga que a imaginação apaixonada é uma força tão legítima e tão bela quanto a faculdade metafísica e a potência oratória; ao invés de a rejeitar com desprezo, ele a diseca com precaução; ele a coloca no mesmo museu e na mesma classe das outras; ele se regozija, vendo-a, da diversidade da natureza; ele não demanda a ela diminuir-se, submeter-se à autoridade de faculdades contrárias, fazer-se razoável e circunspecta; ele ama até suas loucuras e suas misérias (TAINÉ, 1923, p. 128).

É realmente tão grande o fosso que parece separar esse “naturalista da alma”, esse dissecador da “imaginação apaixonada” de que fala Taine do clássico apreciador literário guiado por regras de gêneros e preceitos do “bom gosto” e do “bem escrever” – por exemplo Voltaire em suas considerações sobre a literatura inglesa nas *Lettres philosophiques* [Cartas filosóficas] (1734) – que só muito a contragosto se aceitaria denominá-los da mesma forma: “le critique”, o crítico. Não estranha, assim, que, da perspectiva da “modernidade científica” oitocentista, o que quer que, antes do pretense corte epistemológico originário, tenha sido produzido sob o nome de crítica seja doravante relegado a uma pré-história da disciplina.

O fato é que, apesar da “inegável difusão do espírito científico”, observa Nordmann (2001, p. 94), “à margem das discussões teóricas sobre os modelos nos quais a crítica pode se inspirar, [...] [perpetua-se] o exercício frequentemente muito talentoso de uma crítica do humor e do gosto”. Do ponto de vista dos convertidos à boa-nova científicista, isso poderia ser encarado como a recalcitrância contingencial de um regime crítico definitivamente ultrapassado – se não de fato, ao menos de direito – a ser totalmente dirimida tão logo se completasse o processo de modernização então em curso, algo que nunca aconteceu, contudo, posto que a própria “modernidade científica” em questão haveria de ser considerada ela própria, a seu tempo, obsoleta e ultrapassada. Do ponto de vista do historiador da crítica que procurasse manter-se isento, isto é, não comprometido, por princípio, com nenhuma das perspectivas rivais, não pareceria haver alternativa a não ser reconhecer, à maneira de Thomas Kuhn,²⁷ a *incomensurabilidade* das concepções de “crítica” aí em jogo: a absoluta irreduzibilidade de uma a outra e, por consequência, sua incomparabilidade.

Mas a postulação de uma descontinuidade radical entre configurações simultâneas e incomensuráveis de uma mesma disciplina acabaria por colocar em xeque justamente a suposta unidade/identidade dessa disciplina, inviabilizando, com isso, a apreensão da mesma

²⁷ A referência clássica quanto a isso é *The structure of scientific revolutions* [A estrutura das revoluções científicas] (1962).

em sua *historicidade*. Exatamente nesse sentido avultam o significado e a importância a princípio insuspeitados da emergência do discurso comparatista na França.

Preocupado em delimitar uma área de atuação específica, especificamente comparatista, por assim dizer, no domínio da história literária, um autor como Van Tieghem é levado a destacar como “elemento essencial da história literária” o que ele chama de “jogo de *influências* recebidas ou exercidas” (VAN TIEGHEM, 1931, p. 12), entendendo por influências “também as fontes, os empréstimos de temas, ideias ou formas” (Ibid., p. 13). Traz-se à tona, assim, o caráter *eminente comparativo* da história literária como campo de investigação, o próximo passo devendo ser o de delimitar, no interior do amplo domínio histórico-comparativo, uma (sub)disciplina que “prolongará em todos os sentidos os resultados obtidos pela história literária de uma nação, reunindo-os àqueles que, por sua vez, obtiveram os historiadores de outras literaturas, e dessa complexa rede de influências constituir-se-á um domínio à parte” (Ibid., 16-17).

O discurso comparatista emerge, pois, à primeira vista, como uma espécie de complemento subserviente da teoria da história literária elaborada por gigantes da crítica francesa oitocentista como Sainte-Beuve, Taine, Brunetière e Lanson. E a complementação visada por Van Tieghem poderia mesmo se dar, é provável, do modo demasiado simples projetado pelo autor, não fosse a decisiva questão colateralmente avultada pelo discurso comparatista e aparentemente sequer prevista pela grande teoria historiográfico-literária do século XIX: ao se enfatizar a comparatividade no coração da história literária, procurando-se diferenciá-la da comparatividade implicada pelos paralelos entre textos e entre autores habitualmente estabelecidos pelos críticos “pré-históricos” – no duplo sentido do termo: que se encontram num ponto aquém do advento do aporte historiográfico em crítica e, por isso mesmo, aquém do nascimento da dita “verdadeira” crítica –, torna-se evidente um ponto de contato fundamental entre a assim chamada “crítica moderna”, de base histórica, e a chamada “crítica clássica”, de base retórica, um inegável ponto de aproximação/comparação entre elas: *a comparatividade intrínseca a ambas*.

É claro que o coro comparatista francófono esforçou-se por estabelecer uma incomensurabilidade entre a comparatividade “subjetiva e não-histórica”, voltada para “uma satisfação estética”, “um julgamento de preferência”, sem “nenhum valor histórico”, e a comparatividade historicamente orientada e factualmente fundamentada; mas, como Wellek enfatizará mais tarde, também a comparação praticada pela historiografia literária implica uma parcela inevitável de avaliação/valoração dos elementos comparados, a começar pela própria escolha do que há de ser aproximado e comparado, o que atesta a criticidade inerente

a *toda* comparação literária. Já o grande *insight* possibilitado pelo discurso teórico de Van Tighem (e outros) consiste no enunciado reverso da constatação wellekiana: o da comparatividade inerente a *toda* crítica; *toda* atividade crítica é inerentemente comparativa, e isso por sua própria natureza: criticar (do grego *krínein*: “julgar”) implica necessariamente comparar; *todos* os modelos de leitura crítica revelam-se, pois, *modelos de comparação* – e, como tais, *comparáveis entre si*.

O discurso do comparatismo emerge, pois, em seu caráter de acontecimento, ao modo do que se poderia chamar uma *consciência comparatista*: não a do surgimento de uma pretensa (sub)disciplina comparatista a ser institucionalizada como tal (algo que, não obstante, acabou acontecendo sob a forma da LC), mas a da oposição entre duas perspectivas divergentes de comparação crítica – uma “retoricista” e outra “historicista” – no próprio alicerce do edifício crítico (a instituir-se) no século XIX. Essa oposição implicaria como que uma comparatividade (de perspectivas críticas rivais) *antes* da comparação, comparatividade da qual dependeriam, aliás, os próprios princípios da prática crítico-comparativa *por vir*, incluindo-se a ideia de “literatura” com a qual trabalhar.

Já que, para começar a comparar, “sem dúvida deve-se pressupor um conhecimento essencial da essência geral dos comparáveis”, observa, com efeito, Derrida (2008, p. 29), então: “A fim de comparar literaturas ou fenômenos literários, eu devo primeiro saber, ao menos ao modo de uma pré-compreensão, o que o literário é” (Ibid., p. 29). “Mas, em princípio”, prossegue Derrida (Ibid., p. 29), “essa generalidade essencial que forma o *a priori* da comparatividade não deveria ela própria depender de qualquer procedimento comparativo” (Ibid., p. 29). Ora, é justamente o contrário disso aquilo que revela a consciência comparatista ao desvelar a comparatividade na base do empreendimento crítico oitocentista. Não havendo nada, a rigor, anterior a essa comparatividade originária, por assim dizer, nenhum princípio ou baliza comparativa que de fato ou de direito a antecederesse (a comparatividade tendo começado desde sempre), revelar-se-ia, aí, no caso da oposição entre as perspectivas críticas em questão, uma instância de *indecidibilidade*.

Mas se a decisão por um dos dois lados fez-se necessária (apesar de impossível) sempre que se tratou, por exemplo, de pôr em funcionamento um pretense modelo ou sistema de comparação crítica dito “moderno” – em detrimento de um modelo ou sistema dito “clássico” –, então seria preciso reconhecer nessa decisão a partir de um horizonte de indecidibilidade o verdadeiro “nascimento” da crítica. A consciência comparatista confundir-se-ia, assim, em suma, com uma tomada de consciência, ao modo de um desvelamento, da própria *historicidade* da crítica: da conjuntura na qual uma perspectiva de comparação crítica

emerge/institui-se em necessária oposição a uma perspectiva rival, inexistindo, nesse momento oposicional anterior à consolidação de um modelo ou sistema crítico propriamente dito, qualquer tipo de baliza epistemológica externa à própria oposição que pudesse fundamentar a preferência por essa ou aquela perspectiva, revelando-se, com isso, o fundo sem fundo, o solo de indecidibilidade que alicerça o “nascimento” da crítica.

Indecidibilidade *e não* incomensurabilidade, bem entendido. De acordo com a segunda, o horizonte de atuação do crítico vê-se confortavelmente restrito à “comunidade científica” (Kuhn) na qual ele se insere, a incomensurabilidade entre os distintos “paradigmas” que regem distintas comunidades impossibilitando tanto a discussão entre elas (posto que falam línguas diferentes) quanto a prestação de contas, por assim dizer, entre os integrantes de comunidades diferentes (daí a zona de conforto do crítico atuando sempre somente entre seus pares); de acordo com a primeira, por outro lado, uma vez desvelada a oposicionalidade indecidível no alicerce de qualquer pretense “paradigma” crítico, a atuação do crítico implica algo como uma decisão a um só tempo impossível e necessária entre perspectivas críticas divergentes, decisão essa que, ao enunciar-se como tal, longe de restringir-se à zona de conforto desta ou daquela comunidade, colocaria em questão, na verdade, a instituição da crítica como um todo.

Inicialmente concebido como complemento subserviente da teoria oitocentista da história literária, o discurso do comparatismo implicaria, antes, na verdade, *em seu caráter de acontecimento*, uma consciência comparatista que põe a nu nada menos do que a historicidade da crítica, suas condições históricas de (im)possibilidade, por assim dizer. Mas o que significa tomá-lo, afinal, ao discurso comparatista, “em seu caráter de acontecimento”? De que acontecimento se trataria afinal?

O (dizer-)evento comparatista

Uma forma de se aproximar desse problema poderia ser acompanhar a explicação há alguns anos elaborada por Hans Ulrich Gumbrecht para a ascensão da história literária no horizonte discursivo do século XIX.

A história literária “não se tornou uma preocupação e uma forma discursiva antes do advento da crise epistemológica, no segundo quarto do século dezenove, que Foucault descreveu sob o tópico ‘*crise de la représentation*’ [crise da representação]”, principia, a propósito, Gumbrecht (2008, p. 521), acrescentando: “Tomando de empréstimo um conceito central da filosofia de Niklas Luhmann [...], proponho referir-se à mesma síndrome histórica

como a ‘emergência do observador de segunda-ordem’”, isto é, de um papel de observador “no qual aquele que observa o mundo não pode evitar observar a si mesmo no ato de observação” (Ibid., p. 521-522). Esse “papel da auto-reflexividade” pode ter estado disponível, ao modo de uma opção, “para todas as culturas humanas de todos os tempos”, pondera Gumbrecht, “mas é agora transformado numa instituição, em lei estrutural” (Ibid., p. 522). Uma década antes, num texto ao qual ora remete para “mais detalhes históricos e precisão conceitual com respeito à emergência do observador de segunda ordem” (Ibid., p. 531), Gumbrecht destacava que esse novo papel observacional “corresponde exatamente à descrição das então emergentes *Sciences Humaines*, com as quais Michel Foucault [...] assinala o limiar discursivo dos 1800” (GUMBRECHT, 1998, p. 26).

Uma consequência importante da emergência do observador de segunda ordem para a cultura e a epistemologia do século XIX é o que se poderia chamar “perspectivismo”, observa Gumbrecht (2008, p. 522): “Um observador que observa a si próprio no ato de observação descobrirá que sua percepção e sua experiência do mundo dependem de sua perspectiva (tanto no sentido literal quanto metafórico)”, o que leva à percepção de que “para cada objeto de referência no mundo há tantas formas potenciais de experiência, de conhecimento ou de representação quantas são as perspectivas de observação” (Ibid., p. 522). E se “cada fenômeno singular pode dar origem a uma infinidade de percepções possíveis, formas de experiência e representações”, então: “Nenhuma dessas múltiplas representações pode conferir a si própria o estatuto de mais adequada ou de epistemologicamente superior às demais” (GUMBRECHT, 1998, p.26-27). Eis a “crise da representação” segundo Gumbrecht.

A tese de Gumbrecht é a de que o ímpeto historicizador do século XIX surge justamente como uma reação e uma solução ao perspectivismo implicado pela emergência do observador auto-reflexivo: a atitude, vigente desde então, de historicizar e narrativizar os fenômenos, descrevendo-os por sua evolução histórica, revelar-se-ia, então, “uma estratégia para obter uma solução conciliatória com o infinito potencial das suas representações” (Ibid., p. 27). Assim: “um discurso no qual uma nação é identificada através de sua história, ou no qual uma espécie é identificada através de sua evolução, será sempre capaz de integrar numa sequência narrativa (a potencial infinidade de) suas diferentes representações” (GUMBRECHT, 2008, p. 522). Encontrava-se aberta, assim, a senda para o surgimento e a consolidação da história literária:

Nesse exato contexto, tornou-se plausível usar não apenas textos literários individuais como “evocações” pontuais de um passado nacional glorioso mas ver nas histórias das literaturas nacionais, como objetos intencionais e formas discursivas em seu direito próprio, uma fórmula e mesmo um caminho real que daria acesso à verdadeira compreensão de uma identidade nacional (Ibid., p. 522).

Bem entendido, também o domínio do estudo literário teria sido assolado pela “crise da representação” acarretada pela emergência do observador auto-reflexivo, o que fica patente quando, por exemplo, Thibaudet (1962, p. 13) afirma que “a literatura francesa do século XIX vive num pluralismo: [...] um direito igual reconhecido a muitos sistemas de gosto, a muitos planos de criação”, pluralismo esse “começado por um dualismo, aquele do clássico e do romântico”. Ora, é bem essa pluralidade desnorteadora de “sistemas de gosto” divergentes que se veria reabsorvida pela história literária numa sequência narrativa coerente com vistas à compreensão da identidade nacional, e isso, segundo Gumbrecht, em conformação a uma ou outra de duas possibilidades historiográficas básicas: (i) “um tipo fortemente teleológico, visivelmente hegeliano, de história literária que tentou moldar a história da literatura nacional como uma trajetória em direção à auto-revelação da identidade nacional” (GUMBRECHT, 2008, p. 522); (ii) uma espécie de “antropologia histórica” que “usaria diferentes tipos e formas de literatura de diferentes momentos de um passado nacional a fim de constituir uma imagem complexa da nação em questão, sem ter uma tese central sobre a identidade nacional ou uma ideia de seu desdobramento sistemático” (Ibid., p. 523).

Por mais que Gumbrecht as tome como “possibilidades opostas” (Ibid., p. 522), essa oposição afigura-se como mero fenômeno de superfície quando se leva em conta tratar-se de variantes de uma mesma e única solução historicista ao perspectivismo no campo literário, solução cuja estabilidade epistemológica e institucional não se veria, assim, ameaçada por tal variabilidade interna. Ao iluminar, por sua vez, no próprio alicerce do empreendimento crítico historicista, uma oposicionalidade indecível, profunda e originária, e como tal anterior e irreduzível a qualquer narrativização pretensamente reintegradora, a consciência comparatista oitocentista se dá como reencenação do perspectivismo de base da atividade crítica então dissimulado pela bem sucedida institucionalização (e conseqüente naturalização), com fins acadêmicos, pedagógicos e político-ideológicos, da historicização do fenômeno literário. Desnaturalizada sob o foco da consciência comparatista, a categoria aparentemente auto-evidente do “tempo histórico” revela-se, ela própria, e para empregar palavras de Gumbrecht (1998, p. 27), um “cronotopo historicamente definido”, “um cronotopo bastante recente”.

A consciência comparatista (e tudo o que ela dá a ver em termos da historicidade recalçada da crítica) avulta, bem entendido, por efeito da emergência da teoria francófona do comparatismo, ou melhor, por efeito de um acontecimento especial identificável como tal por ocasião dessa emergência: algo como a *mise-en-comparation* de diferentes perspectivas de comparação crítica, uma *metacomparação*, portanto, ou uma *comparação de segunda ordem*, por assim dizer. Encarado retrospectivamente, esse acontecimento reveste-se de um

significado e de uma importância tais a ponto de se poder considerá-lo um evento de primeira grandeza na história dos estudos literários ocidentais; chamemo-lo, pois, de *o evento comparatista*.

Ele demarcaria, é certo, não simplesmente a referida emergência de uma teoria francófona do comparatismo, mas aquilo mesmo que, nessa emergência, implica uma espécie de *excesso* ou de *exorbitância teórica não programada*, algo que converte o discurso que se quereria, a princípio, mero *complemento* subserviente da teoria da história literária num *perigoso suplemento* dessa mesma teoria, ao modo de *uma dobra teórica auto-reflexiva a desnudar as condições históricas de (im)possibilidade do empreendimento crítico historicista*. Um evento de tamanha magnitude não deveria, contudo, ter sido necessariamente percebido e registrado como tal pelos observadores contemporâneos dele, a começar pelos próprios teóricos comparatistas franceses?

O autor a quem remete Gumbrecht acerca do fenômeno da “temporalização” [*Verzeitlichung*] no âmbito da crise da representação no século XIX, Reinhart Koselleck, lembra que, ao passar a ser entendida “como uma dimensão autêntica” [*als eine genuine Größe*], a história foi então levada a sua “relação logicamente necessária [*denknotwendige Beziehung*] com o tempo histórico”, isto é, *temporalizou-se*, instituindo-se doravante como *história do tempo* [*Zeitgeschichte*] (KOSELLECK, 1979, p. 321); a história é temporalizada, acrescenta, a certa altura, Koselleck (Ibid., p. 327), no sentido de que, “graças ao tempo transcorrido a cada dia, e com o crescente distanciamento, ela se modifica também no passado, ou, melhor dito: revela-se em sua respectiva verdade”, tornando-se possível, assim, “compreender também o passado em sua alteridade fundamental” (Ibid., p. 327). Referindo-se ao descrédito da “historiografia do tempo presente” [*Gegenwartsgeschichtsschreibung*] entre os historiadores profissionais, Koselleck explica:

Se com o crescente distanciamento temporal aumentavam, para o passado, as chances de conhecimento, a história dos eventos dia a dia perpetuados perdeu sua dignidade metodológica. A até aí superior autenticidade das testemunhas oculares participantes [...] é posta em questão, pois a história “real” só emerge depois de um certo período de tempo: graças à crítica histórica ela se manifesta então *numa forma totalmente diferente* de como pareceu visível aos respectivos contemporâneos (Ibid., p. 331).

É bem a isso que se refere Jonathan Culler – comprovando, aliás, a recalcitrância dessa visão das coisas – quando evoca, no trecho erigido em epígrafe, o lugar-comum historiográfico da perceptibilidade *a posteriori* dos “eventos decisivos” na história. Não se trata, aqui, de negar esse lugar-comum, e sim, talvez, de complexificá-lo, explicitando certas consequências que ele próprio pareceria sugerir. Se, de acordo com a perspectiva

historiográfica apresentada por Koselleck, um acontecimento histórico “real” *só pode* ser apreendido como tal *a posteriori*, isso significa que ele simplesmente não pode ter existido *como tal* para os observadores contemporâneos dele. O que não quereria dizer que *nada* tenha existido, e sim que, o que quer que tenha existido, deu-se, então, “numa forma inteiramente diferente”, como enfatiza Koselleck.

Não nos deixemos enredar aqui em nenhuma pretensa ontologia ou fenomenologia dos diferentes “modos de ser” históricos. Atenhamo-nos, ao invés, para efeitos de discussão, aos termos espontaneamente empregados por Culler quando observa, ainda no trecho em epígrafe, ser o futuro que promove ao “estatuto de eventos” os “incidentes de nosso próprio tempo”, inserindo tais “eventos” nas sequências causais da “história”. Poder-se-ia dizer, assim, em suma, que no tempo presente nunca há acontecimentos históricos *propriamente ditos*, mas apenas “incidentes” a serem promovidos a “eventos” *exclusivamente pela posteridade*. Isso claramente põe em xeque a concepção historicista do evento histórico como um “fato” a ser *constatado* (e descrito, e explicado...) pelo historiador. A rigor, por tudo o que foi dito, um evento não pode nunca ser meramente constatado, mas há de ser, antes, num sentido importante, *produzido* por aquele que dele se ocupa, isto é, *performato* pelo discurso do próprio historiador.

Ninguém melhor do que Derrida logrou formalizar essa problemática a partir dos termos mesmos da teoria pragmática dos *speech acts* [“atos de fala”]. Submetido, em 1997, por ocasião de um seminário em Montreal, à pergunta-título do referido seminário: “Dire l’événement, est-ce possible?” [Dizer o evento, isso é possível?], Derrida (2001, p. 87) afirma haver “ao menos duas maneiras de determinar o dizer quanto ao evento”, deliberadamente reproduzindo, a princípio, a canônica distinção austiniana entre os modos “constatativo” e “performativo”: “como vocês o sabem”, ele diz, “há uma alocação [*parole*] que se chama *constatativa*, que é teórica, que consiste em dizer o que é, em descrever ou constatar o que é, e há uma alocação que se chama *performativa* e que faz falando [*qui fait en parlant*]” (Ibid., p. 88). Assim: (i) “Com efeito, a primeira modalidade ou determinação do dizer é um dizer de saber [*un dire de savoir*]: dizer o que é. [...] É um dizer que é próximo do saber e da informação, do enunciado que diz qualquer coisa de qualquer coisa” (Ibid., p. 87-88); (ii) “E depois, há um dizer que *faz dizendo* [*fait en disant*], um dizer que faz, que opera. [...] Quando eu prometo, por exemplo, eu não digo um evento, eu faço um evento pelo meu compromisso [...]. [...] é um dizer-evento” (Ibid., p. 88).

Na sequência, complicam-se as coisas, avultando a ubiquidade do performativo em *toda pretensa constatação*. “Dizer o evento” na perspectiva constatativa é “dizer o que é, logo as

coisas tal como elas se apresentam, os eventos históricos tal como eles têm lugar”, enfatiza Derrida (Ibid., p. 89), observando que “esse dizer do evento é de uma certa maneira sempre problemático porque, em razão de sua estrutura de dizer, o dizer vem depois do evento”, escapando-lhe, assim, “de uma certa maneira *a priori*, desde a partida”, a singularidade do evento, “pelo simples fato de que ele vem depois e perde a singularidade numa generalidade” (Ibid., p. 89).

Essa decalagem temporal entre o evento e o discurso pareceria eliminada em vista das cada vez mais avançadas tecnologias da informação, da sensação por elas gerada da percepção *em tempo real* dos eventos apresentados: “Tem-se a impressão de que o desdobramento, os progressos extraordinários das máquinas de informação, das máquinas próprias para dizer o evento, deveriam, de alguma maneira, aumentar os poderes da alocação [*parole*] quanto ao evento”, observa Derrida (Ibid., p. 89), retrucando que à medida mesma “que se desenvolve a capacidade de dizer imediatamente, de mostrar imediatamente o evento, sabe-se que a técnica do dizer e do mostrar intervém e interpreta, seleciona, filtra e, conseqüentemente, faz o evento” (Ibid., p. 90). Derrida remete, então, ao caso paradigmático da transmissão “ao vivo” da Guerra do Golfo, do evento que teve lugar nessa guerra televisionada, observando que por mais diretos ou imediatos que aparentem ser o discurso e imagem, o fato é que “as técnicas extremamente sofisticadas de captura, projeção e filtragem da imagem permitem num segundo enquadrar, selecionar, interpretar e fazer que o que nos é mostrado diretamente seja já, não um dizer ou um mostrar do evento, mas uma produção do evento” (Ibid., p. 90). Em suma: “Uma interpretação faz aquilo que ela diz, que ela pretende, então, simplesmente enunciar, mostrar e ensinar; de fato, ela produz, ela é já, de uma certa maneira, performativa” (Ibid., p. 90).

Ora, essa ubiquidade do performativo haveria de se fazer sentir ainda mais contundentemente no caso de uma *historio-grafia*, de uma escrita da história que atua no sentido de promover retrospectivamente “incidentes” a “eventos” – algo evidente, aliás, na própria “constatação” do *evento comparatista* que aqui tem lugar, ela própria tudo menos uma simples constatação: não simplesmente um dizer o evento, mas um dizer-evento que mal saberia dissimular sua performatividade. Mas admitir a performatividade de um dizer-evento que antes produz o evento histórico de que ele fala não equivale a declarar que essa produção seja, como evento, deliberadamente planejada, programada, executada; isso aniquilaria, na verdade, seu próprio caráter “*événementiel*”, *acontecimental*, pois o evento, como o diz Derrida, “é o que pode ser dito mas jamais predito. Um evento predito não é um evento” (Ibid., p. 97). E ainda: “Um evento é sempre excepcional, essa é uma definição possível do

evento. Um evento deve ser excepcional, fora de regra. Desde que há regras, normas e, conseqüentemente, critérios para avaliar isso ou aquilo, isso que acontece ou não acontece, não há evento” (Ibid., p. 106). Também essa não-previsibilidade e essa não-programabilidade, por assim dizer, são patentes no que diz respeito ao *evento comparatista*, e isso no que concerne tanto ao evento “propriamente dito” quanto ao dizer-evento que o produz (instâncias, a rigor, inseparáveis, é claro):

(i) se o evento comparatista identifica-se, com efeito, como foi dito acima, com “uma *mise-en-comparation* de diferentes perspectivas de comparação crítica, uma metacomparação ou uma comparação de segunda ordem”, daí não decorre haver entre esse acontecimento metacomparativo e a identificável coexistência das referidas perspectivas comparativas no horizonte crítico do século XIX alguma relação de causalidade; em outras palavras, a mera coexistência das referidas perspectivas não seria capaz de, *por si só*, gerar o referido acontecimento, o último não podendo ser simplesmente derivado da primeira, mantendo, pois, sua singularidade/irreduzibilidade em relação a ela; a total imprevisibilidade do evento comparatista é tão mais inquestionável quanto se lembra ter ele se dado à revelia (se não em aberta contradição) das intenções deliberadas do discurso comparatista francófono, do qual, não obstante, ele permanece indissociável;

(ii) quanto ao dizer-evento que produz, então, o evento comparatista, que tipo de causalidade quer-se-á estabelecer, afinal, entre ele, e o longo e nada linear percurso de leitura no qual ele vem a ter lugar (por mais que *a posteriori* se delineie, aí, em vista do conjunto todo, ao modo de um “capítulo”, algo como uma narrativa coerente)?; em relação a esta tradução ex-apropriadora em português brasileiro do discurso comparatista ocidental epitomado em alguns de seus grandes nomes – Spivak, Wellek, Van Tieghem –, também ela um evento de leitura, não tenderá mesmo a permanecer, de direito, o dizer-evento do evento comparatista, uma espécie de efeito colateral absolutamente não-previsto e não-programável?

Reconhecer a não-previsibilidade e a não-programabilidade do dizer-evento comparatista – ou de qualquer outro dizer-evento – equivale a reconhecer sua contingência histórica. Dada a incontornável decalagem temporal entre o “incidente” e o “evento”, e na ausência de qualquer elo causal a garantir que a promoção de um a outro efetivamente ocorra, seria preciso admitir que ela possa mesmo *nunca vir a acontecer*, o “incidente” de um presente passado permanecendo, no futuro, como um “incidente” inaudito.

Mas justamente por esse mesmo motivo – a não-ancoragem do dizer-evento comparatista a nenhum tipo de causação historicamente determinada – é que ele poderia tanto nunca vir a acontecer quanto *vir a acontecer mais de uma vez*, repetindo-se apesar de sua absoluta singularidade acontecimental. É de se pensar que diante dessa “vinda sempre única, excepcional e imprevisível do outro, do evento como outro”, observa Derrida, “eu devo permanecer absolutamente desarmado” (Ibid., p. 97-98); mas se trataria, na verdade, de um desarmamento (um desamparo, uma vulnerabilidade) jamais puro ou absoluto:

o dizer porta sempre em si a possibilidade de redizer: pode-se compreender uma palavra unicamente porque ela pode ser repetida; desde que eu falo, eu me sirvo de palavras repetíveis e a unicidade se carrega nessa iterabilidade. Da mesma forma, o evento não pode aparecer como tal, quando ele aparece, senão sendo já, em sua unicidade mesma, repetível. É essa ideia, muito difícil de ser pensada, da unicidade no que ela é imediatamente iterável, da singularidade no que ela é imediatamente, como diria Lévinas, empenhada na substituição. A substituição [*substitution*] não é simplesmente a substituição [*remplacement*] de um único substituível: a substituição substitui o insubstituível. Que haja, imediatamente, desde a primeira manhã do dizer ou o primeiro surgimento do evento, iterabilidade e retorno na unicidade absoluta, na singularidade absoluta, isso faz que a chegada do vindouro [*la venue de l'arrivant*] – ou a chegada do evento inaugural – não possa ser acolhida a não ser como retorno, reaparecimento, reaparecimento espectral (Ibid., p. 98).

A possibilidade (e a expectativa) de que o dizer-evento comparatista venha a se repetir anuncia-se, assim, como a condição de possibilidade de uma historiografia da crítica que, sob a forma de reiterados acontecimentos metacomparativos *historio-gráficos* (por *vir*), reiteradamente nos dê a ver a historicidade da crítica recalcada pela periódica institucionalização/naturalização de protocolos de leitura no âmbito dos estudos literários.

NA HISTÓRIA DA CRÍTICA

Só se compreende o texto em seu sentido alcançando-se o horizonte da pergunta, que, como tal, necessariamente abarca também outras respostas possíveis (GADAMER, 1999, p. 375).

DE KÖNIGSBERG (1790) A NEW HAVEN (1949):

“THE GREAT NEED OF LITERARY SCHOLARSHIP TODAY”

O livro certo na hora certa

Com a edição brasileira de *Theory of literature* (1949) de René Wellek e Austin Warren em mãos – intitulada *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários* –, é difícil deixar de pensar naquela passagem, logo no início de *Le démon de la théorie* [O demônio da teoria] (1998), em que Antoine Compagnon, a fim de atestar a desatualização dos estudos literários franceses durante o período que antecede “a explosão dos anos sessenta e setenta”, observa:

O manual de René Wellek e Austin Warren, *Theory of literature*, publicado nos Estados Unidos em 1949, encontrava-se disponível, no fim dos anos sessenta, em espanhol, japonês, italiano, alemão, coreano, português, dinamarquês, servo-croata, grego moderno, sueco, hebreu, romeno, finlandês e gujarati, mas não em francês, idioma no qual ele não veio à luz senão em 1971, sob o título *Théorie littéraire*, um dos primeiros da coleção “Poétique” nas Éditions du Seuil, e jamais passou para a coleção de bolso. Em 1960, pouco antes de morrer, Spitzer explicava esse atraso e esse isolamento franceses por três fatores: um velho sentimento de superioridade ligado a uma tradição literária e intelectual contínua e eminente; o espírito geral dos estudos literários, sempre marcado pelo positivismo científico do século XIX à procura das causas; a predominância da prática escolar da explicação de texto, isto é, de uma descrição ancilar das formas literárias, impedindo o desenvolvimento de métodos formais mais sofisticados (COMPAGNON, 1998, p. 9-10).

Se se afigura constrangedora, para um acadêmico literário francês, a constatação dos vinte e dois anos que separam a publicação da *Theory* de Wellek e Warren nos EUA e o aparecimento da edição francesa do manual, como haverá de se sentir, por sua vez, o acadêmico literário brasileiro diante do fato de que o mesmo livro só veio a ser editado no Brasil em 2003, isto é, *cinquenta e quatro* anos depois da publicação original? Para piorar, o conjunto de fatores arrolados por Leo Spitzer em relação à França não poderia ser alegado como justificativa para o escandaloso atraso brasileiro nesse caso, a não ser, é claro – o que agravaria ainda mais as coisas –, a título de uma influência de longa duração da velha doutrina literária francesa sobre os estudos literários no Brasil. Poder-se-ia contra-argumentar, é certo, que o estudioso brasileiro já dispunha, desde 1962, da edição portuguesa do referido

manual,²⁸ a qual veio a se tornar obra de referência obrigatória nos programas lusófonos de introdução teórica aos estudos literários; que essa antiga edição portuguesa – ou uma de suas reedições – continuasse a ser, contudo, a referência canônica do livro de Wellek e Warren para o recém-ingresso no curso de Letras, no Brasil, à época das considerações de Compagnon em *Le démon de la théorie*, isto é, no fim da década de 1990 (esse, aliás, meu próprio caso), poderia ser encarado, talvez, como um sinal de negligência, se não de indigência bibliográfica dos estudos literários entre nós.

Mas por que, afinal, o não contar com uma edição local da *Theory* equivaleria a um atestado inequívoco de “atraso” e “isolamento” nos estudos literários? A impressionante lista das línguas para as quais o livro já havia sido vertido até o fim dos anos 1960, à qual viriam se acrescentar, na década seguinte, além do francês, o norueguês, o polonês, o húngaro, o holandês, o árabe, o hindi, o russo e o chinês (esta última com duas traduções diferentes), além, é claro, das inúmeras reimpressões americanas que o mantêm em catálogo até hoje, atestam a difusão, a influência e a perenidade sem paralelo alcançadas pelo manual de Wellek e Warren, então convertido em baliza epistemológica e metodológica de todo um campo acadêmico: nas palavras de Jonathan Culler, ele próprio futuro autor de uma influente *Literary Theory* (1997), o “tom judicioso” e a “vasta erudição” de *Theory of literature* “fizeram dele o guia oficial para princípios de crítica” (CULLER, 1988, p. 12). O livro logrou mesmo associar, internacionalmente, o termo “teoria da literatura” à investigação e determinação dos “princípios de crítica”, instituindo, assim, no universo das Letras, a disciplina que leva o nome do célebre manual como um domínio eminentemente *metacrítico*: a teoria da literatura apresenta-se, aí, como “a crítica da crítica ou a metacrítica”, observa, com efeito, Compagnon (1998, p. 23), remetendo justamente à *Theory* de Wellek e Warren.

Ora, essa instituição foi tão mais eficiente e definitiva quanto se viu atrelada, desde o início, pelos próprios autores da *Theory*, a uma incontornável *necessidade*: “A crítica literária e a história literária tentam, ambas, caracterizar a individualidade de uma obra, de um autor, de um período ou de uma literatura nacional”, ponderam, com efeito, no primeiro capítulo do livro, e sentenciam: “Mas essa caracterização pode ser realizada somente em termos universais, com base numa teoria literária. A teoria literária, um *órganon* de métodos, é a grande necessidade do estudo literário hoje [*the great need of literary scholarship today*]” (WELLEK; WARREN, 1984, p. 19). Dados a difusão e o prestígio ímpares alcançados pela *Theory* no campo literário internacional, dir-se-ia que essa necessidade a que se referem

²⁸ WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Trad. de José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1962.

Wellek e Warren – e que eles presumiam suprir com seu manual – era, então, de fato sentida como tal por uma parcela significativa da comunidade acadêmica ao redor do globo.

A Theory of literature como resposta

Ao que tudo indica, o êxito editorial e acadêmico da *Theory* se deveu ao fato de ela ter conseguido se impor como uma resposta satisfatória a determinada *demanda* ou *questão* no coração dos estudos literários – algo que se poderia traduzir nos termos da célebre lógica gadameriana da pergunta e da resposta.

“Die Logik von Frage und Antwort” [A lógica da pergunta e da resposta] é o nome da última seção da segunda parte de *Wahrheit und Methode* [Verdade e método] (1960), na qual Hans-Georg Gadamer, comentando criticamente e extrapolando a ideia de uma “logic of question and answer” desenvolvida por R. G. Collingwood, procura mostrar, em suma, que “a lógica das ciências do espírito [*Geisteswissenschaften*] é uma lógica da pergunta [*eine Logik der Frage*]” (GADAMER, 1999, p. 375).

Gadamer observa que um procedimento habitual no sistema universitário inglês da época de Collingwood, a discussão de “statements”, isto é, de declarações descontextualizadas tomadas em seu conteúdo lógico intrínseco, “obviamente ignora a historicidade contida em toda compreensão” (Ibid., p. 376), e lembra a argumentação de Collingwood nesse sentido: “na verdade, só se pode compreender um texto quando se compreendeu a pergunta para a qual ele é a resposta” (Ibid., p. 376). Mas a desejada “reconstrução da pergunta para a qual um determinado texto é uma resposta”, alerta Gadamer, não pode ser tomada “como mera realização da metodologia histórica” (Ibid., p. 379). A pergunta “só pode ser obtida a partir do texto” (Ibid., p. 376), o que implica um trabalho de interpretação ativa por parte do leitor, que não poderia, nunca, limitar-se a simples reconstituidor de perguntas: ultrapassar a “mera reconstrução” [*die bloße Rekonstruktion*] impõe-se, dessa forma, como uma “necessidade hermenêutica” (Ibid., p. 380).

Os conceitos de um passado histórico assim resgatados conteriam, na verdade, nossa própria compreensão dos mesmos (Ibid., p. 380), o compreendido e o compreender permanecendo, dessa forma, indissociáveis. Assim, se se pode dizer, com Collingwood, que só compreendemos quando compreendemos a pergunta para a qual algo é resposta, faz-se preciso acrescentar que “a reconstrução da pergunta para a qual o sentido de um texto é compreendido como uma resposta passa para [*geht über*] o nosso próprio perguntar”, e isso porque “o texto deve ser compreendido como resposta para uma pergunta real [*ein wirkliches*

Fragen]]” (Ibid., p. 380). Em suma, não basta o leitor querer reconstituir objetivamente a pergunta para a qual o texto de que se ocupa é resposta, mas ele deve fazer dela *sua própria pergunta*: “Compreender uma pergunta significa perguntá-la” (Ibid., p. 381).

Mas esse perguntar, é preciso admitir, não se dá naturalmente, sobretudo no caso de um livro como a *Theory*, há tempos convertido em “obra clássica” dos estudos literários – “a classic of criticism”, lê-se, com efeito, na quarta capa da edição americana corrente, “um estudo clássico”, lê-se na orelha da edição brasileira de 2003 –, tendo sua imagem cristalizada pela memória acadêmica em torno de uma problemática crítica para cuja fixação definitiva teria concorrido: nas palavras de Culler (1988, p. 12), a *Theory* “lançou mão de amplo conhecimento da história da crítica e de obras estrangeiras sobre teoria literária na construção de uma distinção central entre ‘a abordagem extrínseca do estudo da literatura’ (biográfica, histórica, sociológica, psicológica) e o ‘estudo intrínseco da literatura’, interessado pela estrutura do artefato verbal”. A classicidade, por assim dizer, da *Theory*, estaria associada, pois, em síntese, à fixação do problema epistemológico em torno da oposição “intrínseco vs. extrínseco” em crítica literária.

“O conceito de problema evidentemente formula uma abstração”, alerta, a propósito, Gadamer (1999, p. 381-382), “a saber, a separação [*Ablösung*] entre o conteúdo da pergunta e a pergunta que em primeiro lugar o manifesta [*der ihn allererst aufschließenden Frage*]”; e ainda: “Um tal ‘problema’ caiu para fora [*ist herausgefallen*] do contexto motivado da pergunta, do qual ele recebe a clareza [*Eindeutigkeit*] de seu sentido” (Ibid., p. 382). Seria preciso, pois, recontextualizar o problema associado à imagem corrente da *Theory*, reinserindo-lhe, por meio, dir-se-ia, de uma *contraleitura*, no horizonte-de-pergunta no qual ele se instaura como verdadeira questão. Para falar, ainda, com Gadamer: “A reflexão sobre a experiência hermenêutica reconverte [*verwandelt zurück*] os problemas em perguntas que se erigem e obtêm seu sentido de sua motivação” (Ibid., p. 382-383).

A Theory of literature como resposta kantiana

Eis o grande problema a ser solucionado pela *Theory* tal como formulado logo no início do livro por Wellek e Warren (1984, p. 16): “O problema é o de como, intelectualmente, lidar com a arte, e com a arte literária especificamente. Isso pode ser feito? E como isso pode ser feito?” Ele avulta, bem entendido, em vista de certo imperativo enunciado de antemão pelos autores: o da cientificidade ou racionalidade do estudo da literatura. Sim, pois se a atividade literária em si mesma “é criadora, uma arte”, ponderam os autores, o estudo literário, por sua

vez, “se não precisamente uma ciência, é uma espécie de conhecimento ou de saber” (Ibid., p. 15); o estudante “deve traduzir sua experiência de literatura em termos intelectuais, assimilá-la a um esquema coerente que deve ser racional para ser conhecimento” (Ibid., p. 15).

Parece certo que esse imperativo de racionalidade e o problema de *como*, afinal, satisfazê-lo eram mesmo sentidos como tais, mais ou menos por toda parte, à época do surgimento da *Theory*, impondo-se, na verdade, ainda hoje, ao discurso *sobre* a literatura, cuja legitimação acadêmica e social depende de sua capacidade de efetivamente apresentar-se, segundo os padrões vigentes, como um discurso de conhecimento.²⁹ Mas *desde quando e por que*, afinal, poder-se-ia indagar, a demanda por racionalidade no estudo literário impõe-se como um imperativo, acarretando o problema de “como lidar intelectualmente com a arte literária”? A julgar pelo modo como Wellek e Warren enunciam as coisas no nível propedêutico da *Theory*, responder-se-ia que isso se dá desde sempre e naturalmente. É, antes, no nível da própria resposta que buscam oferecer ao “problema” formulado de início que se deixa entrever o contexto motivado à luz do qual o mesmo reconverte-se em pergunta viva, restituída de sua historicidade.

A esse respeito, as coisas avançam, na *Theory*, no seguinte sentido: (a) “Como contemplamos uma base racional para o estudo da literatura, devemos concluir a possibilidade de um estudo sistemático e integrado da literatura” (Ibid., p. 38); (b) “O ponto de partida natural e sensato para o trabalho em investigação literária [*literary scholarship*] é a interpretação e a análise das obras de literatura elas mesmas [*the works of literature themselves*]” (Ibid., p. 139). Mas o que é, afinal, uma obra de literatura “ela mesma”? O décimo segundo capítulo da *Theory*, intitulado “The mode of existence of a literary work of art” [O modo de existência de uma obra de arte literária], dedica-se, justamente, a responder esta “extremamente difícil questão epistemológica”: a “do ‘modo de existência’ ou ‘situação ontológica’ de uma obra de arte literária”, sendo que uma resposta correta nesse sentido, ponderam os autores, “deve solucionar muitos problemas críticos e abrir um caminho para a análise apropriada de uma obra de literatura” (Ibid., p. 142).

²⁹ No hoje clássico manual de metodologia *Como se faz uma tesi di laurea* (1977) – no Brasil: *Como se faz uma tese*, permanentemente em catálogo desde sua primeira edição em 1983, tendo alcançado sua 23ª edição em 2010 –, Umberto Eco afirma, com efeito: “Portanto, ao falar do estilo dos futuristas, evite escrever como um deles. Esta é uma recomendação importante, pois hoje em dia muita gente se mete a fazer teses ‘de ruptura’, onde não se respeitam as regras do discurso crítico. [...] De Dante a Eliot e de Eliot a Sanguineti, os poetas de vanguarda, quando queriam falar de sua poesia, faziam-no em prosa e com clareza. [...] Não diga que a violência poética ‘brota de dentro’ de você e que se sente incapaz de submeter-se às exigências da simples e banal metalinguagem da crítica. É poeta? Não se forme, Montale não se formou e nem por isso deixa de ser um grande poeta” (ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. 3. ed. Trad. de Gilson Cesar C. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 116-117).

Passando em revista certas “respostas tradicionais” a “o que é e onde está o poema, ou, antes, a obra de arte literária em geral” (Ibid., p. 142), os autores concluem não ser possível encontrar uma resposta satisfatória à questão em termos de psicologia individual e coletiva, sentenciando não ser o “poema”, isto é, a obra de arte literária, “uma experiência individual ou uma soma de experiências, mas apenas uma causa potencial de experiências” (Ibid., p. 150); e ainda: “o verdadeiro poema deve ser concebido como uma estrutura de normas [*a structure of norms*], realizada apenas parcialmente na experiência efetiva de seus muitos leitores” (Ibid., p. 150). Por “normas” não se deve entender aí, alertam os autores, “[normas] clássicas ou românticas, éticas ou políticas”, e sim “normas implícitas que têm que ser extraídas de cada experiência individual de uma obra de arte e que, juntas, constituem a obra de arte genuína como um todo” (Ibid., p. 150-151).

Afirmar que as normas em questão têm que ser *extraídas* [*extracted*] de uma experiência individual não implicaria, bem entendido, tomá-las como um *produto* dessa experiência individual. Os autores admitem ser impossível conhecermos um objeto em todas as suas qualidades, o que não nos permitiria, contudo, simplesmente negar a identidade dos objetos; pelo contrário, dizem, “sempre apreendemos alguma ‘estrutura de determinação’ no objeto que faz do ato de cognição não um ato de invenção arbitrária ou distinção subjetiva, mas o reconhecimento de algumas normas impostas a nós pela realidade” – e também “a estrutura de uma obra de arte tem o caráter de um ‘dever que tenho que realizar’” (Ibid., p. 152). Mais à frente:

Reconhecemos uma estrutura de normas dentro da realidade e não simplesmente inventamos constructos verbais. A objeção de que temos acesso a essas normas apenas através de atos individuais de cognição, e de que não podemos ir para fora ou além desses atos, é apenas aparentemente impressionante. Essa é a objeção que foi feita à crítica de Kant à nossa cognição, e pode ser refutada com os argumentos kantianos (Ibid., p. 154).

Com base nesses “argumentos kantianos” [*Kantian arguments*], os autores concluirão que a obra de arte “é acessível apenas através da experiência individual, mas não é idêntica a nenhuma experiência” (Ibid., p. 154), surgindo, assim, “como um objeto de conhecimento *sui generis*, que tem um estatuto ontológico especial” (Ibid., p. 156). Mas também o ato cognitivo pelo qual esse objeto *sui generis* torna-se conhecido – isto é, na perspectiva aí professada: pelo qual a estrutura de normas implícitas que constituem a obra de arte literária como um todo é acessada no âmbito de uma experiência estética individual –, também ele é especial, posto que caracterizado por uma necessária e incontornável dimensão axiológica ou valorativa, o que traz à tona a questão dos *valores artísticos*: “não há estrutura fora de normas e valores”, explicam, com efeito, Wellek e Warren (Ibid., p. 156), e sentenciam: “Não

podemos compreender e analisar nenhuma obra de arte sem referência a valores. O próprio fato de que reconheço certa estrutura como ‘obra de arte’ implica um juízo de valor” (Ibid., p. 156).

Isso nos remete diretamente ao penúltimo capítulo da *Theory*, “Evaluation” [Avaliação], focado no “ato de julgamento” [*the act of judgement*]: “Por referência a uma norma, pela aplicação de critérios, pela comparação dele com outros objetos e interesses, estimamos a categoria [*the rank*] de um objeto ou interesse” (Ibid., p. 238). A grande pergunta a ser aí respondida é a de “como devem os homens valorizar e avaliar a literatura?” (Ibid., p. 238).

Tudo dependeria do posicionamento adotado em face da dicotomia entre as seguintes visões em estética: (a) aquela “que afirma a existência de uma ‘experiência estética’ separada, irreduzível (um domínio autônomo da arte)” e (b) “aquela que faz das artes instrumental para a ciência e a sociedade, que nega um *tertium quid* como o ‘valor estético’, intermediário entre ‘conhecimento’ e ‘ação’, entre ciência e filosofia de um lado e ética e política do outro” (Ibid., p. 239). Wellek e Warren não têm dúvida acerca de qual visão endossar, e a grande referência, aí, uma vez mais, é Kant, então tomado como verdadeiro marco histórico para certo estado de coisas vigente em estética:

A maioria dos filósofos desde Kant e a maioria dos homens seriamente interessados pelas artes concordam que as belas-artes, incluindo a literatura, têm um caráter e um valor únicos. [...] Sobre o caráter da experiência estética única, há grande concordância entre filósofos. Em sua *Crítica do Juízo* [*Critique of Judgement*], Kant enfatiza a “finalidade sem fim” [*purposiveness without purpose*] (o fim não direcionado para a ação) da arte, a superioridade estética da beleza “pura” sobre a beleza “aderente” ou aplicada, o desinteresse do experienciador [*the disinterestedness of the experienter*] (que não deve querer possuir, consumir, ou, de outra forma, transformar em sensação ou conação o que é destinado à percepção). [...] O objeto estético é aquele que me interessa por suas próprias qualidades, que eu não tento reformar ou transformar numa parte de mim mesmo, apropriar-me dele ou consumi-lo. A experiência estética é uma forma de contemplação, uma atenção amorosa a qualidades e estruturas qualitativas (Ibid., p. 240-241).

Em plena consonância com esse ideário estético está a resposta dada pelos autores à pergunta por eles lançada logo no início do capítulo: “Os homens devem valorizar a literatura por ser o que é; devem avaliá-la nos termos e nos graus de seu valor literário. A natureza, a função e a avaliação da literatura devem necessariamente existir em íntima correlação” (Ibid., p. 238). Tomando por “forma” [*form*] a “estrutura estética de uma obra literária – aquilo que faz dela literatura” (Ibid., p. 241), Wellek e Warren se indagam se é possível avaliar adequadamente a literatura através de “critérios puramente formalistas [*purely formalistic criteria*]” (Ibid., p. 242). Em vista da confirmação que vêm, então, a oferecer ao longo do capítulo, impõe-se, em síntese, o seguinte esclarecimento:

O que o formalista quer sustentar é que o poema é não apenas uma causa, ou uma causa potencial, da “experiência poética” do leitor, mas um controle específico, altamente organizado da experiência do leitor, de modo que a experiência é mais apropriadamente descrita como uma experiência do poema. A valorização do poema é a experimentação, a percepção de qualidades e relações esteticamente valiosas estruturalmente presentes no poema para qualquer leitor competente (Ibid., p. 249).

Tudo se passa, para todos os efeitos, como se os autores se limitassem a parafrasear e a sintetizar, à sua maneira, endossando-os, os “argumentos kantianos” referentes à autonomia do domínio estético, à especificidade do objeto e da experiência estéticos. A *Theory* se revelaria, então, nesse caso, uma bem sucedida vulgarização tardia de princípios básicos da *Kritik der Urteilskraft* [Crítica da faculdade do juízo] (1790) com fins de constituição de uma teoria da literatura como aparato metacrítico.

Mas o leitor minimamente familiarizado com a delimitação do juízo estético levada a cabo por Kant na terceira *Crítica* logo afasta a hipótese de um epigonismo kantiano puro e simples em Wellek e Warren: se a resposta por eles elaborada à questão da fundamentação da crítica literária se apresenta, de fato, e deliberadamente, como uma resposta kantiana, ela visivelmente entra em tensão com as considerações do próprio Kant acerca da *impossibilidade* de fundamentação objetiva da crítica estética. E se essa tensão permanece implícita na *Theory*, como se o livro se limitasse a sistematizar o resultado de um raciocínio cujo andamento desobriga-se de explicitar para o leitor – algo de praxe, aliás, no gênero “handbook” –, seria preciso buscar, então, essa explicitação, onde quer que ela tivesse ocorrido.

A *Theory of literature* como resposta kantiana a Kant

Numa conferência proferida na Yale University no início dos anos 1950 em homenagem aos 150 anos da morte de Kant (1804-1954), e mais tarde coligida em livro com o título de “Immanuel Kant’s Aesthetics and Criticism” [A estética e a crítica de Immanuel Kant], Wellek expõe e comenta os “argumentos kantianos” em estética e teoria da crítica cuja onipresença se faz sentir na tessitura da *Theory*. “Sobre esses dois problemas, estética e teoria da crítica, Kant teve coisas a dizer que parecem relevantes e substancialmente verdadeiras até hoje”, sentencia, com efeito, Wellek (1970b, p. 124), logo de partida.

A primeira e mais importante delas, posto que se institui, na verdade, como condição de possibilidade para todo o resto, para a própria teoria da literatura nos termos concebidos por Wellek e Warren, diz respeito à independência, ao direito próprio do estético perante outras esferas às quais ele com frequência é subordinado – e quanto a isso, Wellek não hesita, Kant figura como o marco histórico fundamental: “Kant deve ser considerado o primeiro filósofo

que clara e definitivamente estabeleceu a peculiaridade e a autonomia do domínio estético” (Ibid., p. 124). Contra os que querem atribuir essa primazia a outros nomes (por exemplo ao de Vico ou ao de Baumgarten), Wellek retruca que: “Apenas em Kant encontramos um argumento elaborado de que o domínio estético difere do domínio da moralidade, da utilidade e da ciência porque o estado de espírito estético difere profundamente de nossa percepção do prazeroso, do comovente, do útil, do verdadeiro, do bom” (Ibid., p. 124-125); e por mais que a ideia da autonomia da arte já tivesse sido de alguma forma preparada por autores como Hutcheson ou Mendelssohn, pondera Wellek, “em Kant o argumento foi estabelecido pela primeira vez sistematicamente numa defesa do domínio estético contra todos os lados [sensualismo, emocionalismo, intelectualismo]” (Ibid., p. 125).

Note-se que o próprio Kant, no prólogo à *Kritik der Urteilskraft*, procurou contextualizar o empreendimento então levado a cabo em sua terceira *Crítica* em relação àquilo que fora empreendido nas outras duas – a *Kritik der reinen Vernunft* [Crítica da razão pura] (1781) e a *Kritik der praktischen Vernunft* [Crítica da razão prática] (1788) –, oferecendo, com isso, o desenho geral do edifício da filosofia crítica em seus três pilares fundamentais: tendo se ocupado, na primeira *Crítica*, da “faculdade de conhecimento” [*Erkenntnisvermögen*], cujos princípios são fornecidos pelo “entendimento” [*Verstand*] e, na segunda *Crítica*, da “faculdade de apetição” [*Begehrungsvermögen*], cujos princípios são fornecidos pela “razão” [*Vernunft*], ele se volta, na terceira *Crítica*, ao “sentimento de prazer e desprazer” [*Gefühl der Lust und Unlust*] ligado à “faculdade do juízo” [*Urteilskraft*] (KANT, 1974b, p. 73-77). Para Kant, em suma, “todas as faculdades da alma ou capacidades podem ser remetidas a essas três, as quais não se deixam, para além disso, deduzir de um princípio comum: a *faculdade de conhecimento*, o *sentimento de prazer e desprazer* e a *faculdade de apetição*” (Ibid., p. 85). Que a faculdade do juízo, como o entendimento e a razão, também implica *algum tipo* de princípio *a priori*, e que ela fornece, assim, *a priori*, a regra ao sentimento de prazer e desprazer – como o entendimento e a razão o fazem em relação a, respectivamente, a faculdade de conhecimento e a faculdade de apetição –, é o que Kant procura determinar na *Kritik der Urteilskraft*, sendo a primeira parte da obra, dedicada justamente à “faculdade de juízo estética” [*ästhetischen Urteilskraft*], aquela na qual se concentra o grosso dos argumentos de que se ocupa Wellek em seu artigo dedicado a Kant. O significado, a amplitude e as consequências do que foi colocado em jogo por Kant com o último volume de sua trilogia filosófica permanecem mal aquilatados, contudo, se nos restringimos, quanto a isso, ao artigo de Wellek.

Em vista da tripartição cognitiva que se desenha com o surgimento da terceira *Crítica*, Jürgen Habermas observa que Kant “substitui o conceito substancial de razão da tradição metafísica pelo conceito de uma razão cindida em seus momentos, cuja unidade têm apenas caráter formal”: ele separa, em suma, do (a) “conhecimento teórico” [*theoretischer Erkenntnis*] a (b) “faculdade da razão prática” [*Vermögen der praktischen Vernunft*] e a (c) faculdade do juízo [*Urteilkraft*], assentando-as sobre seus próprios fundamentos (HABERMAS, 1985, p. 29). Vê-se fundada, com isso, respectivamente, a possibilidade do (a) conhecimento objetivo, do (b) discernimento moral e da (c) avaliação estética, delimitando-se, filosoficamente, dessa forma, as esferas culturais de valor [*kulturellen Wertsphären*] como (a) ciência e técnica, (b) direito e moral, (c) arte e crítica de arte – legitimadas, cada uma das esferas, no interior desses limites (Ibid., p. 30).

Lembrando que Hegel vê na filosofia kantiana “a essência do mundo moderno concentrada como num foco [*das Wesen der modernen Welt wie in einem Brennpunkt versammelt*]”, Habermas afirma que “Kant exprime o mundo moderno num edifício de pensamentos [*Gedankengebäude*]” (Ibid., p. 30). Habermas já havia se expressado mais objetiva e detalhadamente a esse respeito quando, noutro contexto, observou:

No conceito kantiano de uma razão formal e diferenciada em si mesma está implicada [*ist angelegt*] uma teoria da modernidade. Esta é caracterizada, por um lado, pela renúncia à racionalidade substancial das tradicionais interpretações de mundo religiosas e metafísicas e, por outro lado, pela confiança numa racionalidade procedural, à qual nossas concepções justificadas [*gerechtfertigten Auffassungen*], quer no domínio do conhecimento objetivador, do discernimento moral-prático, ou do juízo estético, requisitam seu direito à validade [*ihren Anspruch auf Gültigkeit*] (HABERMAS, 1983, p. 11-12).

Poder-se-ia encarar como consequência dessa modernização cultural/epistemológica epitomada na tripartição das chamadas “esferas de valor” a crescente compartimentalização e especialização dos saberes e procedimentos que Max Weber associará ao “racionalismo ocidental”; como observa Habermas:

Max Weber viu o racionalismo ocidental caracterizado, entre outras coisas, pelo fato de formarem-se na Europa culturas de especialistas [*Expertenkulturen*] que lidam com a tradição cultural numa atitude reflexiva e, nisso, isolam uns dos outros os elementos rigorosamente cognitivos, os estético-expressivos e os moral-práticos. Especializam-se, respectivamente, em questões de verdade [*Wahrheitsfragen*], questões de gosto [*Geschmacksfragen*] e questões de justiça [*Fragen der Gerechtigkeit*] (Ibid., p. 117).

Ora, não é outro senão esse horizonte da modernidade tripartida kantiana, no qual delimita-se um domínio especificamente estético, *especializado em questões de gosto*, aquele no qual tem lugar uma obra como a *Theory*, em seu esforço declarado de instituir os parâmetros para “um estudo que poderia ser chamado centralmente literário ou

‘ergocêntrico’” (WELLEK; WARREN, 1984, p. 74). “Quaisquer que sejam as dificuldades da solução de Kant, ele pôs o dedo na questão central da estética”, sentencia, com efeito, Wellek, na conferência de Yale, prosseguindo: “Nenhuma ciência é possível que não tenha seu objeto distinto. Se a arte é simplesmente prazer, ou comunicação de emoção ou experiência, ou ensinamento moral, ou raciocínio inferior, ela cessa de ser arte e torna-se um substituto para outra coisa” (WELLEK, 1970b, p. 125).

Mas o que dizer, afinal, dos princípios, das diretrizes, dos procedimentos ou métodos específicos dessa pretensa “ciência” estético-literária com que sonha Wellek a partir de Kant, daquilo, em suma, que conferiria a ela uma legalidade própria como forma de conhecimento racional entre outras? Quanto a isso as coisas parecem se complicar consideravelmente, tudo se passando como se Kant se comprizesse em tirar com uma mão o que oferecera com a outra, algo que se deixa apreender claramente no modo como Gadamer, por sua vez, reporta a ruptura kantiana e a reconfiguração (modernização) cognitiva por ela implicada:

Se nos voltamos, agora, para o papel que a *Kritik der Urteilskraft* de Kant desempenha no âmbito da história das ciências do espírito, teremos de dizer que sua fundação transcendental-filosófica [*transzendental-philosophische Grundlegung*] da estética foi plena de consequências para ambos os lados e instituiu um ponto de mutação [*Einschnitt*]. Ela representa a derrocada [*Abbruch*] de uma tradição, mas também a inauguração [*Einleitung*] de um novo desenvolvimento. Ela restringiu [*hat eingeschränkt*] o conceito de gosto ao campo no qual ele, como um princípio próprio da faculdade do juízo, poderia reivindicar validade autônoma e independente – e restringiu [*einengte*], por outro lado, com isso, o conceito de conhecimento ao uso teórico e prático da razão (GADAMER, 1999, p. 46).

Confirma-se, pois, em Gadamer, a visão, também professada por Wellek, da terceira *Crítica* como verdadeiro divisor de águas epocal, mas sem a aparentemente incondicional empolgação wellekiana com as implicações daí advindas – o que parece justificar-se pelo fato de, como enfatiza Gadamer, a ruptura kantiana implicar em si uma dupla *restrição* [*Eingeschränktheit, Einengung*]: (a) restrição do conceito de *gosto* ao domínio da *faculdade do juízo*, a fim de conferir-lhe independência e autonomia; e, *a um só tempo*, (b) restrição do conceito de *conhecimento* aos domínios da *razão teórica* e da *razão prática*, isto é, aos domínios contemplados, respectivamente, pela primeira e pela segunda *Críticas* (depreendendo-se daí a exclusão da possibilidade de conhecimento no domínio contemplado pela terceira *Crítica*).

Na introdução à *Kritik der Urteilskraft*, Kant (1974b, p. 78) explica haver somente duas espécies de conceitos que permitem “princípios da possibilidade de seus objetos” [*Prinzipien der Möglichkeit ihrer Gegenstände*], a saber: os conceitos de natureza [*die Naturbegriffe*] e o conceito de liberdade [*der Freiheitsbegriff*]. Os primeiros, que contêm *a priori* “o fundamento para todo conhecimento teórico” [*den Grund zu allen theoretischen Erkenntnis*], assentam-se

na “legislação do entendimento” [*der Gesetzgebung des Verstandes*]; o segundo, que contém *a priori* “o fundamento para todas as prescrições práticas sensorialmente incondicionadas” [*den Grund zu allen sinnlich-unbedingten praktischen Vorschriften*], assenta-se na “legislação da razão” [*der Gesetzgebung der Vernunft*] (Ibid., p. 85). Assim, poder-se-ia dizer que tanto o entendimento (e, por extensão, a faculdade de conhecimento por ele regulada *a priori*) quanto a razão (e, por extensão, a faculdade de apetição por ela regulada *a priori*) possuem, cada uma, “sua própria legislação segundo o conteúdo [*seine eigene Gesetzgebung dem Inhalte nach*], sobre a qual nenhuma outra (*a priori*) existe” – justificando-se, assim, a divisão da filosofia em “teórica” (escopo da primeira *Crítica*) e em “prática” (escopo da segunda *Crítica*). Mas e a faculdade do juízo de que trata a terceira *Crítica*?

Ela é tomada por Kant como um “termo médio” [*Mittelglied*] entre o entendimento e a razão (Ibid., p. 85): “entre a faculdade de conhecimento e a de apetição está o sentimento de prazer, assim como entre o entendimento e a razão está contida a faculdade do juízo”, afirma, com efeito, Kant, sendo de se supor, com isso, que a faculdade do juízo contenha, também ela, por si mesma, algum princípio *a priori* (Ibid., p. 86-87) – Kant especifica: “ainda que não uma legislação própria, no entanto um princípio próprio para procurar leis” (Ibid., p. 85).

“A faculdade do juízo em geral [*Urteilkraft überhaupt*] é a faculdade de pensar o particular como contido no universal”, explica Kant (Ibid., p. 87), estabelecendo, quanto a isso, uma distinção de suma importância para a problemática da crítica estética: se o universal em questão – a regra, o princípio, a lei – for dado, então a faculdade do juízo que subsume nele o particular é *determinante* [*bestimmend*]; mas se, ao contrário, só o particular for dado, devendo o universal, nesse caso, ser encontrado, então a faculdade do juízo é *reflexiva* [*reflektierend*] (Ibid., p. 87). A faculdade de juízo determinante opera “sob leis transcendentais universais que o entendimento dá”, o que faz dela uma faculdade estritamente “subsuntiva” [*subsumierend*]: “a lei lhe é estabelecida [*vorgezeichnet*] *a priori*, e, por isso, não tem necessidade de pensar uma lei para si mesma de modo a poder subsumir [*unterordnen*] o particular na natureza ao universal” (Ibid., p. 88). A faculdade de juízo reflexiva, em compensação, “tem a obrigação de elevar-se [*aufzusteigen*] do particular na natureza ao universal”, necessitando, assim, de um princípio que, não podendo tomar da experiência, cabe tão-somente a ela própria fornecê-lo a si mesma como lei, e não buscá-lo em outro lugar, “caso contrário, seria ela faculdade de juízo determinante”, observa Kant (Ibid., p. 88). Em resumo:

a faculdade de juízo reflexiva deve subsumir sob uma lei que ainda não está dada e, por isso, é, de fato, apenas um princípio de reflexão sobre objetos, para os quais objetivamente nos falta por completo uma lei ou um conceito de objeto que fosse

suficiente como princípio para casos que ocorrem. Como, pois, não pode ser permitido nenhum uso das faculdades de conhecimento sem princípios, então a faculdade de juízo reflexiva deverá, em tais casos, servir de princípio a si mesma: princípio o qual, já que não é objetivo e não pode guarnecer [*unterlegen*] a intenção [*Absicht*] de nenhum fundamento de conhecimento suficiente do objeto [*hinreichenden Erkenntnisgrund des Objekts*], deve servir como mero princípio subjetivo [*bloß subjektives Prinzip*] para o uso apropriado [*zweckmäßigen Gebrauche*] das faculdades de conhecimento, nomeadamente para refletir sobre uma espécie de objetos (Ibid., p. 334-335).

Esse caráter não-objetivo, “meramente subjetivo” da faculdade de juízo reflexiva é enfatizado por Kant justamente quando ele trata do “juízo de gosto” [*Geschmacksurteil*], entendendo-se por “gosto” [*Geschmack*] a “faculdade de julgamento do belo” [*das Vermögen der Beurteilung des Schönen*] (Ibid., p. 115). “Para distinguir se algo é ou não belo, referimos a representação [*Vorstellung*] não, pelo entendimento, ao objeto com fins de conhecimento, mas, pela faculdade de imaginação [*Einbildungskraft*] [...], ao sujeito e ao sentimento de prazer ou desprazer do mesmo”, explica, com efeito, Kant (Ibid., p. 115), concluindo: “O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento [*Erkenntnisurteil*], não sendo lógico portanto, mas estético, pelo que se entende aquilo cujo fundamento de determinação [*Bestimmungsgrund*] não pode ser *nada senão subjetivo* [*nicht anders als subjektiv*]” (Ibid., p. 115). E ainda:

Aqui a representação é referida totalmente ao sujeito e, na verdade, ao sentimento de vida [*Lebensgefühl*] do mesmo, sob o nome de sentimento de prazer ou desprazer, o qual funda uma inteiramente peculiar faculdade de diferenciação e julgamento [*ein ganz besonderes Unterscheidungs- und Beurteilungsvermögen*], que em nada contribui para o conhecimento [...] (Ibid., p. 115-116).

Isso não quer dizer que o juízo de gosto não aspire à universalidade; ao contrário, todo juízo de gosto implica uma “reivindicação de validade universal” [*Anspruch auf Allgemeingültigkeit*], a qual pertence, na verdade “tão essencialmente a um juízo pelo qual declaramos algo *belo*”, explica Kant,

que sem pensá-la ninguém teria a ideia de usar essa expressão [“belo”], mas tudo que apraz sem conceito seria contado como agradável [*Angenehmen*], em relação ao qual deixa-se cada um seguir sua própria cabeça [*seinem Kopf für sich haben*] e ninguém espera do outro concordância [*Einstimmung*] com seu juízo de gosto, o que, no entanto, acontece toda vez no juízo de gosto sobre a beleza (Ibid., p. 127).

A *universalidade* aí em questão, “que não se baseia em conceitos de objetos”, Kant (Ibid., p. 128) enfatiza, “não é, de modo nenhum, lógica, mas estética, isto é, não contém nenhuma quantidade objetiva do juízo [*objektive Quantität des Urteils*], mas somente uma subjetiva”; e ainda: “de uma *validade universal subjetiva* [*subjektiven Allgemeingültigkeit*], isto é, estética, que não se baseia em nenhum conceito, não se pode deduzir a [validade

universal] lógica, porque aquela espécie de juízo não remete absolutamente ao objeto” (Ibid., p. 129).

Ressalte-se que a subjetividade da universalidade reivindicada pelo juízo de gosto afigura-se não como um estado a ser superado mas como um traço, mais do que inerente, *necessário*: “Quando se julgam objetos simplesmente segundo conceitos, então toda representação da beleza é perdida” – explica, com efeito, Kant –, não podendo haver, pois, “nenhuma regra segundo a qual alguém devesse ser obrigado a reconhecer algo como belo” (Ibid., p. 130). Trata-se de ver, em suma,

que no juízo de gosto nada é postulado exceto tal *voz universal* [*allgemeine Stimme*] com vistas ao prazer [*Wohlgefallen*] sem mediação dos conceitos; logo, a *possibilidade* de um juízo estético que, ao mesmo tempo, possa ser considerado válido para todos. O juízo de gosto ele próprio não postula o acordo de todos (pois isso só o pode um juízo lógico universal, porque pode apresentar razões); ele apenas imputa a todos esse acordo como um caso da regra, em relação ao qual espera a confirmação não de conceitos, mas da adesão de outros. A voz universal é, pois, apenas uma ideia (Ibid., p. 130).

Gadamer reconhece que a fundamentação, por Kant, da estética no juízo de gosto faz justiça a ambos os aspectos do fenômeno: (a) “sua não-universalidade empírica” e (b) “sua reivindicação apriorística de universalidade”, e retruca: “Mas o preço que ele paga por essa justificação da crítica no campo do gosto consiste em que nega ao gosto qualquer *significado cognitivo* [*Erkenntnisbedeutung*]” (GADAMER, 1999, p. 48-49). O gosto, nessa perspectiva, não passa de um “princípio subjetivo”, lamenta Gadamer, no qual não se reconhece “nada dos objetos que são julgados como belos”, sustentando-se, apenas, que “a eles corresponde *a priori* um sentimento de prazer no sujeito” (Ibid., p. 49).

Depreende-se daí nada menos do que a inviabilização de uma filosofia/teoria da arte a partir da *Kritik der Urteilskraft*. O “modo de existência” [*Daseinsart*] do objeto apreciado não importa para a essência do julgamento estético, observa, com efeito, Gadamer (Ibid., p. 50). O que Kant chama “heautonomia” [*Heautonomie*] do juízo estético, isto é, sua capacidade de legislar para si próprio, “não funda, absolutamente”, prossegue Gadamer (Ibid., p. 61), “nenhum campo de validade autônoma [*autonomen Geltungsbereich*] para os belos objetos”. Em suma: “A reflexão transcendental kantiana sobre um *a priori* da faculdade de juízo justifica a pretensão do julgamento estético, mas, fundamentalmente [*im Grunde*], não admite uma estética filosófica no sentido de uma filosofia da arte” (Ibid., p. 61). O que não dizer, então, de uma *ciência* estético-literária, como a almejada por Wellek e Warren?

Quando, a propósito da apreensão da obra de arte literária, os autores nos falam, na *Theory*, de “normas implícitas que têm que ser extraídas de cada experiência individual de uma obra de arte”, isso soa, a princípio, como uma concessão à postulação kantiana de uma

incontornável subjetividade no coração da experiência estética. Mas apenas a princípio, pois Wellek e Warren enfatizarão o caráter não-arbitrário e não-subjetivo desse ato de apreensão estética, ao qual não hesitam em chamar, aliás, na contramão de Kant, de “ato de cognição” [*act of cognition*] (é de *conhecimento*, portanto, que aí se trata), o qual, por incompleto ou imperfeito que seja, deixaria sempre entrever certa “estrutura de determinação” do objeto estético – “exatamente como em qualquer outro objeto de conhecimento”, acrescentam, a propósito, os autores (WELLEK; WARREN, 1984, p. 152). O curioso é que esse posicionamento se quer amparado *pela própria filosofia kantiana*: “A objeção de que temos acesso a essas normas apenas através de atos individuais de cognição, e de que não podemos ir para fora ou além desses atos, [...] pode ser refutada com os argumentos kantianos” (Ibid., p. 154).

Ora, se nos atemos à caracterização kantiana do juízo de gosto como um juízo *necessariamente* reflexivo, nunca determinante, então não há nada a ser refutado quanto ao caráter irremediavelmente subjetivo da apreensão estética. Identificar, pois, em termos estritamente kantianos, como “juízo reflexivo de gosto” o ato de apreensão estética de que nos fala a *Theory* – no qual estariam em jogo certas “normas implícitas” [*implicit norms*], as quais, não sendo dadas *a priori*, devem ser “extraídas” [*extracted*] “de cada experiência individual [*from every individual experience*] de uma obra de arte” – equivale a despojá-lo, de antemão, de qualquer significado ou valor propriamente cognitivo que ele pudesse vir a ter, inviabilizando, com isso, e definitivamente, a possibilidade mesma de uma teoria da literatura nos termos concebidos por Wellek e Warren, isto é, como fundamento epistemológico/metodológico para a crítica literária.

Vale lembrar, quanto a isso, que com o último volume de sua trilogia filosófica Kant deu por terminada sua “inteira tarefa crítica” [*mein ganzes kritisches Geschäft*], estando apto a passar, então, à sua tarefa propriamente “doutrinal” [*doktrinalen*], o que seria válido, contudo, apenas para os domínios tratados nas duas primeiras *Críticas*: entendimento/conhecimento, razão/apetição, e não para o domínio tratado na terceira *Crítica*, refratário a qualquer tipo de sistematização doutrinária: “É evidente que não há aí nenhuma parte especial [*kein besonderer Teil*] para para a faculdade do juízo, pois com respeito à mesma a crítica funciona no lugar da teoria [*die Kritik statt der Theorie dient*]” (KANT, 1974b, p. 77); e ainda: “a faculdade de juízo estética em nada contribui para o conhecimento de seus objetos e, assim, tem que ser considerada *apenas* pela crítica do sujeito julgador [*urteilenden Subjekts*] e das faculdades de conhecimento do mesmo [...], crítica a qual é a propedêutica de toda filosofia” (Ibid., p. 106). Em outras palavras, o tratamento do juízo estético nunca ultrapassaria o nível

meramente crítico-propedêutico de reflexão em direção ao estágio dito “doutrinário”, excluindo-se, com isso, a possibilidade de uma teoria ou filosofia estética propriamente dita.

Na conferência de Yale, Wellek retoma explicitamente, e o expõe, à sua maneira, esse posicionamento de Kant, bem como, demarcando sua própria posição em relação ao mesmo, o faz de modo tanto a afastar a hipótese de um epigonismo kantiano puro e simples quanto a atestar e a reafirmar o deliberado kantismo na base da *Theory*.

Para além da delimitação que empreendeu do domínio estético – que “se provou o motivo principal da estética moderna, a questão central que, muitas e muitas vezes, dividirá e unirá mentes dos mais diversos gostos e convicções” (WELLEK, 1970b, p. 136) –, Kant, observa entusiasticamente Wellek, “declarou com igual clareza e respondeu a questão central concernente a uma teoria da crítica” (Ibid., p. 126). Reconhecendo que “julgamentos de gosto, nosso prazer ou tédio, não podem ser nem refutados nem forçados”, rejeitando “qualquer ideia de crítica por princípios *a priori*”, Kant, explica Wellek, “argumenta elaboradamente ser totalmente verdadeiro que o gosto é subjetivo” (Ibid., p. 127). O juízo de gosto kantiano é, pois, subjetivo, “mas há uma objetividade no subjetivo”, acrescenta Wellek:

apelamos para um juízo geral, para um senso comum de humanidade, mas isso é alcançado pela experiência interior, não pela aceitação da opinião de outros, ou consultando-os, ou considerando suas opiniões. Não é um apelo aos homens, mas à humanidade, a uma totalidade ideal de juízes. Não posso saber se verdadeiramente atingi, em meu juízo, o sentimento dessa totalidade ideal oculta, mas meu juízo estético é algo que aponta para [*is a pointing to*] essa unidade mais alta, um chamado a mim mesmo e aos outros para descobri-la. Ele é, assim, hipotético, problemático (Ibid., p. 127).

A “voz universal” postulada pelo juízo estético não passa de uma “ideia” – dissera, com efeito, Kant. “Mas como, precisamente, pode a crítica proceder?”, indaga-se, então, Wellek (Ibid., p. 129), respondendo:

Para Kant não pode haver nada como uma doutrina ou princípios que possam ser ensinados. A crítica é sempre julgar por exemplos, a partir do concreto. A crítica é, assim, histórica, no sentido de ser individual, enquanto a ciência (e Kant pensa na física) é geral, abstrata, visando a uma doutrina sistemática. O método da crítica é, assim, o método comparativo. A capacidade de escolher com validade universal, outra definição do gosto, não é senão a capacidade de comparar-se com outros; e esse processo é, claro, não apenas uma justaposição com outros, mas uma autocrítica, uma introspecção, um exame dos próprios sentimentos (Ibid., p. 129).

Eis aí inequivocamente expressa, pois, a consciência wellekiana da incontornável não-objetividade/não-cientificidade da crítica segundo Kant. E justamente nesse ponto, como era de se esperar, explicita-se a reserva de Wellek em relação ao mestre: “Pessoalmente penso que Kant nos leva longe demais no reino do subjetivo: reconheço, é claro, que isso está de acordo com sua posição geral em teoria do conhecimento” (Ibid., p. 129); mais à frente:

Não estou tão certo de que a solução de Kant ao problema da crítica não padeça de sua ênfase geral no subjetivo e no fenomenológico. Pessoalmente, eu me lançaria mais corajosamente [*more boldly*] num domínio de estruturas objetivas, no mundo dos objetos de arte existentes. Kant permanece cautelosamente com o fato indubitável do juízo subjetivo e apenas hesitante e provisoriamente apela para algum senso comum final do homem (Ibid., p. 141).

Se tanto em Gadamer quanto em Wellek verifica-se, pois, seja uma crítica incisiva ao que em *Wahrheit und Methode* é chamado de “subjetivação da estética pela crítica kantiana”, seja um ímpeto de superação dessa subjetivação, enquanto em Gadamer esse movimento se instaura, *contra* Kant e seu legado em estética, em nome de uma “recuperação da questão da verdade da arte” [*Wiedergewinnung der Frage nach der Wahrheit der Kunst*], em Wellek ele revela, antes, um esforço de fundamentação epistemológica/metodológica da crítica literária com base em certa “sugestão” kantiana que teria permanecido inexplorada na *Kritik der Urteilskraft*.

Se na terceira *Crítica*, Kant, por um lado, “raramente trata de enfrentar [*comes to grips with*] o domínio concreto da arte”, observa Wellek (Ibid., p. 129), por outro lado ele “sugeriu ou antes reavivou um critério muito importante para o julgamento da arte: a analogia do organismo” (Ibid., p. 130). A similaridade de uma obra de arte com um organismo foi primeiramente sugerida numa passagem da *Poética* aristotélica, explica Wellek, mas simplesmente como “um princípio de inteireza, o reconhecimento da implicação das partes no todo, uma totalidade ou unidade”, a analogia figurando aí como “uma variedade do velho *insight* de que uma obra de arte é uma unidade na diversidade” (Ibid., p. 130); já com Kant, confrontamos-nos com uma ideia diferente, a analogia entre arte e natureza sendo muito mais estreita: “A obra de arte é paralela a um organismo vivo porque a arte e a natureza orgânica devem ambas ser concebidas sob o título do que Kant chama paradoxalmente de ‘finalidade sem fim’ [*purposeless purposiveness*]” (Ibid., p. 130).

Wellek detém-se, aí, no fato de a *Kritik der Urteilskraft* ser composta de duas partes: à “Crítica da faculdade de juízo estética” [*Kritik der ästhetischen Urteilskraft*] sucede-se uma “Crítica da faculdade de juízo teleológica” [*Kritik der teleologischen Urteilskraft*]; a primeira concernente “ao que chamamos estética e arte”, a segunda, “ao que chamamos biologia, ou antes teoria da biologia”, explica Wellek (Ibid., p. 130), e acrescenta:

Isso não é, como algumas pessoas pensaram, um estranho esquema escolástico que traz elementos incompatíveis sob um título artificial: é um *insight* crucial da filosofia de Kant. Arte e natureza orgânica apontam para uma superação final do profundo dualismo que é básico ao sistema de pensamento kantiano. O mundo, de acordo com Kant, é dividido em dois domínios: o da aparência (daí o da necessidade, da causalidade física), acessível aos nossos sentidos e às categorias de nosso entendimento, e o da liberdade moral, acessível apenas em ação. Kant vislumbra na arte uma possibilidade de estabelecer uma ponte [*a possibility of*

bridging] sobre o abismo entre necessidade e liberdade, entre o mundo da natureza determinística e o mundo da ação moral. A arte realiza uma união do geral e do particular, de intuição e pensamento, de imaginação e razão. A natureza orgânica, a vida, faz exatamente o mesmo. Elas, juntas, garantem a existência do que Kant chama o “supra-sensível”, pois apenas na arte e na vida, através da “intuição intelectual”, nós temos acesso ao que Kant chama de “arquétipo intelectual”. Para colocar isso em termos mais modernos: arte e vida apontam para algum domínio de valores, ou fins, ou propósitos, discernível na atividade do gênio, em nossa reação à beleza e nas estruturas motivadas [*purposeful structures*] dos seres vivos (Ibid., p. 130-131).

Ora, o que aí se enuncia, à primeira vista, como mera paráfrase da suposta tese central da terceira *Crítica* logo se revela, na verdade, qualquer coisa como a exposição à revelia de algo que Kant teria sugerido *sem o dizer explicitamente*, precisando, assim, ser derivado, não sem certa violência, dos “argumentos kantianos”. Isso porque, admite Wellek, o próprio Kant “hesita em chegar a essa conclusão: o ‘substrato supra-sensível da natureza’, a união do domínio da necessidade e o da liberdade, escapa, insistiria ele, a qualquer conhecimento *teórico*” (Ibid., p. 131).

Nesse ponto Wellek ampara-se na afirmação de Hegel de que seria mesmo característico da filosofia kantiana “ter a consciência da ideia mais alta, mas sempre para erradicá-la novamente” (Ibid., p. 131). Wellek já havia insinuado algo como uma hesitação excessiva ou, mesmo, uma covardia da filosofia kantiana em relação ao que ela reserva ao juízo estético; seria preciso, assim, com base no próprio Kant, proceder mais corajosa ou audaciosamente (“*more boldly*”) do que ele fora capaz. É o que, para todos os efeitos, faz Wellek quando se permite afirmar, em resumo, que Kant “descobre e corretamente enfatiza um critério mais importante de juízo estético: a analogia entre arte e organismo” (Ibid., p. 131).

A aplicação do termo “finalidade sem fim” [*purposeless purposiveness*, segundo Wellek, *Zweckmäßigkeit ohne Zweck*, no original alemão] ao organismo torna-se clara, explica Wellek, se se entende que Kant tem aí em mente não “intenção consciente e meta [*aim*], mas harmonia das partes, unidade, totalidade, com cada membro tendo sua própria função no sistema”, sendo que: “Essa finalidade [*purposiveness, Zweckmäßigkeit*], essa unidade, é ao mesmo tempo sem fim [*purposeless, ohne Zweck*] na percepção de Kant, à medida que é desinteressada, não dirigida a qualquer objetivo [*aim*] imediato externo” (Ibid., p. 131). Wellek faz derivar daí uma consequência teórico-metodológica para a crítica estética que não encontraria respaldo direto no que *explicitamente* se postula na *Kritik der Urteilskraft*: “Tal coerência em si mesma, tal bela unidade [*beautiful unity*], é também um padrão [*standard*] para o juízo estético: quanto mais complexa a obra de arte, quanto mais [bem] composta, maior a totalidade, maior a beleza” (Ibid., p. 131).

O importante capítulo da *Theory* dedicado à questão da “avaliação” [*evaluation*] consiste justamente na exposição e na fixação desse suposto “padrão” judicativo ao modo de um princípio *a priori* para a valorização [*valuing*] entendida como “a percepção de qualidades e relações esteticamente valiosas estruturalmente presentes no poema para qualquer leitor competente” (WELLEK; WARREN, 1984, p. 249). Mas em que termos compreender, enfim, essa presença “estrutural” de qualidades e relações de que aí se fala? “A ‘estrutura’ é um conceito que inclui tanto o conteúdo quanto a forma à medida que organizados com fins estéticos. A obra de arte é, então, considerada como todo um sistema de signos, ou estrutura de signos, servindo a um fim estético específico”, explicam, a propósito, Wellek e Warren (Ibid., p. 141). Esse modo de existência “estrutural” da obra de arte literária é apresentado e detalhado de modo sistemático nos capítulos da *Theory* dedicados a, na definição dos próprios autores, “examinar os métodos usados na descrição e análise dos vários estratos da obra de arte”:

(1) o estrato sonoro, eufonia, ritmo e metro; (2) as unidades de sentido que determinam a estrutura linguística formal de uma obra de literatura, seu estilo e a disciplina da estilística que o investiga sistematicamente; (3) imagem e metáfora, os mais centralmente poéticos de todos os dispositivos estilísticos, que precisam de discussão especial também porque quase imperceptivelmente confundem-se com (4) o “mundo” específico da poesia no símbolo e sistemas de símbolo que chamamos “mito” poético. O mundo projetado pela ficção narrativa apresenta (5) problemas especiais de modos e técnicas aos quais devotaremos outro capítulo (Ibid., p. 156-157).

Dir-se-ia abstraída e exposta, nesses capítulos, em seu caráter supostamente o mais geral e universalmente válido, aquela “estrutura de determinação” [*structure of determination*] inerente ao objeto literário de que nos falamos Wellek e Warren; já que a mesma funcionaria, a rigor, como “um controle específico, altamente organizado da experiência do leitor, de modo que a experiência é mais apropriadamente descrita como uma experiência do poema” (WELLEK; WARREN, 1984, p. 249), ver-se-ia aí pretensamente desvelada, na verdade, a estrutura da própria experiência literária, em geral, e da apreensão crítica das obras literárias, em particular.

“A crítica é pessoal, mas visa descobrir uma estrutura de determinação no objeto ele mesmo”, sintetiza, com efeito, Wellek (1970b, p. 128) na conferência de Yale; e prossegue: “ela presume algum padrão de correção [*standard of correctness*] no julgamento, embora não possamos ser capazes de desenhar a linha exata entre o subjetivo e o objetivo em cada caso”. A despeito dessa ressalva final, é justamente um padrão objetivo de correção no julgamento o que postulam os autores da *Theory*, a ponto de vislumbrarem uma hierarquia nesse sentido: “Todos os diferentes pontos de vista não são, de forma alguma, igualmente verdadeiros”,

sentenciam, e prosseguem: “Será sempre possível determinar que ponto de vista apreende mais meticulosa e profundamente a matéria [*subject*]. Uma hierarquia de pontos de vista, uma crítica da apreensão de normas está implícita no conceito de adequação de interpretação” (WELLEK; WARREN, 1984, p. 156).

Essa hierarquia e essa crítica os autores as materializam na própria divisão central da *Theory* em duas grandes partes contrapostas, dedicadas, a primeira delas, à “abordagem extrínseca” [*extrinsic approach*] ao estudo da literatura, e a segunda, ao “estudo intrínseco” [*intrinsic study*] da literatura, sendo que ao fim da introdução à primeira parte descobre-se que o que então se segue é não uma apresentação mais ou menos sistemática dos métodos críticos ditos extrínsecos, mas um esforço deliberado de “criticar a coleção de métodos do ponto de vista de sua relevância para um estudo que poderia ser chamado centralmente literário ou ‘ergocêntrico’” (Ibid., p. 74). É, portanto, a partir da primazia desse ponto de vista “centralmente literário” ou “ergocêntrico” que se estabelece uma “hierarquia de pontos de vista” na qual não apenas a abordagem intrínseca sistematizada na segunda parte do livro sobrepõe-se às abordagens extrínsecas exploradas na primeira parte – a saber, abordagens biográficas [cap. 7], psicológicas [cap. 8], sociológicas [cap. 9], filosófico-ideológicas [cap. 10], interartísticas [cap. 11]) –, mas também estas últimas devem ser avaliadas e devidamente hierarquizadas entre si em função de sua maior ou menor possibilidade de conformação ao ideário organicista-formalista dos autores da *Theory*.

Isso posto, é preciso admitir que se limitar a constatar, com Culler (1988, p. 12), que a *Theory* empreendeu a “construção de uma distinção central” entre a abordagem extrínseca e o estudo intrínseco da literatura equivale a solapar a historicidade fundamental dessa “distinção” (e da *hierarquia* nela embutida). Não se trata, em suma, de algo simplesmente “construído” por Welles e Warren com base em seu “amplo conhecimento da história da crítica e de obras estrangeiras sobre teoria literária”, e que pudesse, então, a partir daí, ser tomado, atemporalmente, como uma “distinção central” [*a central distinction*] em crítica literária, como sugere Culler, e sim de algo que emerge como *uma resposta* dos autores da *Theory* ao “problema” com que então se defrontavam: o de “como lidar intelectualmente com a arte literária”, *ora devidamente reinserido no contexto motivado da pergunta que lhe confere clareza e sentido e lhe (re)converte em verdadeira questão*, isto é, aquele da subjetivação radical da estética no âmbito da modernidade tripartida kantiana. Uma resposta *a Kant*, pois, mas que encontra, não obstante, *no próprio Kant*, na própria terceira *Crítica*, ou em certa leitura dela, suas condições de possibilidade *como resposta*: a analogia entre arte e organismo.

Se o agrupamento feito por Kant de biologia e arte sob o mesmo rótulo tendeu a ser tomado como uma exigência artificial de seu pensamento sistemático, observa Wellek na conferência de Yale, a ideia “mais especial” da arte como organismo, por outro lado, “tem tido um grande sucesso no mundo moderno”:

Os românticos alemães estão plenos dela. August Wilhelm Schlegel formulou a diferença entre o orgânico e o mecânico com especial habilidade, e suas fórmulas foram assumidas por Coleridge. Hoje, no mundo de fala inglesa, o termo “organism” aplicado à arte é associado a Coleridge e tem sido amplamente revivido nas décadas recentes. Não apenas os “New Critics” americanos mas também Croce e muitos alemães podem ser descritos como propositores desse paralelismo (WELLEK, 1970b, p. 138-139).

Situando-se, bem entendido, no ponto de chegada dessa corrente espiritual do organicismo estético no “mundo moderno” – não sem prevenir-se em relação àquilo que, no paralelismo entre arte e organismo, “certamente leva apenas a analogias enganosas se tomado muito literalmente” (Ibid., p. 139) –, a *Theory* oferecer-se-ia, pois, não como mera vulgarização tardia de princípios básicos da *Kritik der Urteilskraft*, mas como uma sistemática resposta organicista – kantiana, pois, num sentido importante – à problemática kantiana da impossibilidade de fundamentação objetiva da crítica estética.

Jogando Kant contra Kant produtivamente, Wellek e Warren teriam logrado suprir, com sua *Theory*, “a grande necessidade do estudo literário hoje” (e não seria essa, afinal, a razão de seu incomparável sucesso editorial e acadêmico?), isto é, a de uma teoria da literatura como fundamento epistemológico/metodológico para a crítica literária, ou, na expressão dos autores, como um “*órganon* de métodos”. A analogia aí sugerida da *Theory* com o *Órganon* aristotélico, o conjunto das obras lógicas de Aristóteles convertido no grande “instrumental” científico da Antiguidade [*ὄργανον* (*órganon*): “órgão, instrumento, ferramenta”], ao qual se contrapôs, nos tempos modernos, o *Novum Organum* (1620) de Francis Bacon (autor a quem Kant dedica sua *Kritik der reinen Vernunft*), não soa exagerada quando se pensa que, ao fornecer algo capaz de funcionar, de fato, como um princípio *a priori* para o juízo estético literário (capaz de convertê-lo, portanto, de juízo *reflexivo* em juízo *determinante*), o alegado *órganon* de Wellek e Warren teria finalmente imbuído a crítica literária de sua almejada cientificidade, outrora inviabilizada por Kant.

Conclusão demasiadamente apressada, contudo, por não levar em conta um dado decisivo: se a *Theory* logrou oferecer, com efeito, uma bem sucedida resposta à questão de fundo kantiano com a qual se defronta, seus autores não deixaram de reconhecer, em suas páginas, já haver, àquela altura, ao menos *duas outras respostas distintas* a essa mesma

questão, “duas soluções extremas para o nosso problema” (WELLEK; WARREN, 1984, p. 18) – algo que, é claro, complica definitivamente as coisas.

NO JARDIM DA TERCEIRA CRÍTICA: VEREDA KANTIANA QUE SE BIFURCA

A Theory of literature como uma possível resposta kantiana a Kant (entre outras)

Eis, segundo Wellek e Warren, a primeira das duas respostas já existentes a “como lidar intelectualmente com a arte literária”: a de que “isso pode ser feito com os métodos desenvolvidos pelas ciências naturais, que só precisam ser transferidos para o estudo da literatura” (Ibid., p. 16); eles distinguem quatro modos possíveis dessa transferência:

- (i) “a tentativa de emular os ideais científicos gerais de objetividade, impessoalidade e certeza, uma tentativa que, no todo, sustenta a coleta de fatos neutros”;
- (ii) “o esforço para imitar os métodos da ciência natural através do estudo de antecedentes causais e origens; na prática, esse ‘método genético’ justifica o rastreamento de qualquer tipo de relação, contanto que possível sobre fundamentos cronológicos”;
- (iii) “mais rigidamente, a causalidade científica é usada para explicar fenômenos literários pela atribuição de causas determinantes a condições econômicas, sociais e políticas”;
- (iv) “a tentativa de usar conceitos biológicos no rastreamento da evolução da literatura” (Ibid., p. 16).

A segunda resposta recomenda, ao invés, que “o estudo literário tem seus próprios métodos válidos, que não são sempre os das ciências naturais, não obstante são métodos intelectuais” (Ibid., p. 17); ela “afirma o caráter pessoal da ‘compreensão’ literária e a ‘individualidade’, mesmo a ‘singularidade’ [*uniqueness*] de toda obra de literatura” (Ibid., p. 18).

Wellek e Warren não se indagam seriamente pela *historicidade* dessas respostas, isto é, por aquilo que as institui, afinal, *como respostas*. Quanto à primeira, limitam-se a observar que, “tornada moda pelo prestígio das ciências naturais” (Ibid., p. 18), a transferência de métodos por ela intentada “não cumpriu as expectativas com as quais foi feita originalmente” (Ibid., p. 16). Quanto à segunda, que a tentativa de estabelecer a diferença entre os métodos e objetivos das ciências naturais e das humanidades remonta, em última instância, à distinção

feita em 1883 por Wilhelm Dilthey entre *explicação* e *compreensão* – que nisso foi seguido, na Alemanha, por um Windelband e um Rickert, na França, por um Xénopol, na Itália, por um Croce (Ibid., p. 17). Para além dessas parcas indicações, contudo, Wellek e Warren lidam com ambos os posicionamentos não como verdadeiras respostas, e sim, a exemplo dos acadêmicos ingleses criticados por Collingwood (citado por Gadamer), como “statements” a serem considerados, estritamente, em seu conteúdo proposicional.

Isolando o que haveria de lógica e/ou empiricamente aceitável em cada uma das formulações em questão, para todos efeitos os autores limitam-se a condenar o excesso, o extremismo que as converte, enfim, em “soluções extremas” [*extreme solutions*], inaceitáveis como tais. Se, de fato, concedem Wellek e Warren (Ibid., p. 19), a crítica literária orienta-se para *a individualidade de uma obra, de um autor, de um período ou de uma literatura nacional*, como quer a segunda formulação, por outro lado, ponderam, essa caracterização da individualidade aí intentada pode ser realizada *somente em termos universais*, como quer a primeira formulação. Tudo se passaria, pois, nessa cena de abertura da *Theory*, como se a teoria-da-literatura-como-órganon-de-métodos a ser exposta na sequência devesse, então, ser tomada como trilhando um razoável caminho-do-meio entre as duas formulações – o que, ainda que alegadamente conservando aspectos isolados de cada uma delas, equivaleria, no fim das contas, à definitiva superação das mesmas *como respostas* a certa questão: aquela mesma em vista da qual também a *Theory* emerge como resposta.

Um recuo de câmera reenquadra, contudo, essa cena, desvelando na mesma um jogo de forças consideravelmente mais complexo: sob o ângulo das reflexões gadamerianas em *Wahrheit und Methode*, as formulações em questão pareceriam se impor não apenas como distintas e discrepantes respostas possíveis à subjetivação da estética por Kant – respostas situadas, como tais, no mesmo contexto da modernidade tripartida kantiana no qual se situa a *Theory* –, e sim, mais especificamente, como respostas *em larga medida kantianas* a essa problemática kantiana, isto é, a exemplo da própria *Theory*, como desenvolvimentos de “sugestões” delineadas mais ou menos explicitamente na *Kritik der Urteilskraft*.

Gadamer inicia sua *opus magnum* justamente observando que a “auto-reflexão lógica” [*die logische Selbstbesinnung*] das ciências do espírito no século XIX “está totalmente dominada [*beherrscht*] pelo modelo das ciências da natureza”; as ciências do espírito compreendendo, então, a si mesmas “tão visivelmente por analogia com as ciências da natureza, que, com isso, o eco idealístico situado no conceito de espírito [*Geist*] e de ciência do espírito [*Wissenschaft des Geistes*] fica em segundo plano [*zurücktritt*]” (GADAMER, 1999, p. 9). Gadamer explica que a expressão *Geisteswissenschaften* [ciências do espírito]

deve muito de sua popularização ao tradutor alemão do *System of Logic* [Sistema de lógica] (1843) de John Stuart Mill, obra em cujo capítulo final o filósofo inglês esboça as possibilidades de aplicação da lógica indutiva às chamadas “moral sciences” [ciências morais], termo para o qual se propõe, então, em alemão, *Geisteswissenschaften*. Já no contexto da *Lógica* de Mill, portanto, observa Gadamer (Ibid., p. 9), “não se trata de reconhecer uma lógica própria das ciências do espírito, mas, pelo contrário, de demonstrar que o método indutivo na base de toda ciência experimental também nesse domínio é exclusivamente válido [*allein gelte*]”. Gadamer observa, ainda, que um autor como Dilthey – que “mantém firme [*hält fest*] a herança romântico-idealista no conceito de espírito” e cujo árduo trabalho de décadas dedicado à fundamentação das ciências do espírito é “um confronto permanente com a exigência lógica que o célebre capítulo final de Mill estabeleceu para as ciências do espírito” –, também ele “deixou-se influenciar profundamente pelo modelo das ciências da natureza, ainda que quisesse justificar justamente a autonomia metodológica das ciências do espírito” (Ibid., p. 12). A responsabilidade por esse estado de coisas, Gadamer a faz remontar, em última instância, a ninguém menos do que Kant, à “subjettivação radical” [*radikale Subjektivierung*] implicada na “nova fundação da estética por Kant” [*die Kants Neubegründung der Ästhetik*], que, “ao desacreditar qualquer outro conhecimento teórico que não o da ciência da natureza, forçou [*hat gedrängt*] a auto-reflexão das ciências do espírito a se apoiar na metodologia das ciências da natureza” (Ibid., p. 47). Mais do que isso, a filosofia kantiana teria mesmo facilitado esse apoio “ao proporcionar, ao modo de um serviço subsidiário [*als subsidiäre Leistung*], o ‘momento artístico’ [*das ‘künstlerische Moment’*], o ‘sentimento’ [*das ‘Gefühl’*] e a ‘empatia’ [*die ‘Einfühlung’*]” (Ibid., p. 47).

Por tudo o que Gadamer expõe na sequência, isso teria se dado, basicamente, em dois sentidos diferentes, implicando dois percursos distintos, mas com pontos de partida igualmente kantianos, isto é, igualmente derivados de certas “sugestões” kantianas na terceira *Crítica* – cujos respectivos pontos de chegada poderiam ser identificados, na verdade, nas duas respostas à problemática da fundamentação da crítica literária – e das humanidades em geral – consideradas por Wellek e Warren na *Theory*. O primeiro sentido ou percurso seria aquele que, partindo de certo deslocamento de ênfase do “gosto” [*Geschmack*] para o “gênio” [*Genie*] sugerido na *Kritik der Urteilskraft*, desembocará na “estética do gênio”, a qual dominará todo o século XIX sob a égide da ideologia romântica, tornando-se “científica” sob a égide da ideologia positivista; o segundo seria aquele que, partindo do desenvolvimento, promovido pela *Kritik der Urteilskraft*, do conceito de “gênio” em direção a um abrangente

conceito de “vida”, desembocará na formulação do conceito de “vivência” [*Erlebnis*] por Dilthey, e, a partir daí, na fixação de uma visada hermenêutica nas humanidades.

A vereda romântica: do “ponto de vista do gosto” ao “ponto de vista do gênio”

Seja o célebre corolário da teoria kantiana do juízo reflexivo estético: “*Belo* é o que apraz no simples julgamento (logo não mediante a sensação do sentido segundo um conceito do entendimento). Disso se segue por si só que ele deve aprazer sem qualquer interesse [*ohne alles Interesse*]” (KANT, 1974b, p. 193). Em vista do que se articula na *Kritik der Urteilskraft* acerca desse “prazer desinteressado” [*uninteressiertes Wohlgefallen*] associado ao gosto pelo belo, Gadamer (1999, p. 55) observa: “A demonstração kantiana de que o belo apraz sem conceito [*begrifflos*] não impede, absolutamente, que apenas a beleza que nos toca [*anspricht*] significativamente encontre nosso total interesse [*unser volles Interesse*]”.

Kant dedica, com efeito, o §41 da terceira *Crítica* ao “interesse empírico” e o §42 ao “interesse intelectual” pelo belo. Sobre o primeiro, Kant (1974b, p. 229) explica que: “Empiricamente o belo interessa apenas em *sociedade*”, e que esse interesse social empírico “é, contudo, para nós, aqui, sem nenhuma importância [*von keiner Wichtigkeit*]”, a qual só se divisa naquilo que “pode ter relação *a priori* com o juízo de gosto” (Ibid., p. 230). Kant detém-se, então, no interesse propriamente *intelectual* pelo belo. Gadamer (1999, p. 55) observa que justamente aí, no ponto em que Kant se indaga pelo interesse suscitado pelo belo não empiricamente, mas *a priori*, é que “essa questão do interesse pelo belo em face da determinação fundamental do desinteresse [*Interesselosigkeit*] do prazer estético apresenta uma nova questão e efetua a transição do ponto de vista do gosto [*Standpunkt des Geschmacks*] para o ponto de vista do gênio [*Standpunkt des Genies*]”. Em que termos se dá essa “transição” e quais os seus desdobramentos é o que seria preciso, então, esclarecer.

“A interessante importância do belo [*die interessierende Bedeutsamkeit des Schönen*] é a verdadeira problemática em movimento [*bewegende Problematik*] da estética kantiana”, explica Gadamer, e acrescenta: “Ela é diferente para a natureza e para a arte, e justamente a comparação do belo natural [*Naturschönen*] com o belo artístico [*Kunstschönen*] leva os problemas a se desenvolverem” (Ibid., p. 55-56). Por ocasião dessa comparação no referido §42 da terceira *Crítica*, Kant postula, de fato, a princípio, a superioridade do belo natural sobre o belo artístico em vista de um até então insuspeitado critério moral. Kant começa por enfatizar a evidência de que não apenas o sentimento pelo belo é especificamente distinto [*spezifisch unterschieden*] do sentimento moral, “mas também o interesse que se pode ligar ao

primeiro é dificilmente compatível com o sentimento moral, de forma alguma, contudo, por afinidade interna [*innere Affinität*]” (KANT, 1974b, p. 231), para então, na sequência, fazer a seguinte diferenciação: se, por um lado, o interesse pelo *belo da arte* “não fornece absolutamente nenhuma prova de um modo de pensar afeiçoado ao moralmente-bom [*Moralischguten*], ou ao menos inclinado para ele”, por outro lado, ao invés, “tomar um *interesse imediato* [*unmittelbares Interesse*] pela beleza da *natureza* (não simplesmente ter gosto para julgá-la) é, sempre, um sinal de uma boa alma”, denotando, na verdade, “ao menos uma disposição de ânimo favorável ao sentimento moral” (Ibid., p. 231). Trata-se de um “interesse imediato e, na verdade, intelectual” [*unmittelbares und zwar intellektuelles*] pela beleza da natureza porque não apenas o produto da mesma apraz segundo a forma, “mas também a existência [*das Dasein*] dela apraz, sem que um atrativo sensorial [*Sinnenreiz*] tenha participação nisso, ou também ligue a isso um fim” (Ibid., p. 232).

Essa ausência de qualquer *finalidade*, qualquer *intencionalidade* no belo natural é crucial para a argumentação de Kant sobre o caráter especial do interesse pelo mesmo: “Ao remarcar a consonância não intencional [*die absichtslose Übereinstimmung*] da natureza com o nosso prazer independente de qualquer interesse, portanto a maravilhosa conformidade [*Zweckmäßigkeit*] da natureza conosco”, observa, a propósito, Gadamer (1999, p. 56), “[o interesse pelo belo natural] aponta para nós como o fim último da criação, para a nossa ‘determinação moral’ [*moralische Bestimmung*]”. Mas como falar, então, nesse mesmo sentido, em interesse imediato no caso de “uma arte visível e intencionalmente [*absichtlich*] dirigida ao nosso prazer” (KANT, 1974b, p. 235)?

“A arte”, explica Gadamer a propósito, “não pode nos proporcionar esse encontrar-se do homem consigo mesmo numa realidade não intencional [*in absichtsloser Wirklichkeit*]”; e ainda: “Que o homem encontre a si mesmo na arte, não é para ele a confirmação vinda de algo diferente de si mesmo” (GADAMER, 1999, p. 57). Daí a conclusão de Kant ao fim do §42: “Deve tratar-se da natureza ou ser por nós tido como tal [*von uns dafür gehalten werden*] para que possamos tomar um *interesse* imediato no belo como tal” (KANT, 1974b, p. 236).

Ora, mais do que simplesmente admitir a possibilidade de que a arte seja tida *como* natureza, Kant postula, mesmo, esse “como se” [*als ob*] ao modo de um imperativo:

Junto a um produto da bela arte deve-se estar consciente de que ele é arte e não natureza; entretanto, a conformidade [*Zweckmäßigkeit*] na forma do mesmo deve parecer tão livre de toda coerção de regras arbitrárias [*willkürlicher Regeln*], como se [*als ob*] ele fosse um produto da simples natureza. Sobre esse sentimento de liberdade no jogo de nossas faculdades de conhecimento [...] baseia-se aquele prazer que é, por si só, universalmente comunicável, sem contudo fundar-se em conceitos. [...] a arte só pode ser chamada bela se estamos conscientes de que é arte e, não obstante, parece-nos natureza (KANT, 1974b, p. 240-241).

Sem negar, portanto, a intencionalidade inerente a toda manifestação do belo artístico, Kant postula, em relação à experiência estética, algo como uma naturalidade à revelia, o que, assim enunciado, não deixa de soar paradoxal: “se de fato a conformidade [*Zweckmäßigkeit*] no produto da bela arte é intencional, ela não deve, contudo, parecer intencional; isto é, a bela arte deve ser *considerada* como natureza, conquanto se esteja consciente dela como arte” (Ibid., p. 241).

Mas sob que condições, afinal, isso se mostra possível, isto é, que um produto da arte nos apareça como natureza, a despeito de nossa consciência de que na realidade ele é arte? Isso se dá, explica Kant, pelo fato de que na verdade

foi encontrada toda a *exatidão* no acordo com as regras segundo as quais o produto pode tornar-se o que ele deve ser; mas sem *constrangimento* [*Peinlichkeit*], sem que se deixe entrever a forma escolar [*Schulform*], isto é, sem mostrar nenhum vestígio de que a regra tenha pairado diante dos olhos do artista e tenha algemado as faculdades de seu ânimo (Ibid., p. 241).

Kant não nega, pois, a existência de regras artísticas, que subjazeriam, sim, ao ato criativo: “cada arte pressupõe regras, por cuja fundamentação um produto, se deve se chamar artístico, é primeiramente representado como possível” (Ibid., p. 242). O problema é que o conceito kantiano de *arte bela* [*schöne Kunst*] “não admite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja deduzido de uma regra que tenha um *conceito* como fundamento determinante”, de modo que “a arte bela ela própria não pode ter ideia da regra segundo a qual deve realizar [*zu Stande bringen*] seu produto” (Ibid., p. 242). Dessa forma, “a natureza no sujeito [*die Natur im Subjekt*] (e pela disposição da faculdade do mesmo) deve dar a regra à arte, isto é, a bela arte é possível apenas como produto do gênio” (Ibid., p. 242).

O título do §46 da terceira *Crítica* é justamente: “Schöne Kunst ist Kunst des Genies”, [Arte bela é arte do gênio]. Eis a célebre formulação na abertura do mesmo: “Gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte” (Ibid., p. 241). À qual Kant acrescenta: “Já que o talento, como faculdade produtiva inata do artista, pertence, ele próprio, à natureza, então também se poderia expressar assim: *Gênio* é a inata disposição de ânimo [*Gemütsanlage*] (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte” (Ibid., p. 241-242).

Por mais impactante que essa definição possa parecer, o que conceito de gênio faz, segundo Gadamer (1999, p. 61), é “apenas equiparar esteticamente os produtos da arte bela com a beleza natural”. Nas afirmações kantianas de que “o gênio é um favorito da natureza”, de que “a arte bela deve ser vista como natureza”, de que “pelo gênio a natureza dá a regra à arte”, em todas elas “o conceito de natureza é o padrão incontestável [*der unangefochtene Maßstab*]”, observa, com efeito, Gadamer (Ibid., p. 60).

Mas Gadamer ressalta também a “impressionante coerência” [*eindrucksvolle Folgerichtigkeit*] do raciocínio de Kant, que “de modo algum é apartado [*vertrieben*] de seu questionar filosófico-transcendental nem desviado para o caminho equivocado [*Abweg*] de uma psicologia da criação artística” (Ibid., p. 58). Ao invés disso, ao postular certo equilíbrio e, mesmo, isomorfismo entre o polo da criação (o do gênio) e o da recepção (o do gosto), Kant resguarda, na verdade, a impossibilidade de fundamentação objetiva da crítica estética: “a irracionalidade do gênio identifica um momento mais produtivo da criação de regras que vem à mostra [*zur Ausweisung kommt*] da mesma forma para quem cria como para quem desfruta”, explica Gadamer a respeito, acrescentando que perante a obra da arte bela [*Werk der schönen Kunst*] “não há nenhuma possibilidade de se apossar de seu conteúdo a não ser na forma única da obra e no mistério de sua impressão, nunca completamente alcançável por qualquer linguagem” (Ibid., p. 58). Em suma: “Para Kant, o conceito de gênio significa, na verdade, apenas um complemento daquilo que o interessa na faculdade de juízo estética ‘na intenção transcendental’” (Ibid., p. 60).

Justamente esse duplo submetimento do gênio na teoria estética kantiana, à natureza e ao gosto, será alvo de uma decisiva inversão no âmbito do pensamento idealista desenvolvido na esteira de Kant:

(a) Quando deixa de existir o pano de fundo metafísico que em Kant fundamentava a primazia do belo natural e que atava o conceito de gênio à natureza, o problema da arte se apresenta num novo sentido. Já o modo como Schiller assimilou a *Kritik der Urteilskraft* de Kant e aplicou todo o ímpeto de seu temperamento moral-pedagógico em favor da ideia de uma “educação estética” possibilitou ao *ponto de vista da arte* [*Standpunkt der Kunst*] colocar-se em primeiro plano (Ibid., p. 61).

(b) A partir do ponto de vista da arte, a relação dos conceitos kantianos de gosto e de gênio desloca-se, então, fundamentalmente [*von Grund auf*]. O conceito mais abrangente havia de ser o de gênio – ao passo que o fenômeno do gosto havia de se desvalorizar (Ibid., p. 61).

Gadamer observa, então, não faltarem *no próprio Kant* [*bei Kant selbst*] possibilidades, oportunidades para o estabelecimento [*Anknüpfungsmöglichkeiten*] dessa reavaliação [*Umwertung*]; ele lembra que, para Kant, o fato de que a bela arte seja arte do gênio não é indiferente para a capacidade-de-julgamento [*Beurteilungsvermögen*] do gosto (Ibid., p. 61-62). No §48 da terceira *Crítica*, intitulado “Vom Verhältnisse des Genies zum Geschmack” [Da relação do gênio com o gosto], Kant esclarece, com efeito, que, diferentemente da beleza da natureza, “cujo julgamento requer somente gosto”, o julgamento da beleza da arte, beleza “cuja possibilidade requer gênio”, deve levar em conta *essa mesma possibilidade*, isto é, ela “também deve ser tomada em consideração no julgamento de um tal objeto [artístico]” (KANT, 1974b, p. 246). Em outro ponto, Kant afirma mesmo que sem a liberdade

imaginativa vinculada ao gênio “nenhuma arte bela é possível, *nem sequer um correto gosto próprio que a julgue*” (Ibid., p. 299-300; grifo meu).

Alçado o gênio ao patamar de condição de possibilidade do gosto, este último passa a ser, por sua vez, aquilo que, nas palavras de Gadamer (1999, p. 62), permite julgar “se uma obra de arte tem verdadeiro espírito [*wirklich Geist*] ou se ela é sem espírito [*geistlos*]”. Dessa forma, “o ponto de vista do gosto, à medida que é exercido em seu mais distinto objeto, a bela arte, desloca-se, por si mesmo, para o ponto de vista do gênio” (Ibid., p. 62).

Em síntese, dir-se-ia que o gênio vem primeiro e determina o gosto; ou, nas palavras de Gadamer: “À genialidade da criação corresponde uma genialidade da compreensão” (Ibid., p. 62). Gadamer pondera a respeito que Kant ele próprio “não o expressa dessa maneira” [*drückt das nicht so aus*], e acrescenta: “mas o conceito de espírito [*Geist*] que ele utiliza aqui” – Gadamer remete, então, ao §49 da terceira *Crítica*: “Von den Vermögen des Gemüts, welche das Genie Ausmachen” [Das faculdades do ânimo que constituem o gênio] – “vale igualmente para ambas as instâncias” (isto é: tanto a do gênio quanto a do gosto). “Essa é a base sobre a qual mais tarde se deveria continuar construindo”, conclui Gadamer (Ibid., p. 62) a respeito.

Continuar construindo a partir de Kant, isto é: exatamente da mesma forma que na leitura wellekiana da *Kritik der Urteilskraft*, tratar-se-ia, também aí, de retomar e desenvolver certa “sugestão” kantiana, extraíndo dela consequências que o próprio Kant *não ousou extrair*. Assim: “Parece possível subordinar o conceito de gosto à fundamentação transcendental da arte e entender por gosto o sentido seguro [*den sicheren Sinn*] para o genial da arte. A frase de Kant ‘Arte bela é arte do gênio’ torna-se, então, o princípio transcendental para a estética em geral” (Ibid., p. 63-64). Mas se não o próprio Kant, quem, afinal, vem a efetivar esse estado de coisas?

“Foi o idealismo alemão que tirou essa consequência”, explica Gadamer a propósito. “Quando, aliás, também Fichte e Schelling filiaram-se à doutrina kantiana da imaginação transcendental, eles fizeram, então, um novo uso desse conceito também para a estética”, prossegue Gadamer, e acrescenta: “Diferentemente de Kant, o *ponto de vista da arte* tornou-se, com isso, aquele que abrange e encerra a produção genial inconsciente, inclusive a natureza, que passa a ser compreendida como produto do espírito” (Ibid., p. 64). Vê-se desvalorizado, juntamente com o gosto, o próprio belo natural e, conseqüentemente, o interesse moral pelo mesmo, que, outrora descrito tão entusiasmamente por Kant, “agora recua para trás do encontro-do-homem-consigo-mesmo [*der Selbstbegegnung des Menschen*] nas obras de arte” (Ibid., p. 64).

Sintetizando suas reflexões sobre as “faculdades do ânimo que constituem o gênio”, Kant (1974b, p. 255) sentenciara, com efeito, ser o gênio “a originalidade exemplar [*die musterhafte Originalität*] do dom natural de um sujeito no uso *livre* de suas faculdades de conhecimento”. Mas, em Kant, o gênio figura exclusivamente como “um talento para a arte” [*ein Talent zur Kunst*], e a arte, como uma atividade regida por regras fornecidas (através do gênio) *pela natureza*. “Ao contrário, no século XIX o conceito de gênio elevou-se a um conceito de valor [*Wertbegriff*] universal e experimentou – junto com o de criatividade [*Schöpferischen*] – uma verdadeira apoteose”, observa Gadamer, acrescentando: “Foi o conceito romântico-idealista de produção inconsciente que sustentou esse desenvolvimento” (Ibid., p. 65).

Divisada *a arte* como atividade genial e/ou criativa por excelência, *o artista* como personificação prototípica do “gênio criativo”, *a obra de arte* como criação absoluta do artista, e encontravam-se fixadas as balizas a partir das quais se desenvolveria a prática crítica hegemônica do século XIX. Sejam as duas questões fundamentais da crítica estética, tal como as recupera Gadamer (Ibid., p. 99): “O que é uma obra de arte e como ela se diferencia de um produto artesanal ou mesmo de uma ‘obra mal feita’ [*Machwerk*], isto é, de algo esteticamente inferior?” Com Kant e o idealismo alemão, definia-se a obra de arte “como a obra do gênio”, lembra Gadamer em face da primeira questão. “Seu diferencial de ser completamente bem-sucedido e exemplar”, prossegue, com vistas à segunda questão, “era comprovado pelo fato de que oferecia ao deleite [*Genuß*] e à observação [*Betrachtung*] um objeto inesgotável de fruição [*Verweilens*] e interpretação [*Deutens*]”. E ainda: “Que à genialidade do criar corresponde uma genialidade do deleitar [*Genießens*] já estava colocado na doutrina kantiana do gosto e do gênio, e mais patentemente ainda ensinaram-no Karl Philipp Moritz e Goethe” (Ibid., p. 99).

Mas uma atividade crítica que se dispusesse, de fato, a superar o subjetivismo instalado por Kant no coração do juízo de gosto não poderia se satisfazer, é certo, com uma autoproclamada “genialidade do deleitar”. Não tardará muito, portanto, o empreendimento de “cientifização” da estética do gênio por meio da importação de princípios e métodos das ciências naturais promovida pela doutrina positivista – importação essa que o próprio Kant teria “forçado”, segundo Gadamer, “ao desacreditar qualquer outro conhecimento teórico que não o da ciência da natureza”.

Nessa nova conjuntura ideológica – pós-romântica, naturalista –, aquela via de uma “psicologia da criação artística” que, sob o imperativo da coerência sistemática do edifício teórico kantiano, só poderia apresentar-se, na terceira *Crítica*, como um “caminho

equivocado” [*Abweg*] – para retomar o termo empregado por Gadamer –, irá se impor, então, ao lado de uma história e de uma sociologia da criação artística, como o caminho natural para uma crítica científica. É justamente a partir desse tripé disciplinar oitocentista, histórico-psico-sociológico, por assim dizer, que se desenvolverão aquelas abordagens ao estudo da literatura mais tarde chamadas de “extrínsecas” por Wellek e Warren, e que constituirão não só o *mainstream* da crítica literária acadêmica no – e para além – do século XIX, mas também uma espécie de senso comum estético-literário que perdura mais ou menos inadvertidamente até hoje.

Mas se se constata, de fato, haver *já em Kant* estímulos significativos para o deslocamento do foco de interesse estético do gosto para o gênio, bem como para a generalização de princípios e métodos das ciências naturais para outras formas de conhecimento, seria preciso reconhecer naquilo que de fato desenvolveu-se, historicamente, a partir de tais estímulos, algo como *uma deriva*: em larga medida kantiana, sim, mas a rigor à revelia do próprio Kant, já que, em última instância, como procura mostrar Gadamer, a primazia sistemática do conceito de gênio perante o conceito de gosto que se encontra na origem da estética romântico-idealista, e de sua cientificização positivista, *não corresponde* à estética kantiana. Kant preocupou-se em fornecer à estética uma fundamentação “autônoma e livre do padrão do conceito” – ressalta Gadamer (1999, p. 65) a propósito –, e, sem colocar a questão da verdade no campo da arte, fundamentou o juízo estético “sobre o *a priori* subjetivo do sentimento de vida [*Lebensgefühl*], [...] que constitui a essência comum do gosto e do gênio em oposição ao irracionalismo e ao culto-do-gênio [*Geniekult*] do século XIX”.

Não estranha, pois, que um movimento de reação tanto ao irracionalismo romântico-idealista quanto ao naturalismo-cientificismo positivista como o chamado *neokantismo* – que dominará a filosofia acadêmica alemã por pelo menos meio século (1870-1920) –, ao constituir-se como um gesto de deliberado “retorno a Kant”, tenha vindo encontrar justamente nesse “sentimento de vida”, ou antes, na própria “vida”, o grande fundamento de uma epistemologia renovada.

A vereda neokantiana: do *Lebensgefühl* à *Erlebnis*

“Na arte o homem encontra-se a si mesmo, o espírito com o espírito [*Geist dem Geiste*]”, afirma Gadamer (1999, p. 65) a respeito da estética hegeliana, a qual, diz ele, “assenta completamente no ponto de vista da arte”. Ela poderia mesmo ser tomada como o ápice especulativo desse ponto de vista que Gadamer vê acarretado pelo deslocamento do foco de

interesse estético do gosto para o gênio – mas, também, como seu ponto máximo de saturação: “Sabidamente, a horripilância [*Perhorreszierung*] do esquematismo dogmático da escola hegeliana em meados do século XIX levou à demanda por uma renovação da [filosofia] crítica sob a divisa: ‘De volta a Kant’ [*Zurück zu Kant*]. Isso também se aplica à estética” (Ibid., p. 65).

Gadamer enfatiza que Kant fundamenta o juízo estético sobre o *a priori* subjetivo do “sentimento de vida”; logo na abertura da *Kritik der Urteilskraft*, no §1, Kant sentencia, com efeito, que a representação em jogo nesse tipo de juízo “é referida totalmente ao sujeito e, na verdade, ao sentimento de vida [*Lebensgefühl*] do mesmo, sob o nome de sentimento de prazer ou desprazer” (KANT, 1974b, p. 115). Este, prossegue Kant, funda uma faculdade de diferenciação e julgamento “inteiramente peculiar”, a qual não contribui em nada para o conhecimento, “mas apenas mantém a representação dada no sujeito em face da inteira faculdade de representações, da qual o ânimo [*Gemüt*], no sentimento de seu estado, torna-se consciente” (Ibid., p. 116). Mas esse tornar-se-consciente-da-faculdade-de-representações experimentado pelo “ânimo” no âmbito do prazer estético, essa consciência de “uma relação que não se funda sobre nenhum conceito”, dirá Kant mais à frente, não é possível “senão por sensação do efeito, que consiste no jogo facilitado de ambas as faculdades do ânimo [*Gemütskräfte*] (a da imaginação e a do entendimento), avivadas [*belebten*] pela concordância recíproca” (Ibid., p. 134). Essa “vivificação”, esse “avivamento” [*Belebung*] é justamente “a sensação cuja comunicabilidade universal o juízo de gosto postula”, explica Kant (Ibid., p. 134). Daí parece decorrer como corolário que “o belo comporta diretamente um sentimento de promoção da vida [*Beförderung des Lebens*]” (Ibid., p. 165).

Ao “princípio vivificante no ânimo” [*belebende Prinzip im Gemüte*], isto é, aquilo que “vivifica”, “aviva” [*belebt*] a alma ao colocar em movimento as faculdades do ânimo [*Gemütskräfte*], Kant (Ibid., p. 159) chama “espírito” [*Geist*]. E se o conceito kantiano de espírito, como observa Gadamer, vale igualmente para a instância do gênio como para a do gosto, o “sentimento de vida” a ele relacionado, e sobre o qual Kant fundamenta o juízo estético, “constitui a essência comum do gosto e do gênio”, acrescenta o próprio Gadamer, não podendo, pois, como tal, ser identificado com nenhum dos dois polos separadamente, apontando, na verdade, ao que tudo indica, para uma instância *anterior* à própria separação entre “gosto” e “gênio”: quicá a da “vida”.

Quem quer que atentasse para isso, não se satisfaria, evidentemente, com o culto do gênio promovido pela deriva romântico-idealista da estética kantiana, e um “retorno a Kant”, como o empreendido nas últimas décadas do século XIX pelo chamado neokantismo, haveria,

certamente, de trazer à tona o fundamento outrora obliterado pela leitura da *Kritik der Urteilskraft* feita em proveito do deslocamento do “ponto de vista do gosto” para o “ponto de vista do gênio”. “A doutrina kantiana da ‘elevação do sentimento de vida’ [*Steigerung des Lebensgefühls*] no prazer estético promoveu o desenvolvimento do conceito de ‘gênio’ para um abrangente conceito de vida [*Lebensbegriff*]”, observa, com efeito, Gadamer (Ibid., p. 65), acrescentando: “Foi assim que o neokantismo, ao buscar derivar da subjetividade transcendental toda validade objetiva, distinguiu o conceito de vivência [*Erlebnis*] como o verdadeiro fato da consciência [*die eigentliche Tatsache des Bewußtseins*]” (Ibid., p. 65-66).

Gadamer (Ibid., p. 66) observa que a palavra *Erlebnis* [vivência] tem um surgimento bastante tardio na língua alemã: “No século XVIII ela ainda está completamente ausente, mas também Schiller e Goethe não a conhecem”, explica; ela só se torna usual nos anos setenta do século XIX, e sua introdução geral no uso da linguagem parece vinculada a seu emprego na literatura biográfica (Ibid., p. 66). A palavra da qual derivará *Erlebnis*, o verbo *erleben*, que é “mais velha e frequentemente encontrada na época de Goethe”, significa, a princípio, “ainda estar vivo quando algo acontece”, apresentando, pois, “o tom da imedaticidade com o qual algo real é apreendido – em oposição àquilo de que se pensa ter conhecimento, mas para o qual falta a certificação pela vivência própria” (aquilo, portanto, de que apenas ouvimos falar, ou que apenas deduzimos, supomos ou imaginamos, etc.); em suma: “O vivenciado [*das Erlebte*] é sempre o vivenciado-por-si-mesmo [*das Selbsterlebte*]” (Ibid., p. 66). Mas a forma “das Erlebte” [o vivenciado], acrescenta Gadamer, é também empregada para designar o conteúdo permanente [*der bleibende Gehalt*] daquilo que é vivenciado, algo, pois, “como um rendimento ou resultado que ganhou peso e significância a partir da transitoriedade do período de vivência” (Ibid., p. 67). Essas duas direções do significado de *erleben/Erlebte* encontram-se na base da formação de *Erlebnis*, observa, por fim, Gadamer: tanto (i) “a imedaticidade que precede toda interpretação, assimilação ou mediação e oferece apenas o apoio para a interpretação e o material para a conformação” quanto (ii) “o rendimento por ela determinado, seu resultado permanente” (Ibid., p. 67).

Não estranha, assim, ter sido justamente na esfera do gênero biográfico, focado na compreensão da obra a partir da vida, sobretudo nas biografias de artistas e poetas do século XIX, que o termo *Erlebnis* se impôs e ganhou cidadania na língua alemã, a contribuição em questão residindo na mediação de ambas as direções semânticas acima distinguidas e no reconhecimento das mesmas como uma conexão produtiva: “Algo se torna vivência à medida que não apenas foi vivenciado, mas que seu ser-vivenciado [*sein Erlebtsein*] teve um vigor especial, que lhe confere um significado permanente” (Ibid., p. 67). Apesar disso, remontaria,

de direito, à obra de Dilthey o estatuto propriamente *conceitual* de *Erlebnis*, como esclarece Gadamer:

De fato, foi Dilthey quem primeiro atribuiu uma função conceitual à palavra, a qual logo deveria ascender a uma estimada palavra da moda e à designação de um conceito de valor [*Wertbegriff*] tão compreensível que muitos idiomas europeus a tomaram como um estrangeirismo. Deve-se admitir, contudo, que o verdadeiro processo na vida linguística [*Sprachleben*] sedimentou-se apenas na pontuação terminológica que a palavra encontrou em Dilthey (Ibid., p. 67).

Essa sedimentação terminológico-conceitual, Gadamer a infere do emprego da palavra *Erlebnis* por Dilthey nas diferentes versões de um trabalho seu sobre Goethe: uma primeira, publicada em periódico em 1878,³⁰ e uma versão reelaborada e publicada em 1905 no célebre volume *Das Erlebnis und die Dichtung* [A vivência e a poesia]. A primeira versão, diz Gadamer, “já mostra, de fato, certo uso da palavra ‘Erlebnis’, mas nada ainda da tardia solidez terminológica do conceito” (Ibid., p. 67). A insegurança inicial de Dilthey quanto ao significado da palavra, Gadamer a flagra sobretudo no seguinte trecho da referida primeira versão, do qual, futuramente, Dilthey suprimirá “Erlebnis”: “Em correspondência com o que ele vivenciou [*erlebte*] e, de acordo com sua ignorância do mundo, fantasiou como vivência [*als Erlebnis*]” (DILTHEY *apud* GADAMER, 1999, p. 68). Tal vivência fantasiada, como observa Gadamer (Ibid., p. 68), não se coaduna nem com o sentido original de *erleben* nem com o posterior uso técnico da linguagem por Dilthey, no qual *Erlebnis* “quer dizer justamente o imediatamente dado, a matéria última para toda composição de fantasia [*Phantasiegestaltung*]” (Ibid., p. 68).

Essa acepção madura deixa-se apreender, com efeito, no trecho de “Goethe und die dichterische Phantasie” [Goethe e a fantasia poética], a versão final que figura em *Das Erlebnis und die Dichtung*, no qual Dilthey sentencia: “A poesia é representação e expressão da vida. Ela expressa a vivência [*Erlebnis*] e representa a realidade exterior da vida” (DILTHEY, 2005, p. 115). Mais à frente, ao falar das “condições gerais” para a fantasia poética [*dichterischen Phantasie*], Dilthey refere-se aos “processos mentais [*Seelenprozesse*] nos quais o mundo poético se forma”, processos cujo fundamento “são sempre as vivências [*Erlebnisse*] e a base de compreensão [*Untergrund des Auffassens*] criada por elas” (Ibid., p. 120).

Para Gadamer, não parece mero acaso ser justamente numa biografia de Goethe que, repentinamente, encontre-se, com frequência, a palavra *Erlebnis*: “Goethe induz como nenhum outro a essa formação de palavra [*Wortbildung*] já que suas poesias adquirem sua

³⁰ DILTHEY, Wilhelm. Ueber die Einbildungskraft der Dichter. *Zeitschrift für die Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, n. 10, p. 42-104, 1878.

compreensibilidade num novo sentido a partir do que ele vivenciou [*erlebt hat*]” (GADAMER, 1999, p. 67). Mas o que motiva Dilthey em sua formulação conceitual não se limita, é certo, nem à compreensão da vida e da obra de um poeta como Goethe, nem, mais amplamente, a uma compreensão do funcionamento ou da estrutura da “fantasia poética” em geral, mas abrange, como enfatizará, aliás, mais à frente, o próprio Gadamer, nada menos do que a fundamentação epistemológica das *Geisteswissenschaften* em seu conjunto: “É, pois, um motivo epistemológico [*erkenntnistheoretisches*], ou melhor, o motivo da própria epistemologia [*Erkenntnistheorie selber*], que motiva sua formação de conceitos e que corresponde ao processo de linguagem que rastreamos acima” (Ibid., p. 70).

Em sua proposta de “delimitação das ciências do espírito” – “*Abgrenzung der Geisteswissenschaften*” é justamente o título do ensaio de abertura de um importante livro de Dilthey publicado em 1910 e citado por Gadamer em suas considerações sobre o conceito de vivência –, Dilthey divisa, com efeito, “um grupo de conhecimentos que são ligados uns aos outros pela comunhão de seu objeto” e que teria espontaneamente se desenvolvido, ao lado das ciências da natureza, “a partir das tarefas da própria vida”, a saber: “a história, a economia, as ciências do direito e do Estado, a ciência da religião, o estudo da literatura e da poesia, da arquitetura e da música, das visões de mundo e sistemas filosóficos, finalmente a psicologia” (DILTHEY, 1958a, p. 79). A “espécie humana” [*Menschengeschlecht*] – eis o “grande fato” a que se relacionam todas essas ciências: “Elas descrevem e narram, julgam e formam conceitos e teorias em relação a esse fato” (Ibid., p. 79-80).

Em vista da diferenciação do físico e do psíquico com que operam as ciências do espírito, Dilthey afirma que: “O dado mais imediato são as vivências [*Das Nächstsgegebene sind die Erlebnisse*]” (Ibid., p. 80). Gadamer (1999, p. 70) observa a respeito: “Como o que importa a ele é justificar epistemologicamente o trabalho das ciências do espírito, domina-o amplamente o motivo do verdadeiramente *dado*”; “Os fatos [*Gegebenheiten*] no terreno das ciências do espírito são notadamente de natureza especial, e isso Dilthey quer formular através do conceito de ‘vivência’” (Ibid., p. 71). E ainda:

Os fatos primários [*primären Gegebenheiten*] aos quais retrocede a interpretação dos objetos históricos não são dados do experimento e da medição, mas unidades de significado. É isso o que quer dizer o conceito de vivência: as configurações de sentido com que nos deparamos nas ciências do espírito, mesmo podendo nos parecer tão estranhas e incompreensíveis, deixam-se reconduzir [*zurückführen*] a unidades últimas do dado na consciência, as quais nada mais contêm elas mesmas de estranho, de figurativo [*Gegenständliches*], de carente de interpretação [*Deutungsbedürftiges*]. São as unidades vivenciais [*Erlebniseinheiten*], que são em si mesmas unidades de sentido (Ibid., p. 71).

Bem entendido, se as “unidades vivenciais” não carecem elas próprias de interpretação, já o percurso investigativo que leva até elas, aquele que vai da materialidade dos “objetos históricos” às “unidades últimas do dado na consciência”, é, por sua vez, *necessariamente interpretativo* – e, num sentido importante, *retroativo*, já que se trata de “reconduzir” [*zurückführen*] as configurações de sentido inerentes ao objeto da interpretação a uma instância originária de sentido, da qual elas são derivadas. A esse respeito, Dilthey chega a falar, sugestivamente, em “retradução”: as ciências do espírito, ele explica, “retraduzem [*zurückübersetzen*] a realidade exterior humano-histórico-social na vitalidade espiritual [*geistige Lebendigkeit*] da qual ela é proveniente” (DILTHEY, 1958a, p. 119-120). Uma vez que a vida se objetiva em “configurações de sentido” [*Sinngebilden*], observa Gadamer (Ibid., p. 71), toda compreensão de sentido [*Verstehen von Sinn*] é uma retradução desse tipo.

Haveria, então, em suma, (i) as vivências, (ii) algum meio físico pelo qual essas vivências são *expressas* em “configurações de sentido”, por exemplo a poesia, (iii) o ato de “compreensão de sentido” pelo qual se remonta do elemento físico ao elemento “vivenciado” a ele subjacente. A emergência, no século XIX, de ciências que se dediquem sistematicamente à compreensão da “realidade exterior humano-histórico-social”, isto é, à sua retradução na “vitalidade espiritual” que ela expressa, vincular-se-ia à experiência, evocada por Gadamer, de uma “estranheza” [*Fremdheit*] perante o mundo histórico: “As criações espirituais do passado, arte e história, não mais pertencem ao conteúdo auto-evidente do presente, mas são os objetos, os fatos designados à investigação, a partir dos quais se pode atualizar um passado” (GADAMER, 1999, p. 71). Gadamer enxerga nisso um impulso de nivelamento das emergentes ciências do espírito com as então já consolidadas ciências da natureza, à medida que aquelas, em seu processo de desenvolvimento no século XIX, “não apenas reconhecem externamente as ciências naturais como modelo, mas, provenientes do mesmo fundamento de que vive a moderna ciência natural, desenvolvem o mesmo *pathos* de experiência e pesquisa que ela” (Ibid., p. 70).

Ora, todo o gigantesco esforço intelectual de Dilthey foi justamente o de combater esse nivelamento em nome de uma fundação epistemológica *específica* das ciências do espírito. Seu livro mais conhecido, *Einleitung in die Geisteswissenschaften* [Introdução às ciências do espírito] (1883), foi escrito, como fica patente no prefácio do autor, em reação direta à tentativa dos grandes ideólogos do positivismo oitocentista, Auguste Comte e John Stuart Mill, de “resolver o enigma do mundo histórico pela transposição de princípios e métodos das ciências naturais” (DILTHEY, 1959, p. xvi): “As respostas de Comte e dos positivistas, de Stuart Mill e dos empiristas”, relata, com efeito, Dilthey, “pareciam-me mutilar a realidade

histórica, a fim de adaptá-la aos conceitos e métodos das ciências naturais. [...] Exclusivamente na experiência interior, nos fatos de consciência, eu encontrei um sólido ancoradouro para o meu pensamento” (Ibid., p. xvii).

É mesmo razoável ponderar, com Gadamer, ter Kant “forçado”, em certo sentido, “a auto-reflexão das ciências do espírito a se apoiar na metodologia das ciências da natureza”, podendo-se mesmo entrever, com isso, as raízes kantianas, por assim dizer, do cientificismo positivista que dominará o pensamento epistemológico da segunda metade do século XIX. De qualquer modo, esse não foi, definitivamente, o caminho trilhado por Dilthey – o qual deve ser considerado, não obstante, num sentido importante, um caminho *essencialmente kantiano*, o que fica mais do que patente quando, num significativo trecho da *Einleitung*, em vista da “tarefa” [*Aufgabe*] de fundamentação epistemológica das ciências do espírito com que se defronta, Dilthey afirma que: “A resolução dessa tarefa poderia ser designada como crítica da razão histórica [*Kritik der historischen Vernunft*], isto é, da faculdade [*Vermögen*] do homem de conhecer a si mesmo e a sociedade e a história por ele criadas” (Ibid., p. 116).

Estendendo um pouco mais essa deliberada analogia com a filosofia crítica kantiana, poder-se-ia dizer que, em contraste com a “faculdade de conhecimento” postulada por Kant como subjacente à ciência natural, e cujos princípios seriam fornecidos pelo “entendimento” [*Verstand*] concebido como o legislador *a priori* da natureza, a “faculdade da razão histórica” que Dilthey postula em relação à atividade das ciências do espírito encontraria seu fundamento no que ele chama de “experiência interior” [*inneren Erfahrung*], de “fatos de consciência” [*Tatsachen des Bewußtseins*], algo potencialmente comum, portanto, ao sujeito e ao objeto do conhecimento em questão, requerendo, dessa forma, um modo de atuação necessariamente diferenciado: não o da *explicação* de um objeto concebido, em sua materialidade, como totalmente externo, heterogêneo ao sujeito cognitivo, mas, antes, diante desse alegado objeto que se impõe, na verdade, também ele, como um sujeito, o da tentativa de apreendê-lo nessa sua subjetividade, isto é, de *compreendê-lo*. Vê-se fixada, assim, a partir da *Einleitung*, a dicotomia epistemológica doravante permanentemente associada ao nome de Dilthey, aquela entre “Verstehen” e “Erklärung”, *compreensão* e *explicação* – à qual não deixarão de remeter, aliás, Wellek e Warren, ao mencionarem Dilthey no capítulo de abertura da *Theory*.

Não se trataria de diferenciar os *modi operandi* em questão simplesmente delimitando e restringindo seu campo de ação segundo sua aplicabilidade ou não a este ou aquele tipo de objeto: ao menos no que se refere às esferas do humano – o “psicológico”, o “sociológico”, o “histórico”, etc. –, ambas as abordagens mostram-se factíveis. Instituído o conceito de

“vivência” como núcleo gravitacional do pensamento epistemológico diltheyniano, e a diferença fundamental entre os dois tipos de abordagem a um supostamente mesmo objeto, a “humanidade” [*die Menschheit*], foi assim estabelecida pelo próprio Dilthey:

Tomada em observação [*Wahrnehmung*] e conhecimento, a humanidade seria para nós um fato físico, e, como tal, acessível apenas ao conhecimento das ciências naturais. Como objeto das ciências do espírito, ela surge, contudo, apenas à medida que estados humanos são vivenciados [*erlebt*], que eles alcançam expressão em manifestações vitais [*Lebensäußerungen*], e que essas expressões são compreendidas [*verstanden*] (DILTHEY, 1958a, p. 86).

Vivência [Erlebnis] – Expressão [Ausdruck] – Compreensão [Verstehen]: esse, em suma, o circuito cognitivo no cerne do pensamento epistemológico diltheyniano, a ponto de a intrínseca conexão aí entrevista entre os três elementos em questão impor-se como definidora da própria cientificidade *sui generis* das *Geisteswissenschaften*: “por toda parte, a conexão entre vivência, expressão e compreensão é o próprio processo por meio do qual a humanidade existe para nós como objeto das ciências do espírito. As ciências do espírito estão fundadas, pois, nessa conexão” (Ibid., p. 87); e ainda: “Uma ciência apenas pertence às ciências do espírito se o seu objeto nos é acessível por meio do comportamento fundado na conexão entre vida [*Leben*], expressão e compreensão” (Ibid., p. 87).

Entre os diversos “comportamentos” fundados nessa conexão, Gadamer não deixará de reconhecer no *estético* uma preponderância sobre os demais:

No final de nossa análise conceitual de “*Erlebnis*” torna-se clara, assim, que afinidade existe entre a estrutura da vivência em geral e o modo de ser do estético. A vivência estética [*das ästhetische Erlebnis*] não é apenas uma espécie de vivência entre outras, mas representa a natureza [*Wesensart*] da vivência em absoluto. Assim como a obra de arte como tal é um mundo para si, também o vivenciado esteticamente [*das ästhetisch Erlebte*] aparta-se, como vivência, de todos os contextos de realidade. Parece realmente o destino da obra de arte tornar-se uma vivência estética, quer dizer, arrancar de um golpe, pelo poder da obra de arte, o vivenciador [*den Erlebenden*] dos contextos de sua vida, e remetê-lo, contudo, ao mesmo tempo, à totalidade de sua existência (GADAMER, 1999, p. 75-76).

CAPÍTULOS SUPRIMIDOS, ORIGENS RASURADAS...

A QUE SE PRESTA UM MANUAL DE TEORIA DA LITERATURA?

O direito de responder diferentemente o que já se encontra respondido

As duas respostas já existentes a “como lidar intelectualmente com a literatura” evocadas por Wellek e Warren na cena de abertura da *Theory* convertem-se em “duas soluções extremas”, alertam os autores, à medida que a primeira “identifica método científico com método

histórico e conduz seja à mera coleção de fatos seja ao estabelecimento de ‘leis’ históricas altamente generalizadas”, e a segunda, “negando que a pesquisa literária seja uma ciência”, afirma tanto (a) “o caráter pessoal da ‘compreensão’ literária”, dando ensejo a “uma ‘apreciação’ meramente emocional, à completa subjetividade”, como (b) “a ‘individualidade’, mesmo a ‘singularidade’ [*uniqueness*] de toda obra de literatura”, o que implica esquecer “que nenhuma obra de arte pode ser completamente ‘única’, já que seria, então, completamente incompreensível” (WELLEK; WARREN, 1984, p. 18).

Bem entendido, cada uma das referidas respostas não seria reprovável em sua totalidade, mas apenas naquilo em que se afigura *extremada*. Sobre a “difundida aplicação da ciência natural ao estudo literário”, Wellek e Warren reconhecem mesmo que “existe, sem dúvida, um grande campo no qual as duas metodologias entram em contato ou, mesmo, sobrepõem-se”, já que “métodos fundamentais como a indução e a dedução, a análise, a síntese e a comparação são comuns a todo tipo de conhecimento sistemático” (Ibid., p. 16). Essa consonância metodológica, por assim dizer, com a primeira resposta não deveria obliterar, contudo, aquilo em que, no que concerne ao objeto do estudo literário, a segunda resposta é que teria razão: “Mesmo estudando um período, ou movimento, ou uma literatura nacional específica, o estudante de literatura estará interessado nisso como uma individualidade com feições e qualidades características que o separam de outros grupos similares” (Ibid., p. 18).

Em suma, Wellek e Warren mostram-se propensos a se alinharem, em linhas gerais, do ponto de vista metodológico, com a primeira resposta, desde que a mesma seja depurada de sua feição historicista e de sua inclinação para a “coleção de fatos” e o “estabelecimento de leis”; e, do ponto de vista de delimitação do objeto de estudo, com a segunda resposta, desde que a mesma seja depurada de seu intuicionismo e de sua inclinação para o totalmente individual ou singular na obra literária. Assim, “deve-se reconhecer que cada obra de literatura é tanto geral quanto particular, ou – possivelmente melhor – tanto individual quanto geral” (Ibid., p. 19). Eis, para todos os efeitos, o razoável caminho-do-meio a ser trilhado por uma teoria-da-literatura-como-órganon-de-métodos em vias de se constituir.

Mas se Wellek e Warren assumem mesmo o ar de ponderados, criteriosos avaliadores que buscam delimitar o que haveria, enfim, em cada uma das referidas respostas, de conceitualmente, de metodologicamente positivo e negativo, válido e inválido, a questão que se impõe é: de onde, afinal, eles fazem derivar os critérios que pautam essa avaliação e qual a legitimidade dos mesmos como pretensas balizas de avaliação epistemológica?

O grande critério avaliativo explicitado pelos autores é o da recusa do “extremismo”, daquilo que, nas referidas respostas, as converteria em “soluções extremas”. Mas com base

em que, afinal, estabelecer o limiar a partir do qual algo deve ser considerado “extremo”? Por que, por exemplo, a identificação do “método científico” com o “método histórico” alegadamente perpetrada pela primeira resposta deveria ser tomada como um extremismo? A partir de que ponto, afinal, a preocupação com “fatos” e com “leis” passa a ser extremada? E a afirmação do caráter pessoal da “compreensão” literária, a partir de que ponto degradingaria para a “completa subjetividade”? E a ênfase na “individualidade” da obra literária, em que ponto, exatamente, passaria a confundir-se com a postulação de uma “singularidade” tão absoluta que tornaria a obra “completamente incompreensível”?

É de se supor que do ponto de vista de cada uma das próprias respostas em questão, isto é, de alguém que falasse a partir *de dentro* das mesmas, essas perguntas não se colocassem, ou então se colocassem de outra forma, ou, mesmo, que se colocassem e pudessem ser resolvidas por meio de recursos internos a cada uma das próprias respostas. Não é aí que se encontram, evidentemente, Wellek e Warren, posto que falam *de fora* delas – mas *de onde* exatamente?

As perguntas acima a propósito do limiar do “extremo”, poder-se-ia querer respondê-las com base no que Wellek e Warren chamarão, na sequência, de estudo “centralmente literário” ou “ergocêntrico”, com base no que eles estabelecerão, enfim, ao longo da *Theory*, acerca da natureza, do escopo, dos procedimentos e dos fins desse tipo de estudo – e então as coisas pareceriam consideravelmente mais simples e fáceis. O chamado “método histórico” sendo uma abordagem *extrínseca* ao estudo da literatura, como se poderia querer restringir a ele o estatuto de “método científico”? Não parece isso uma atitude extrema? Nesse mesmo sentido, a preocupação do pesquisador com “fatos” e “leis” só se justificaria quando se tratasse de fatos e leis *internos* ao universo literário, a busca, a título de causalidade, por fatos e leis *externos* a esse universo – de natureza biográfica, psicológica, sociológica, etc. – afigurando-se um excesso, um extremismo cientificista que coloca em segundo plano o propriamente literário, subordinando-o a elementos não-literários. Já a individualidade da obra literária deveria ser declarada tão-somente em vista da configuração formal específica que a projeta como uma *estrutura estética* que compartilha propriedades com estruturas análogas a ela, podendo, por isso mesmo, ser apreendida, analisada, avaliada objetivamente, racionalmente, como tal; a ênfase numa singularidade supostamente irreduzível à forma literária e que demandaria uma compreensão de tipo intuitivo, não-analítico, implica, pois, um sacrifício da estrutura estética em nome de instâncias não-rationais de fruição e apreciação, o que só pode ser visto como um intolerável extremismo anticientificista.

Sim, as coisas se tornariam mais simples e fáceis, mas responder as perguntas a propósito do limiar do “extremo” dessa forma equivaleria a respondê-las com base *na própria*

teoria da literatura de Wellek e Warren, e o problema é que, nesse momento inicial, isto é, quando da cena de abertura da *Theory*, ela não existe, ainda, como tal, quer dizer, *ainda não há, ainda não pode haver*, nem de fato nem de direito, uma teoria propriamente dita de Wellek e Warren, a qual, para todos os efeitos, deve surgir *tão-somente a posteriori*, na esteira da avaliação imposta pelos autores às soluções existentes a “como lidar intelectualmente com a literatura”, não podendo servir, portanto, de fundamentação *a priori* para essa mesma avaliação. Responder as perguntas a propósito do limiar do “extremo” dessa forma equivaleria, em suma, a contar com a resposta *antes da resposta*, isto é, antes que se tenha podido, de fato, elaborar uma resposta propriamente dita a “como lidar intelectualmente com a literatura”, já que se trata, aí, nesse momento inicial, justamente de conquistar *o direito de responder* – pautado, ele próprio, pela possibilidade de uma *resposta outra*.

O “capítulo perdido” da *Theory*: um contrato de leitura, uma decisão

Seria mesmo possível, afinal, *outra resposta* a “como lidar intelectualmente com a literatura”? É essa, basicamente, a questão que Wellek e Warren levantam e procuram responder afirmativamente no vigésimo e último capítulo da primeira edição (1949) da *Theory*, chamado “The study of literature in the graduate school” [O estudo da literatura na pós-graduação].

O primeiro passo nesse sentido pareceria ser mesmo o de desmobilizar a resposta hegemônica corrente de sua posição de *única resposta* à questão que se quer, então, responder diferentemente – o que equivaleria a desmobilizar, na verdade, todo um aparato acadêmico-pedagógico solidamente institucionalizado. Os autores começam aludindo a certo desconforto que estaria tomando conta, há pelo menos uma geração, de “americanos com interesses literários”, os quais, dirigindo-se a instituições de pós-graduação “com a esperança de receber uma educação literária séria”, ou “desistiram”, ou “tornaram-se ressentidos mas resignados”, ou “concluíram mas foram desviados de seu rumo correto e apenas tardiamente procuraram dar a si mesmos aquela disciplina literária que perderam” (WELLEK; WARREN, 1949, p. 285). “Nosso atual currículo de pós-graduação”, observam mais à frente, “oferece dois tipos de cursos – aqueles sobre períodos e aqueles sobre grandes autores, ambos (na prática) ilustrações de uma história literária frouxamente concebida; e há uma tendência para pensar em cursos compulsórios sobre os grandes períodos e autores” (Ibid., p. 294).

Por essa *desidentificação* com o ensino literário em vigor à época, não apenas se via desmobilizada a abordagem historicista de sua posição de *única resposta* a “como lidar intelectualmente com a literatura” – “a” resposta, uma vez desnaturalizada por

questionamentos vários, revelava-se, na verdade, *uma* resposta –, como se vislumbrava, no mesmo lance, a abertura para a possibilidade de respostas outras à mesma questão. “O que há com nosso ‘estudo superior’ de literatura? Não se nos oferece nenhuma escolha mais ampla do que aquela entre o ‘método histórico’ [...] e o diletantismo?”, perguntam-se, com efeito, Wellek e Warren (Ibid., p. 285).

Os indícios de mudança que eles identificam no horizonte acadêmico pareceriam apontar para um outro caminho possível. “Há, indubitavelmente, alguns sinais promissores”, observam, com efeito, destacando, na sequência, o exemplo de Chicago, em que “todo o programa de pós-graduação tem sido ousadamente reorientado do histórico para o crítico”, e o da School of Letters de Iowa e seu abrangente e flexível “doutorado crítico”, sendo que “quase em toda parte tem havido algumas mudanças numa direção análoga” (Ibid., p. 289). Seja como for, essa perspectiva que os autores chamam então de propriamente “crítica” [*critical*] em oposição à “histórica” [*historical*] ainda se apresentava, à época, como um posicionamento minoritário: “Nos últimos vinte e cinco anos, aqueles que sentem a necessidade de reforma converteram-se numa minoria ruidosa [*a vocal minority*]” (Ibid., p. 289).

Para os autores não há dúvida de que as coisas deveriam mudar: “o domínio exclusivo do ‘método histórico’ deveria ser contestado”, sentenciam (Ibid., p. 294). Dentre “as óbvias forças que trabalham para a preservação da ordem existente”, esclarecem Wellek e Warren, há aquelas de “natureza institucional”, mas “a principal é indubitavelmente a inércia” (Ibid., p. 289). É justamente tal inércia o que esse capítulo final, cujo tom difere consideravelmente dos demais, se esforça por abalar, na esperança de desencadear as mudanças necessárias à consolidação de um novo regime crítico acadêmico (de que a *Theory* seria o grande “órganon”). Mas que razões aventar, afinal, para a superação da inércia em favor de uma trabalhosa “reorientação” do “histórico” para o “crítico”?

“Uma escola de pós-graduação existe para introduzir estudantes literariamente sérios num conhecimento dos objetivos e métodos do estudo literário e para prover supervisão crítica de sua leitura e escrita”, alegam os autores. “Tal concepção inclui tanto ‘erudição’ [*scholarship*] quanto ‘crítica’ [*criticism*]”, prosseguem, “e recusa-se a distinguir em seus métodos de estudo entre literatura anterior ao século vinte e ‘literatura contemporânea’” (Ibid., p. 294). Esses argumentos certamente poderiam ser questionados em si mesmos, tanto no que se refere àquilo que determinam ser o papel da pós-graduação em literatura, quanto no que se refere à tendenciosidade com que o fazem, por exemplo ao falar em “estudantes literariamente sérios” [*literarily serious students*]. Supondo, contudo, que fossem aceitos, não

seria rigorosamente impossível que as determinações aí previstas se cumprissem *à luz da própria orientação historicista que os autores então combatem* – trabalhando-se, é claro, com concepções de “seriedade literária” e de “objetivos e métodos do estudo literário” diferentes daquelas que têm em mente Wellek e Warren. Os autores parecem querer sobrepor, além do mais, a distinção entre a “erudição” [*scholarship*] e a “crítica” [*criticism*] à distinção entre o “histórico” [*historical*] e o “crítico” [*critical*], mas a verdade é que se o modo “crítico” que eles defendem abrange, para além da “crítica”, também a “erudição”, o modo “histórico” ao qual se opõem abrange, por sua vez, para além da “erudição”, também a “crítica”, incontornável mesmo numa abordagem historicista da literatura (essa, aliás, uma lição proferida *ad nauseam* pelo próprio Wellek). Finalmente, não seria impossível, a rigor, voltar o próprio “método histórico” em questão para a chamada “literatura contemporânea” (expressão cuja manutenção já trairia, por si só, uma ubiquidade do aporte historiográfico), à guisa de um estudo do “passado recente” em literatura, o que sói acontecer, aliás, quando quer que se aborde um autor dito “contemporâneo” pela via biográfica.

Os autores se verão impelidos, assim, em vista de seu intento, a levantar um outro tipo de argumento, na verdade bastante peculiar: o da promessa de uma primazia americana nos estudos literários. Passando muito rapidamente em revista a situação, na época, dos estudos literários na Inglaterra, na Alemanha, na França e na Rússia, situação pouco ou nada animadora pela avaliação que aí se faz, Wellek e Warren declaram, com efeito:

Não se pode antecipar o modo pelo qual o estudo literário europeu será reconstituído. Mas parece provável que, em todo o caso, a capacidade de liderança passou para os Estados Unidos. Aqui as bases materiais têm permanecido intactas; aqui tem sido possível reunir acadêmicos europeus com preocupações tanto metodológicas e especulativas quanto de aprendizagem; e aqui há um movimento crítico nativo, independente, começando a se fazer academicamente sentido. Aqui há uma chance – a qual, entretanto, podemos perder ou usar mal – de reconstituir o estudo literário em linhas mais críticas: dar ao aprendizado meramente antiquário sua apropriada posição subsidiária, romper com provincianismos nacionalísticos e linguísticos, trazer a pesquisa para relações ativas com a literatura contemporânea, dar à pesquisa consciência teórica e crítica (Ibid., p. 288).

É curioso observar que no mesmo parágrafo em que defendem a ruptura com “provincianismos nacionalísticos e linguísticos” – mal esse que, pelo que se expõe anteriormente, teria contribuído para a fragmentação metodológica dos estudos literários na Europa –, os autores falem, numa referência indireta ao New Criticism, em nome de um “movimento crítico nativo” estadunidense que estaria “começando a se fazer academicamente sentido”, e que deveria, portanto, ser apoiado nessa sua ascensão (justamente *por ser americano*, supõe-se). No geral, é como se os autores se pusessem a injetar, mais ou menos subrepticamente, uma motivação nacionalista na discussão de ordem acadêmica que encetam,

o que parece particularmente evidente no trecho em que, aludindo à sugestão do crítico francês Albert Thibaudet de que fossem criadas, a exemplo das cátedras de filosofia, cátedras de “literatura” para investigações que pertencem à teoria da literatura geral, eles, então, declaram: “A sugestão é boa. Mas nós, americanos, deveríamos fazer mais: deveríamos procurar transformar nossos professores de Inglês em professores de Literatura” (Ibid., p. 290). Qualquer que seja o conteúdo propositivo em questão, uma sentença que se inicia por “But we Americans should do more...” parece mesmo fadada a soar como uma conclamação às armas de cunho nacionalista.

Os autores mencionam, já no encerramento do capítulo e, portanto, da própria *Theory*, a objeção feita “a um programa como o nosso de que ele demanda uma reforma do *homo Americanus*, de que ignora sua preocupação com o trabalho, seu ideal de eficiência, sua crença em ensinar qualquer um e todo mundo, seu positivismo inato”, e então respondem que não, que “o plano proposto não é utópico nem contradiz tradições americanas fundamentais” (Ibid., p. 297), que uma “virada para o estudo e a crítica de teoria não é nem ‘idealista’ nem não-americana” (Ibid., p. 298). A despeito da inegável graça em se testemunhar um acadêmico como Wellek, ele próprio um imigrante europeu nos EUA, defendendo a “americanidade” de sua proposta teórica, num eco involuntário, aliás, às preocupações tipicamente historicistas herdadas do século XIX com o “propriamente nacional”, o *Volkgeist*, etc., é preciso reconhecer estar aí em jogo algo muito sério, algo de que dependeria a factibilidade de se tomar a teoria da literatura sistematizada na *Theory* como resposta à questão que ela se propõe a responder.

Eis o drama em que então se encontram Wellek e Warren: em seu intuito de provocar a “reorientação” dos estudos literários do “histórico” para o “crítico”, os autores permitem-se recorrer a um critério, por assim dizer, e para empregar um termo tornado célebre por eles, *extrínseco* ao embate propriamente epistemológico em que estão enredados, e ao qual de outra forma muito provavelmente jamais recorreriam, pelo simples (mas grave) fato de que, de um ponto de vista *intrínseco* ao referido embate, *não há critério epistemologicamente neutro* ao qual se possa recorrer a fim de atestar a superioridade inequívoca de qualquer um dos lados. Os autores acabam por arrastar, assim, o leitor para uma espécie de grau zero epistêmico, no qual *não mais/ainda não* há uma resposta a “como lidar intelectualmente com a literatura”: (a) *não mais* porque a resposta habitualmente admitida para a questão, ora desnaturalizada por questionamentos vários, vê-se desmobilizada de sua posição de única resposta, passando de “a” para *uma* resposta, ou melhor, para uma *possibilidade* de resposta: alguém que, a essa altura, insistisse na manutenção de seu estatuto de resposta, só poderia fazê-lo a título de

reafirmação, portanto de deliberada escolha, decisão; (b) ora, justamente esse é o motivo pelo qual, a rigor, *ainda não* há uma resposta propriamente dita: revertida a antiga resposta única ao nível de mera possibilidade, e possibilidades de respostas outras necessariamente se anunciam no horizonte, incluindo aquela que gostariam de proferir Wellek e Warren, nesse ponto enunciada como uma *promessa* cuja concretização dependeria, também ela, de uma escolha deliberada, de uma decisão.

É a figura de um *contrato* que parece então se desenhar nesse capítulo final, um contrato entre os autores da *Theory* e seus leitores, um *contrato de leitura*, bem entendido. O bom andamento das coisas dependeria da assinatura desse contrato pelo leitor, sem a qual todo o esforço prévio de argumentação, de conceituação rigorosa, de sistematização terá sido em vão. A explicitação do lance contratual se dá pelo tom programático, *sob a forma condicional*, assumido pelo capítulo final, em franco contraste com a assertividade predominante nos capítulos anteriores: a partir daquele altissonante “But we Americans should do more...”, vários e vários “we should” [nós deveríamos] ou “he/it should” [ele/isso deveria] capítulo afora armam essa estrutura contratual de tipo imperativo-condicional, por assim dizer: “Um professor de literatura deveria ser capaz [*should be able*]...” (Ibid., p. 291); “Ao invés de formar o quadro de um departamento em termos de ‘homens de Shakespeare’ e ‘homens de Wordsworth’, nós deveríamos [*we should*], melhor, invocar...” (Ibid., p. 291); “Nas exigências linguísticas, uma mudança radical deveria ser feita [*should be made*]” (Ibid., p. 293); “Tanto a teoria educacional do curso quanto o domínio exclusivo do ‘método histórico’ deveriam ser contestados [*should be challenged*]” (Ibid., p. 294); “Para as exigências curriculares, nós deveríamos planejar [*we should plan*] ‘tipos’ de cursos” (Ibid., p. 294); “Deveria haver [*there should be*] um curso em teoria da literatura” (Ibid., p. 294); “A tese de doutorado deveria ser concebida [*should be conceived*]...” (Ibid., p. 294), etc.

“*We should*”, “*we should*”, propõem, reiteradamente, Wellek e Warren ao leitor, mas *por que*, afinal, *deveríamos*? “O estudo literário em nossas universidades – nosso ensino e nossa escrita – deve tornar-se [*must become*] propositadamente literário”, sentenciam, à guisa de síntese, os autores (Ibid., p. 298). É de uma decisão, sem dúvida, que se trata, uma decisão entre o “histórico” e o “crítico” (o “propositadamente literário”). Dessa decisão depende a resposta que se dará a “como lidar intelectualmente com a literatura”. *Com essa decisão*, nasce, na verdade, a resposta *como resposta*. Nenhuma resposta, portanto, *antes* da decisão. A decisão em questão encontra-se, pois, desamparada, *sem garantias fora dela mesma*. O contrato não tem fiador. A decisão revela-se, assim, *a um só tempo* necessária e impossível.

Por outro lado, fica claro que justamente porque não há garantias é que uma decisão, uma *verdadeira* decisão se faz necessária (ainda que impossível). Contássemos de antemão com a resposta a por que, afinal, *deveríamos* ou *não* decidir por esta ou aquela possibilidade, e então nenhuma decisão digna do nome se faria realmente necessária. Onde há resposta, uma determinada decisão *já foi tomada*.

O fato de o referido contrato surgir apenas no final da *Theory*, enfeixando, na verdade, todo o volume, pareceria mesmo atestar a lisura, a boa-fé, por assim dizer, de seus proponentes: o leitor, a essa altura, teria os elementos necessários para saber exatamente *o que* está assinando, e, mais importante ainda, *em que condições*. Justamente por esse mesmo motivo é de se indagar o porquê de o capítulo final ter desaparecido do livro já a partir de sua segunda edição (1956), a *Theory* passando a constituir-se, desde então, por dezenove ao invés de vinte capítulos. No breve prefácio dos autores à segunda edição, eles notificam que apesar de a mesma ser “substancialmente uma reimpressão da primeira”, eles decidiram, contudo, “cortar” [*to drop*] o último capítulo da primeira edição, posto o mesmo parecer-lhes, então, “ultrapassado” [*out of date*], em parte “porque algumas das reformas lá sugeridas foram realizadas em muitos lugares” (WELLEK; WARREN, 1984, p. 10).

Alegando que o New Criticism teria se consolidado no ambiente acadêmico norte-americano nas primeiras décadas do século XX fundamentalmente como uma *prática crítica*, Morris Dickstein afirma que “na época de *Theory of literature* (1949) de Wellek e Warren a batalha estava essencialmente terminada: o tempo para manuais e codificação havia chegado” (DICKSTEIN, 1996, p. 37). Ora, o “capítulo perdido” da *Theory* desmente essa informação, testemunhando que, à época do surgimento do livro, o referido “movimento crítico nativo” estadunidense estava apenas “começando a se fazer academicamente sentido”, configurando-se, ainda, na verdade, como uma “minoría ruidosa” na universidade americana. A própria presença num *handbook* como a *Theory* de um capítulo cujo ímpeto programático assemelha-se em larga medida ao de um apaixonado manifesto, resvalando, por vezes, no panfletário, parece comprovar, por si só, a necessidade premente à época não de simplesmente “codificar” uma prática crítica que já fosse vitoriosa, mas, antes, de torná-la de minoritária em majoritária, promovendo, assim, *diretamente*, sua ascensão e institucionalização acadêmicas.

A eliminação desse capítulo-manifesto sete anos mais tarde, quando da nova edição do livro, parece mesmo indicar que a necessidade a que ele visava teria sido, então, satisfatoriamente suprida, e que a própria *Theory* teria atuado diretamente nesse sentido – algo sugerido, aliás, pelos próprios autores em seu prefácio à segunda edição. Do ponto de vista do lance contratual em jogo no referido capítulo, a conclusão parece óbvia: uma vez tomada a

decisão e assinado o contrato, elimina-se a figura física do mesmo a fim de que se esqueça que a resposta ora vigente é fruto, na verdade, de uma decisão. Desistoriciza-se, assim, a resposta, para que ela se torne amplamente reproduzível em sua dimensão metodológica e pedagógica, e naturalize-se, enfim, como prática crítica “normal”.

Nesse caso, como em outros, a vocação do manual será a de se tornar para as gerações seguintes de estudantes uma “fonte de autoridade” – para empregar uma expressão de Thomas Kuhn –, cuja função é justamente a de registrar o resultado estável da última “reorientação” pela qual passou a disciplina (da última “revolução”, diria Kuhn), apresentando, desse modo, as bases da tradição corrente da “ciência normal”, para empregar outra expressão de Kuhn, que sobre isso conclui:

Para desempenhar sua função, elas [as “fontes de autoridade”] não precisam fornecer informação autêntica sobre o modo pelo qual essas bases foram inicialmente reconhecidas e, em seguida, adotadas pela profissão. Pelo menos no caso dos manuais [*textbooks*], há mesmo boas razões para que, nessas questões, eles sejam sistematicamente enganosos [*systematically misleading*] (KUHNS, 1996, p. 137).

Isso leva a crer que, a menos que o leitor do manual tenha experimentado ele próprio o acontecimento na origem do estado de coisas então vigente em sua disciplina, tenderá a ter seu senso histórico a esse respeito totalmente limitado pelo que diz a fonte de autoridade à qual se encontra submetido. Referindo-se sempre ao domínio das “hard sciences”, mas em considerações que necessariamente nos dão o que pensar, Kuhn observa:

Quando repudia um paradigma passado, uma comunidade científica simultaneamente renuncia como objeto apropriado para o escrutínio profissional a maioria dos livros e artigos nos quais aquele paradigma corporificou-se. A educação científica não faz uso de nenhum equivalente ao museu de arte ou à biblioteca de clássicos, e o resultado é uma distorção por vezes drástica da percepção, pelo cientista, do passado de sua disciplina. [...] Inevitavelmente esses comentários sugerirão que o membro de uma comunidade científica madura é, como o personagem típico de *1984* de Orwell, a vítima de uma história reescrita pelos poderes constituídos. Ademais, essa sugestão não é totalmente inadequada (Ibid., p. 167).

Mas se o manual – e, por extensão, a “educação científica” nele baseada – é mesmo concebido, em sua forma canônica, de modo a blindar, por assim dizer, o acesso do leitor ao verdadeiro acontecimento na origem do estado de coisas que ele para todos os efeitos apenas sistematiza e didatiza, distorcendo, com isso, a “percepção, pelo cientista, do passado de sua disciplina”, é de se imaginar que essa operação de blindagem nunca seja totalmente perfeita, deixando sempre algum tipo de aresta, sobretudo no caso de ciências, como as ditas humanas, nas quais a possibilidade de formalização lógico-matemática do conteúdo de ensino é tão drasticamente reduzida.

Numa leitura mais atenta, menos automatizada da versão da *Theory* que durante décadas se mantém em catálogo, arestas significativas não tardam a avultar, dando a ver o fundo sem fundo sobre o qual assenta a clássica síntese metodológica de Wellek e Warren.

A SUBORDINAÇÃO HISTORICISTA DO “INTRÍNSECO” AO “EXTRÍNSECO” (ANATOMIA DO LANSONISMO)

Gustave Rudler e o “órganon de métodos” sob a égide do historicismo

Entre a breve primeira parte da *Theory*, “Definitions and distinctions” [Definições e distinções], composta de cinco capítulos de caráter claramente propedêutico, e as longas partes três e quatro, nas quais se trata, enfim, da “abordagem extrínseca” e do “estudo intrínseco” da literatura, há uma segunda parte dedicada ao que os autores chamam “Preliminary operations” [Operações preliminares], composta, na verdade, de um capítulo único intitulado “The ordering and establishing of evidence” [O ordenamento e o estabelecimento dos testemunhos], que se abre com as seguintes considerações:

Uma das primeiras tarefas do estudo acadêmico é a montagem [*assembly*] de seus materiais, a eliminação cuidadosa dos efeitos do tempo, o exame quanto à autoria, autenticidade e data. Enorme perspicácia e diligência foram dedicadas à solução desses problemas; mas o estudante literário terá de perceber [*will have to realize*] que esses trabalhos são preliminares à tarefa última do estudo (WELLEK; WARREN, 1984, p. 57).

Wellek e Warren distinguem, então, quanto a esses trabalhos preliminares, dois níveis de operações – (i) “a montagem e a preparação de um texto” e (ii) “os problemas de cronologia, autenticidade, autoria, colaboração, revisão, e coisas do gênero” (Ibid., p. 57) –, oferecendo, para cada um deles, ao longo do capítulo, uma introdução sintética amparada por considerável bibliografia técnica em língua inglesa e alemã. Contra a ridicularização desses estudos em vista de seu pedantismo, os autores defendem sua importância e afirmam que “precisam ser criticados desfavoravelmente apenas quando usurpam o lugar de outros estudos e se tornam uma especialidade impiedosamente imposta a todo estudante de literatura” (Ibid., p. 57). O problema é que, a julgar pelo parágrafo de conclusão do capítulo, essa “usurpação” seria, à época, regra e não exceção:

As questões discutidas nesse capítulo são praticamente as únicas a que são dedicados os livros-texto de métodos [*textbooks of methods*] e manuais [*manuals*] existentes, como os de Morize, Rudler e Sanders, e eles são quase que os únicos métodos nos quais a maioria das escolas de pós-graduação americanas provê algum tipo de treinamento sistemático. Mesmo assim, qualquer que seja sua importância,

deve-se reconhecer que esses tipos de estudo apenas assentam as fundações para uma análise e uma interpretação efetivas, bem como para uma explicação causal da literatura. Eles são justificados pelos usos aos quais seus resultados são submetidos (Ibid., p. 68-69).

O “uso” a que Wellek e Warren gostariam de ver submetido o texto literário preliminarmente estabelecido eles o explicitarão, é claro, em sua concepção de estudo intrínseco da literatura, ao qual toda eventual “operação preliminar” e toda eventual “abordagem extrínseca” estariam necessariamente subordinadas. Mas a consulta direta a um manual como o de Gustave Rudler, então arrolado pelos autores como um instrumento maior do tipo restritivo de estudo literário contra o qual se voltam, aponta não para uma “usurpação” do campo acadêmico por trabalhos que deveriam ser apenas preliminares, e sim para um “uso” dos resultados desses trabalhos *diferente* daquele preconizado pela *Theory*, mas não necessariamente menos *crítico* do que ele.

Gustave Rudler, o ex-orientando, discípulo e divulgador de Gustave Lanson que se tornara mais amplamente conhecido na França em função das invectivas de um antilansoniano do porte de Charles Péguy,³¹ publica seu *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires* [As técnicas da crítica e da história literárias] (1923) pela Universidade de Oxford, onde havia três anos lecionava literatura francesa, o que fará até seu retorno a Paris em 1949 (ano da publicação da *Theory*), colaborando diretamente, assim, ao longo dessas quase duas décadas de docência no estrangeiro, para a acomodação e a institucionalização do “método histórico” francês no mundo acadêmico anglófono. *Les techniques* ganhará uma reedição franco-suíça em 1979, sob o pretexto de que, nas palavras do apresentador da referida reedição, “é necessário, no nível do ensino, retornar a alguns critérios seguros ou menos indeterminados do que os códigos em voga, antes de mergulhar os novatos em letras no oceano dos sistemas interpretativos” (HARPAZ, 1979, p. iv).

Uma primeira visão de conjunto do índice da obra, das diversas designações de “crítica” que dão nome aos capítulos do livro – crítica “de atribuição”, “de restituição”, “de fontes”, “de gênese”, “de influência”, “sociológica”, “psicológica” –, evidencia estarmos diante de um genuíno “órganon de métodos”, também ele votado, por princípio, a responder “como lidar intelectualmente com a literatura”; ou, para ficarmos com os termos menos cautelosos do próprio Rudler no parágrafo de abertura de seu manual: “Proponho-me unicamente a expor as técnicas disponibilizadas ou elucidadas desde uma trintena de anos pela crítica de orientação científica [*la critique d'orientation scientifique*], aquela que apoia o pensamento sobre o conhecimento [*celle qui appuie la pensée sur le savoir*]” (RUDLER, 1979, p. xiii). Se isso por

³¹ Em panfletos como *Un nouveau théologien* (1911) e *L'argent suite* (1913).

um lado exclui, evidentemente, o chamado impressionismo crítico, o qual, observa Rudler, “não se ensina”, pois “escapa, por definição, a todo método, se não a toda disciplina” (Ibid., p. xiii), por outro lado abarca as abordagens a uma miríade de objetos de estudo, os próprios objetos diversos da crítica, segundo Rudler, que assim os elenca:

(a) Os escritores: vida, hereditariedade, temperamento, caráter, educação, formação literária, carreira, etc.

(b) As obras isoladas: fontes, gênese, história, estrutura, caracteres, intenções, significação em relação ao autor, ao gênero, ao tempo e à posteridade, influência, etc.

(c) A obra inteira dos escritores: generalização das conclusões particulares sobre cada obra, fórmula total do talento, evolução; relações com obras análogas anteriores e contemporâneas; influência, etc.

(d) Os grupos de escritores, as escolas: ideal da escola, princípio gerador, origens históricas, formação, desenvolvimento, desgaste e morte; posição de cada escritor na escola, relação com o ideal comum, concordâncias e divergências; gérmenes de renovação, contradições que anunciam ou preparam a escola seguinte; relações com a época; causas e leis da concorrência e da sucessão de escolas, etc.

(e) Os grupos de escolas, os períodos: diferenças e caracteres comuns, relações com a civilização geral; paralelismos ou antagonismos sociais, políticos, intelectuais, morais, religiosos, etc., e suas leis; psicologia coletiva.

(f) Os grupos de períodos, o conjunto de uma literatura: origens, desenvolvimento, enriquecimentos, excrescências, desvios, sobrevivências; mesmos paralelismos e antagonismos; psicologia étnica.

(g) As literaturas de diferentes países, literatura comparada: trocas, influências, grandes correntes europeias ou mundiais; paralelismos ou antagonismos, suas causas e suas leis; psicologias étnicas.

(h) As séries de obras, os gêneros: origens, constituição, desenvolvimento, adulteração, desgaste, morte; causas e leis.

(i) As ideias e os movimentos: humanismo, progresso, belo ideal, exotismo, arte pela arte, etc., etc.; caracteres, desenvolvimento e morte, etc.; causas e leis (Ibid., p. 3-4).

Em vista disso, o autor conclui:

Em suma, a crítica se reveste de todas as formas. Ela se faz, simultânea ou separadamente, biográfica, histórica, literária, filosófica, biológica, mecanicista, sociológica, psicológica. Mas desde uma quarenta anos ela é cada vez mais penetrada de espírito histórico. Isso significa que ela trata as coisas, tanto quanto possível, no espírito do escritor que as produziu e do qual ela se esforça por reencontrar as intenções, e no espírito da época que as fez ou que as viu nascer. Ela tenta recapturar, para além das interpretações diretas e intuitivas dos modernos, a realidade material e espiritual do passado. Ela tornou-se, se não em sua essência mesma, que permanece um ato de pensamento, ao menos em seus trabalhos de aproximação, uma província da história. Ela estima que antes de julgar e para julgar, é preciso *conhecer* tudo o que pode, do exterior, dirigir o julgamento (Ibid., p. 4-5).

Destacam-se, aí, três pontos essenciais:

(i) a prevalência, ou melhor, a ubiquidade, a transversalidade da forma histórica da crítica em relação a todas as outras, a ponto, aliás, de Rudler referir-se a ela, no título do

capítulo que abre a exposição propriamente dita das técnicas diversas, como “crítica geral” [*critique générale*];

(ii) o reconhecimento da “essência” da crítica como “um ato de pensamento” [*acte de pensée*] que implica um *juízo* [*judgement*], ao que tudo indica irreduzível, *como ato*, a qualquer tipo de metodologização – a ponto de, no parágrafo de encerramento do livro, Rudler enfatizar:

E agora que esteja bem entendido que essas técnicas, tão penetradas que sejam de espírito crítico, não são exatamente a crítica. Elas preparam-lhe as vias, limpam-lhe o terreno, a estimulam, a asseguram, mas não dispensam o corpo-a-corpo com o pensamento e a forma das obras, das quais a compreensão e a apreciação constituem propriamente a crítica. As qualidades que são necessárias a ela, mesmo podendo desenvolver-se até um certo ponto por um treinamento metódico, não se reduzem em corpo de método; são um dom de natureza, e dependem da formação geral do espírito (Ibid., p. 204);

(iii) apesar dessa irreduzibilidade, a tutela desempenhada pelo aporte histórico em relação ao ato crítico, no sentido de lhe “dirigir o juízo” [*diriger le jugement*], a ponto de a crítica poder ser considerada, então, uma “província da história”.

A moderna história literária desenvolveu-se e constituiu-se, explica Rudler (Ibid., p. 14), “sob a inspiração superior da ciência, que quer ser uma representação exata da natureza, e sob a influência direta da história, que gostaria de ser uma representação exata do passado humano” – o que pareceria habilitá-la, bem entendido, como tutora ideal da crítica estético-literária. Rudler não nega que a história literária constitua, de direito, um “domínio próprio”, independente do domínio estético: “a crítica biográfica, o estudo dos meios, das influências, dos movimentos, das escolas, tudo o que se desenvolve no tempo, tudo o que liga a obra literária ao passado, ao presente e ao futuro, tudo o que situa a literatura na civilização geral” (Ibid., p. 14). Mas em nenhum momento Rudler sugere que esse tipo de estudo deva “usurpar” o lugar da crítica estética propriamente dita, preconizando, antes, ser a história literária aquilo mesmo que imbuí a crítica estética do conhecimento [*savoir*] com base no qual realizar o que lhe é próprio:

A definição dos talentos, das obras, dos sistemas e das formas, tudo o que é matéria de gosto e de pensamento, permanece o objeto próprio da crítica. Mas o pensamento e o gosto eles próprios, para entrar no espírito do passado, têm necessidade do apoio do conhecimento. A história literária envolve de todas as partes a crítica; as pesquisas de uma iluminam e assentam os julgamentos da outra (Ibid., p. 14).

Não apenas o conhecimento *prévio* do crítico deveria ser historicamente orientado, mas o próprio *modus operandi* da crítica deveria encarnar certo *ethos* historiográfico, por assim dizer, a julgar pela defesa feita por Rudler do zelo documental a ser assumido em face de questões de interpretação e juízo:

Deve-se sempre controlar com cuidado as afirmações, interpretações e julgamentos dos críticos. Isso se faz pelo retorno aos documentos. Quanto a estes, o ideal é o de esgotá-los. Não, como se crê muito frequentemente, por fetichismo de erudição. Mas não se sabe jamais o que um documento negligenciado poderia aportar. Às vezes, uma linha, uma palavra de um documento insignificante em si mesmo lança um jato de luz sobre a questão (Ibid., p. 11).

O crítico imbuído de verdadeiro “espírito histórico” deveria não apenas “apoiar o pensamento” sobre o conhecimento previamente produzido pelo historiador da literatura, mas tanto quanto possível também assumir, ele próprio, no trato direto com os textos que vem a interpretar e julgar, um cuidado, um rigor historiográfico. O trabalho historiográfico nas diversas facetas apresentadas por Rudler consistiria, assim, não apenas em “operação preliminar” para “uma análise e uma interpretação efetivas”, como sugerem Welck e Warren, mas num aporte duplamente tutelar para o ato crítico, imbuindo-o seja do conhecimento prévio necessário para a abordagem correta e o julgamento embasado das obras literárias, seja do parâmetro de rigor para o trato efetivo com os textos.

Se, de um ponto estritamente historiográfico, as “técnicas” diversas apresentadas no livro de Rudler pareceriam mesmo conter um valor em si mesmas, de um ponto de vista estético elas convergiriam todas, em conjunto, para um ato de leitura crítica historicamente orientado do texto literário, ato que Rudler aí prefigura sem dele efetivamente ocupar-se. Pode-se dizer que isso ele já fizera em outro manual de grande circulação, também conhecido de Welck e Warren (que o arrolam nas referências bibliográficas da *Theory*), e que, tendo surgido duas décadas antes de *Les techniques*, no ano anterior ao da publicação da *Theory* alcançava já sua oitava edição: *L’explication française: principes et applications* [A explicação francesa: princípios e aplicações] (1902).

Diferentemente de *Les techniques*, focado na exposição dos *princípios* teórico-metodológicos das diversas “técnicas” da crítica de “orientação científica”, *L’explication* privilegia, por sua vez, as *aplicações* da chamada “explicação de texto” francesa – de fato três quartos do livro são reservados a leituras “explicativas” de textos de La Fontaine, Victor Hugo, Racine, Ronsard, La Bruyère e Pascal –, cujos *princípios* são, então, sintetizados no primeiro quarto do livro sob a forma de três breves capítulos que primam pelo didatismo: (i) “Ce que doit être l’explication” [O que deve ser a explicação]; (ii) “Comment se prépare l’explication” [Como se prepara a explicação]; (iii) “Comment se compose l’explication” [Como se compõe a explicação]. Trata-se, nos mesmos, em suma, de expor “a teoria da explicação” [*la théorie de l’explication*] (RUDLER, 1930, p. 3).

O “mais delicado”, cogita Rudler (Ibid., p. 1), dentre “todos os nossos exercícios escolares”, a explicação de texto viria mesmo a encarnar perfeitamente aquele “corpo-a-corpo

com o pensamento e a forma das obras [visando-se à compreensão e à apreciação das mesmas]” que em *Les techniques* se diz caracterizar a crítica propriamente dita. “Explicar”, define, com efeito, logo de partida, Rudler (Ibid., p. 4), “é dar conta [*rendre compte*] de um texto, isto é, compreendê-lo e julgá-lo, em seu espírito e em sua letra, no seu conjunto, suas partes e seu detalhe, integralmente” (Ibid., p. 4).

A explicação “começa por compreender antes de julgar”, alerta Rudler (Ibid., p. 6); por isso, “nos esforçaremos por esquecer nossas ideias, nossos sentimentos, nossos pontos de vista, nossas paixões, nossos preconceitos, nosso ambiente”, sentencia o autor, “para ressuscitar o pensamento, os sentimentos, os pontos de vista do escritor, e recriar sob suas páginas o húmus nutritivo no qual elas germinaram, em torno delas a atmosfera onde cresceram e eclodiram” (Ibid., p. 6). Essa penetração a um só tempo desarmada e “atenta, refletida, metódica” em curso na explicação textual deve necessariamente “conduzir a um julgamento motivado, amplo, completo, verdadeiramente crítico [*vraiment critique*]”, pondera Rudler (Ibid., p. 6). Note-se que o autor irá abrir o primeiro capítulo de *Les techniques* justamente enfatizando o caráter “de primeira mão” [*de première main*] da verdadeira crítica: “não há crítica válida senão a crítica de primeira mão”, afirma, acrescentando: “É preciso romper resolutamente com o hábito de se apropriar e reproduzir os julgamentos dos críticos. A repetição não serve para nada e é nociva. [...] Quando não se é mais retido ou dirigido pelo sentimento vivo e direto das coisas, repetindo, deforma-se e distorce-se” (RUDLER, 1979, p. 1).

Guiado por esse princípio, Rudler assim enuncia o ponto de partida para a empreitada de explicação de um texto:

Nosso primeiro cuidado será o de nos colocar em face de nosso texto, nada além de nosso texto, e de lê-lo, de uma leitura ao mesmo tempo aguda e recolhida, ao longo da qual o espírito, penetrando-o e escrutinando-o com força, assiste, não obstante, com atenção, escuta e vê nascer dentro dele mesmo suas impressões, se abre a elas vibrante e palpitante, as apreende e as fixa (RUDLER, 1930, p. 11).

Por meio dessa primeira leitura, deve-se reconhecer, segundo Rudler: (i) a “ideia mestra”, o “sentimento dominante”, o “sentido geral” do texto (Ibid., p. 12); (ii) a “forma” do texto, o “princípio de organização” em virtude do qual a ideia “se distribui naturalmente em frases [no sentido musical] oratórias, ou líricas, ou épicas... etc., segundo os ritmos inumeráveis e livres da prosa, ou as formas múltiplas e as numerosas combinações da estrofe e do verso” (Ibid., p. 14-15); (iii) o “caráter ou os caracteres estéticos ou morais salientes do texto, a forma e a qualidade de alma ou de espírito que eles revelam, a emoção essencial que daí se desprende” (Ibid., p. 17).

Por mais que a impressão gerada por essa primeira abordagem desarmada do texto possa ser considerada “a mais sincera e a mais viva” (Ibid., p. 16), os resultados a que se chega através dela “não podem ser vistos como definitivos”, alerta Rudler, sendo preciso, então, “controlá-los, retificá-los” (Ibid., p. 17). Considerar o texto, como até aí se fez, “em sua gênese e seu desenvolvimento íntimos, em seus caracteres intrínsecos, como um todo isolado”, esclarece Rudler, é “um ponto de vista limitado”, pois “o escritor complexo e fino prevê seu pensamento por um longo tempo antes de exprimi-lo, o vigia a cada instante em vista dele mesmo e o prepara de longe” (Ibid., p. 17); e ainda: “Cada página dele, mantendo sua individualidade, seu valor e seu sentido próprios, é também um ponto de chegada; marca um movimento particular numa evolução ou progressão geral; sua luz é feita, em parte, de reflexos” (Ibid., p. 17). Assim: “É preciso, então, para compreendê-la, vê-la em seu tempo e em seu lugar na série, situá-la na obra total” (Ibid., p. 17).

Mais do que isso, argumenta Rudler, devemos estudá-la “de fora” [*du dehors*], perguntando-nos se não se exerceu sobre o texto, com ou sem o conhecimento de seu autor, “influências externas” de qualquer tipo (Ibid., p. 18), passando a examiná-lo seja (i) em sua *gênese*, seja (ii) em suas *relações com a realidade*, seja (iii) no *efeito* que produziu sobre os contemporâneos e nos *juízos* que inspirou à época (Ibid., p. 19-20). Segundo Rudler, “apenas quando tivermos esgotado essa ordem nova e capital de pesquisas é que poderemos parar, enfim, as conclusões até aqui flutuantes de nosso estudo intrínseco, e fixar de uma vez toda nossa explicação” (Ibid., p. 18). Eis, em síntese, como Rudler prefigura a totalidade do percurso cognitivo por ele preconizado:

Em suma, imagine que, comodamente instalado no cérebro do escritor, e vigiando também o exterior, você tenha visto nascer seu pensamento, seja por uma sorte de germinação espontânea – quer dizer, cujas causas escapam a você –, seja sob a influência de causas exteriores que você discerniu e apreendeu; você o viu determinar-se pouco a pouco, organizar-se e desenvolver-se, seja em sua direção primeira, em virtude de sua força original, seja no novo sentido para onde o empurram, num momento dado, com uma intensidade variável, os elementos sobrepostos de que você conhece a proveniência, ou a razão e o modo de aparição; você o vê, depois de muitos tateamentos, muitos ensaios, chegar, enfim, à sua forma última; você o segue em sua vida exterior através desse mundo para o qual foi escrito; então, voltando-se a si, você o envolve, o mede, o julga por sua conta e em seu ponto de vista: então, você o compreende totalmente em seu valor relativo e – se possível – em seu valor absoluto; você o apreende em sua arquitetura aparente, em sua infraestrutura e seus alicerces, em seu ser atual e em sua história. Se lhe for dado reunir todas essas condições, você explicará seu texto perfeitamente (Ibid., p. 22-23).

Com essa visão de conjunto em mente, voltar-se-á pormenorizadamente aos detalhes do texto, numa segunda e minuciosa leitura do mesmo. Rudler (Ibid., p. 23) preconiza reler “linha por linha, palavra por palavra”, com vistas a um “comentário particular” seja do

“pensamento” do texto – “o sentimento, as impressões, os fatos, numa palavra todo o fundo” – seja de sua “arte”, relacionada aos meios e às formas pelos quais o artista exprime seu pensamento. Aí avultam as questões gerais do “estilo”, e, mais fundamentalmente, do “vocabulário” e da “sintaxe” do texto, urgindo que a explicação repouse sobre “um sólido fundamento filológico e gramatical”, sem o qual “arriscar-se-ia a comentar, a admirar e a julgar em falso” (Ibid., p. 27).

A importância do aporte filológico-gramatical no âmbito geral da explicação restringe-se, bem entendido, à função instrumental para ele então prevista: a de restituir “o valor exato que o escritor associava aos termos e expressões [*tours*] de que se serviu” (Ibid., p. 27). A análise propriamente linguística só se justifica, assim, na “*explication française*”, à medida que possibilita a apreensão correta, não-falseada, do *pensamento* autoral. “As palavras e as expressões não são para o escritor senão o meio de exprimir seu pensamento”, enfatiza Rudler a propósito, acrescentando: “Fiéis a nossos princípios, nós as trataremos como um meio, não como um fim, quer dizer, subordinaremos sempre o estudo das mesmas ao estudo do pensamento” (Ibid., p. 33).

Mas não basta compreender o texto, sendo preciso também julgá-lo, indagar-se pela “veracidade” ou “falsidade” de suas ideias, pois é mesmo de “verdade” [*vérité*] que aí se trata segundo Rudler: “primeiramente, aquela do escritor e aquela de seu tempo, que por vezes se confundem, por vezes se combatem, mas sempre agem uma sobre a outra; depois, a nossa própria, aquela de nosso século” (Ibid., p. 41). Quanto a esta última: “tentaremos reconduzi-la a essa verdade absoluta que cada época tem a ilusão de fixar”, afirma Rudler, “mas da qual, talvez, graças aos progressos do espírito crítico e dos métodos científicos, torna-se a cada dia menos quimérico pretender aproximar-se, por um esforço de livre, ampla, flexível e imparcial inteligência” (Ibid., p. 41). Em suma: “Seria injusto querer julgar as concepções do passado pelas nossas. Ressituemo-las, portanto, em seu meio, expliquemo-las por seus antecedentes e seu entorno; mas cultivemos em nós a Razão, e deixemos a ela a última palavra” (Ibid., p. 41).

Se na etapa de *preparação* da explicação um primeiro contato direto e desarmado com o texto a ser explicado precedia o estudo propriamente histórico à luz do qual “controlar” e “retificar” as primeiras impressões acerca do texto, na etapa de *composição* da explicação o comentário propriamente histórico assume formalmente sua precedência de direito em relação ao todo, à guisa de considerações gerais iniciais em vista das quais todo o resto adquirirá sentido. Eis, pois, segundo Rudler, o primeiro passo da composição da explicação: “Apresentaremos todos os esclarecimentos históricos, que têm por objeto restituir em torno de nosso texto sua atmosfera primitiva verdadeira, e de restituir-lhe sua entonação, sua

sonoridade exatas” (Ibid., p. 44). Só depois, na sequência, passa-se aos “caracteres intrínsecos do texto” [*caractères intrinsèques du texte*]: a “ideia geral”, o “sentimento dominante”, “o plano geral da composição”, a “divisão em partes”, “o movimento e a construção do conjunto, se se trata de prosa”, “se se trata de poesia, a construção rítmica e melódica geral”, as “qualidades literárias” ou os “caracteres morais”, etc. (Ibid., p. 44)

Como se vê, Rudler não ignora, definitivamente, o que ele próprio chama os “caracteres intrínsecos do texto” nem negligencia o estudo dos mesmos, apenas *subordina completamente esse estudo à macroabordagem histórica do texto*. É como se a própria hierarquia sobre a qual se erigirá o edifício teórico-metodológico da *Theory*, a que sobrepõe o “centralmente literário” (ou “ergocêntrico”) aos elementos “extrínsecos”, se encontrasse invertida em Rudler: o “extrínseco” ou “histórico” aí determinando, na verdade, o próprio modo de existência do “centralmente literário”. Não estranha, assim, que o caráter tutelar do histórico sobre o estético esteja mais do que justificado para Rudler, devendo a composição da explicação refletir claramente esse estado de coisas:

Considero que o comentário histórico deve em geral ter precedência sobre o comentário estético. Está claro, com efeito, que se deve ressituar o texto em seu meio e em seu momento, precisamente para mensurar a parcela de originalidade, de singularidade, de individualidade – como se queira – que lhe faz o valor, e que a explicação se propõe, sobretudo, a apreender. Quando se tiver visto o que ele tem de relativo, compreender-se-lhe-á melhor o valor, a beleza, a importância absolutos (Ibid., p. 45-46).

A explicação de textos, sintetiza Rudler (Ibid., p. 6), “propõe-se a substituir, na medida do possível, a impressão pessoal pelo estudo objetivo”; e ainda: “se a explicação não pode ser obra de ciência, porque o gosto, o que quer que se faça, desempenha nela um papel sempre muito grande, e além disso irreduzível, pode-se ao menos tentar concebê-la num espírito científico [*dans un esprit scientifique*]” (Ibid., p. 9). “Espírito científico” e “espírito histórico” cruzam-se, aí, inextricavelmente. “A erudição nos informará sobre as origens, os arredores, o efeito e as consequências da obra”, pondera Rudler (Ibid., p. 6), postulando, mais à frente, a necessidade, para a própria compreensão da página estudada, de “submetê-la às regras da crítica histórica” (Ibid., p. 21).

Ora, são justamente as regras, as “técnicas” da crítica histórica em sua multifacetada variedade o que Rudler explicita e apresenta sistematicamente em *Les techniques*, ao modo de um “órgano de métodos” no qual se apoiar a crítica estética em sua tarefa de compreender e julgar as obras literárias. A exemplo do que ocorrerá na *Theory*, também em *Les techniques* parece estar em jogo uma decisão importante, da qual dependeria a própria institucionalização da teoria literária aí proposta, o que se deixa entrever em função do apelo aos “jovens de boa

vontade” [*les jeunes gens de bonne volonté*] no prefácio ao livro, da estrutura contratual que ali acaba por se insinuar:

Eu simplesmente convido ao trabalho os jovens de boa vontade. Ninguém é obrigado a praticar as técnicas que exponho; mas elas seguramente adquiriram direito de cidadania, elas deram suas provas. Elas supõem uma certa forma, certas requisições do intelecto. Quem quer que seja feito para manejá-las e as manejar diligentemente, não será enganado (RUDLER, 1979, p. xiii).

Apelo à parte, também Rudler, como Wellek e Warren depois dele, procede, via de regra, como se se tratasse simplesmente de expor, sistemática e didaticamente, aquilo cuja legitimidade poderia, então, para todos os efeitos, ser tomada como dada: “as técnicas disponibilizadas ou elucidadas desde uma trintena de anos pela crítica de orientação científica”; assim: “Não entro mais nas querelas que provocou, desde o mesmo tempo, o método científico aplicado à literatura. Justiça foi feita a seus excessos primitivos. Eu o tenho em si por adquirido” (Ibid., p. xiii). Argumentando querer tão-somente introduzir e orientar no universo metodológico o iniciante nos estudos literários, Rudler avisa: “Evitei a teoria, a metafísica literária, a discussão, a história mesma da crítica” (Ibid., p. xiv) – em outras palavras, tudo aquilo que faria avultar a historicidade da *decisão* de base aí em jogo.

O cientificismo brando de Lanson e a consolidação do “método histórico”

Entre os textos a que Rudler remete os leitores a fim de que encontrem “a filosofia de que me abstive” (Ibid., p. xiv), destaca-se um importante artigo de seu grande mestre, Gustave Lanson: o capítulo “Histoire littéraire” [História literária] de uma obra coletiva significativamente intitulada *De la méthode dans les sciences* [Do método nas ciências] (1910-1911). Tratou-se, na ocasião, segundo o prefaciador do volume em que figura o texto de Lanson, de “demandar aos especialistas a exposição do método de sua especialidade”, de modo a mostrar “quais métodos conduzem ao conhecimento da verdade e que confiança esses métodos inspiram naqueles que os aplicam, qualquer que seja, aliás, a diversidade de suas opiniões metafísicas” (BOREL, 1911, p. ii).

Lanson não se furtará a fornecer a súpula metodológica que lhe fora, então, requisitada. Ele define, a certa altura, o escopo geral dos estudos histórico-literários, o mais direta e sinteticamente possível, nos seguintes termos: (a) “conhecer os textos literários”, (b) “compará-los para distinguir o individual do coletivo e o original do tradicional”, (c) “agrupá-los por gêneros, escolas e movimentos”, (d) “determinar, enfim, a relação desses grupos com a vida intelectual, moral e social de nosso país, bem como com o desenvolvimento da

literatura e da civilização europeias” (LANSON, 1911, p. 240). “Para fazer nossa tarefa”, prossegue o autor, “temos à nossa disposição um certo número de procedimentos e métodos”:

A impressão espontânea e a análise refletida são procedimentos legítimos e necessários, mas insuficientes. Para regradar e controlar o jogo do espírito em suas reações contra um texto, para diminuir o arbitrário dos julgamentos, são necessários outros suportes. Os principais tiram-se do emprego de ciências auxiliares, conhecimento de manuscritos, bibliografia, cronologia, biografia, crítica textual, e do emprego de todas as outras ciências, como ciências auxiliares, cada uma a seu turno conforme as ocasiões, principalmente a história da língua, a gramática, a história da filosofia, a história das ciências, a história dos costumes. O método consiste em combinar, em cada estudo particular, de acordo com as necessidades do objeto, a impressão e a análise com os procedimentos exatos de pesquisa e de controle, em fazer intervir oportunamente diversas ciências auxiliares para fazê-las contribuir, conforme seu escopo, com a elaboração de um conhecimento exato (Ibid., p. 240-241).

Com seu texto, Lanson lograva oferecer uma resposta do campo literário à demanda acadêmica por “verdade e método” que nada deve em rigor e coerência às respostas advindas de outros campos do conhecimento. Ele fez questão de esclarecer, na ocasião, não se tratar de uma resposta pessoal: “O método de que tentarei dar uma ideia”, afirma logo nas primeiras linhas do texto, “não é de minha invenção: eu não faço senão refletir sobre a prática de um certo número dos que me são mais velhos [*mes aînés*], dos meus contemporâneos, e mesmo dos que me são mais novos [*mes cadets*]” (Ibid., p. 221). Apesar disso, é mesmo o nome de Lanson que se encontrará, doravante, para o bem e para o mal, permanentemente associado à própria ideia de um “método histórico” nos estudos literários. Como observa Weliek a esse respeito:

Para o século XX, Gustave Lanson tornou-se o símbolo da história literária acadêmica francesa, o cabeça da erudição literária francesa “positivista”: o patrocinador e o mentor de todas as *thèses* sobre as vidas e obras, as fontes, influências e reputações dos grandes e nem tão grandes autores franceses, tratados com uma consideração exclusiva para com os fatos conscienciosamente estabelecidos (WELLEK, 1965, p. 71).

Essa imagem se consolidou sobretudo por obra de discípulos fervorosos de Lanson, como um Daniel Mornet, que, “fiel entre os fiéis”, relata Nordmann (2001, p. 196), “devota à pessoa mesma de Lanson um culto”, ou o próprio Gustave Rudler, que “celebra Lanson em suas recensões da *Revue universitaire* com um lirismo de que zombam os detratores do lansonismo, antes de exportar para a Grã-Bretanha *Les techniques de la critique et de l’histoire littéraires* que ele codifica num tratado prático” (Ibid., p. 196) – e que dedica, aliás, “A Monsieur Gustave Lanson”: verdadeira declaração de fidelidade ao velho mestre mais do que de simples gratidão, valendo, portanto, por uma declaração de princípios.

Apesar dos ataques muitas vezes ferrenhos, dentre os quais os desferidos por Charles Péguy, ex-aluno de Lanson na École Normale Supérieure,³² o chamado “lansonismo” sobreviverá, na verdade, tanto a seus primeiros opositores quanto ao próprio Lanson, seu império na universidade francesa, e nas zonas de influência imediata da mesma, perdurando por décadas para além da morte física do antigo mestre, em 1934. Exatas três décadas depois dessa morte, para ser mais preciso, um Roland Barthes fazendo as vezes de arauto da então “nouvelle critique” evocará, com efeito, à guisa de adversário comum a toda uma gama de novos críticos, “uma crítica a que se chamará, para simplificar, *universitária*, e que pratica, no essencial, um método positivista herdado de Lanson [*une méthode positiviste héritée de Lanson*]” (BARTHES, 1964, p. 246). Noutro ponto: “A obra, o método, o espírito de Lanson, ele mesmo o protótipo do professor francês, regulam desde uma cinquentena de anos, através de inumeráveis epígonos, toda a crítica universitária” (Ibid., p. 253). Algo que só se explicaria, aliás, por uma admirável capacidade de adaptação do lansonismo através dos anos: “a crítica universitária não é nem retrógrada nem fora de moda”, admitirá, com efeito, Barthes (Ibid., p. 250), “ela sabe perfeitamente se adaptar”.

O lansonismo, mais do que mera orientação metodológica, acabou por se instituir, segundo Barthes, como uma verdadeira ideologia: “ele não se contenta em exigir a aplicação das regras objetivas de toda pesquisa científica, ele implica convicções gerais sobre o homem, a história, a literatura, as relações do autor e da obra” (Ibid., p. 253); e ainda: “a ideologia é aqui imiscuída, como uma mercadoria de contrabando, nas bagagens do cientificismo” (Ibid., p. 254). Mas se o “cientificismo” é aquilo que o lansonismo teria de mais explícito – a ideologia lansoniana a que se refere Barthes permanecendo como que dissimulada no receituário positivista de cientificidade –, no discurso do próprio Lanson, em compensação, qualquer apologia à ciência e à cientificidade surge, na verdade, sempre tão amenizada e matizada que, como observa Wellek (1965, p. 71), “há alguma ironia na imagem convencional de Lanson como o fomentador de métodos estritos de pesquisa”. Talvez resida justamente aí, aliás, nesse, por assim dizer, *cientificismo brando* de Lanson, a grande contribuição pessoal do autor para a aceitação e a perpetuação de uma metodologia histórico-literária que, ele próprio enfatiza, não coube a si mesmo inventar.

³² “O que assombrou um pouco o universo não foi aprender dos doces lábios do sr. Rudler que nosso mestre sr. Lanson era um homem de um gênio extraordinário” – ironizava, por exemplo, Péguy, num panfleto publicado no mesmo ano em que o capítulo “Histoire Littéraire” de Lanson (1911) –, “foi um certo tom, foram as expressões mesmas que empregou sr. Rudler. [...] Expressões das quais dificilmente se utilizaria, das quais dificilmente se ousaria utilizar para um Corneille ou para um Pascal, para um Beethoven ou para um Rembrandt, nosso camarada sr. Rudler as utilizava muito *liberalmente* para nosso mestre sr. Lanson” (PÉGUY, 1957, p. 938); mais à frente: “e esses termos, se posso dizer, têm tido tanto(s) eco(s) que o sr. Rudler ele próprio não os esquecerá, talvez, nunca mais” (Ibid., p. 940).

A certa altura de sua contribuição a *De la méthode dans les sciences*, Lanson coloca as coisas nos seguintes termos:

O desenvolvimento maravilhoso das ciências da natureza foi causa de que no curso do século XIX tentou-se, por diversas vezes, aplicar seus métodos à história literária: esperava-se lhe dar a solidez do conhecimento científico, excluir o arbitrário das impressões de gosto e o *a priori* dos julgamentos dogmáticos. A experiência condenou essas tentativas (LANSON, 1911, p. 236).

Lanson tinha então em vista sobretudo a obra dos dois grandes mestres da crítica francesa que lhe antecederam, Hippolyte Taine e Ferdinand Brunetière, cujo “*parti pris* de arremedar as operações ou de empregar as fórmulas das ciências físicas e naturais os condenou a deformar ou mutilar a história literária” (Ibid., p. 237); isso porque: “Longe de aumentar o valor científico de nossos trabalhos, o emprego de fórmulas científicas o diminui, porque elas não passam de ilusões. Traduzem com uma precisão brutal conhecimentos por natureza imprecisos: distorcem-nos portanto” (Ibid., p. 237). Essa natureza imprecisa do conhecimento histórico-literário que deveria ser resguardada de toda distorção cientificista residiria, para Lanson, basicamente em dois pontos cruciais: o primeiro concernente à incontornabilidade da experiência estética no trato com o texto literário, o segundo, à natureza individual ou singular do objeto a ser reconstituído pela abordagem histórico-literária.

“Esse caráter sensível e estético das obras que nos são ‘fatos especiais’ é causa de que não podemos estudá-las sem uma agitação de nosso coração, de nossa imaginação e de nosso gosto”, constata Lanson (Ibid., p. 227) em relação ao primeiro ponto. Isso acarretaria uma dificuldade de método que, ao invés de denegada, deveria ser abertamente enfrentada: “É para nós a um só tempo impossível eliminar nossa reação pessoal e perigoso conservá-la” (Ibid., p. 227). O grande perigo, segundo Lanson, “é de imaginar no lugar de observar, e de crer que conhecemos quando sentimos”; assim: “Todo nosso método deve, portanto, ser disposto de maneira a retificar o conhecimento, a depurá-lo dos elementos subjetivos” (Ibid., p. 231); e ainda: “Se o primeiro comando do método científico é a submissão do espírito ao objeto para organizar os meios de conhecer segundo a natureza da coisa a conhecer, será mais *científico* reconhecer e regular o papel do impressionismo em nossos estudos do que negá-lo” (Ibid., p. 234). Assim: “Tudo se reduz a não confundir *conhecer* e *sentir*, e a tomar as precauções úteis para que o *sentir* se torne um meio legítimo de *conhecer*” (Ibid., p. 234). Esse o papel do que Lanson chama de “*attitude scientifique universelle*”, *atitude científica universal*, a ser adotada pelos estudos literários:

Uma *atitude de espírito com relação à realidade*, eis o que podemos tomar de empréstimo aos cientistas; transportemos para nós a curiosidade desinteressada, a probidade severa, a paciência laboriosa, a submissão ao fato, a dificuldade de

acreditar, de acreditar *em nós* tanto quanto de acreditar *nos outros*, a necessidade incessante de crítica, de controle e de verificação (Ibid., p. 239-240).

Se há mesmo algo como um método em Lanson, ele é constituído, em suma, “por separar a impressão subjetiva do conhecimento objetivo, por limitá-la, controlá-la e interpretá-la em proveito do conhecimento objetivo” (Ibid., p. 248). Ora, não se observa o mínimo hiato, nesse sentido, entre o que preconiza Lanson e o que reproduzirá um discípulo como Rudler em seus manuais voltados para o ensino acadêmico, de modo que esse aspecto do lansonismo só pôde ser caricaturizado em termos de um cientificismo naturalista-positivista ortodoxo na ausência de uma leitura efetiva de seus principais textos doutrinários.

Quanto ao segundo ponto, Lanson explica que diferentemente do historiador *tout court*, que “pesquisa os fatos gerais, e não se ocupa dos indivíduos a não ser à medida que representam grupos ou modificam movimentos”, o historiador literário, por sua vez, detém-se justamente nos indivíduos, “porque sensação, paixão, gosto, beleza são coisas individuais” (Ibid., p. 228). Assim, Racine deve interessar “primeiramente porque é Racine, uma combinação única de sentimentos traduzidos em beleza” (Ibid., p. 228). Em suma: “Pretendemos definir as originalidades individuais, quer dizer, fenômenos singulares, sem equivalentes e incomensuráveis” (Ibid., p. 228). O que não eximiria, bem entendido, o historiador literário de “também ressituar a obra de arte numa série, fazer aparecer o homem de gênio como o produto de um meio e o representante de um grupo” (Ibid., p. 229). Dupla tarefa desafiadora, portanto.

Prova maior da capacidade ímpar de Lanson de lidar com esse desafio é mesmo sua monumental *Histoire de la littérature française* [História da literatura francesa] (1894), aquela que, nas palavras de Wellek (1965, p. 74), “permanecerá a melhor história literária francesa do século XIX”. No prefácio ao livro, Lanson sintetiza em algumas linhas os princípios que pautaram a composição das mais de mil páginas de sua narrativa: (a) de um lado, “um certo número de conhecimentos exatos, positivos são necessários para assentar e guiar nossos julgamentos”, pondera Lanson (1912, p. vii); e ainda: “nada é mais legítimo do que todas as tentativas que têm por objeto, pela aplicação de métodos científicos, ligar nossas ideias, nossas impressões particulares e representar sinteticamente a marcha, os desenvolvimentos, as transformações da literatura” (Ibid., p. vii); (b) por outro lado, “a história literária tem por objeto a descrição de individualidades [*la description des individualités*]; ela tem por base intuições individuais” (Ibid., p. vii). “A individualidade deve ser encontrada na obra”, observa a propósito Wellek (1965, p. 72), acrescentando: “Na prática, Lanson faz exatamente isso: caracteriza ideias, sentimentos, estados de espírito e

atitudes; descreve, expõe, interpreta, mas também julga, frequentemente com agudeza epigramática e interesse pessoal”.

Com “descrição de individualidades”, esclarece Lanson (1912, p. vii) em nota ao prefácio da *Histoire*, não se quer dizer “que é necessário voltar ao método de Sainte-Beuve e constituir uma galeria de *portraits* [retratos]”, e sim que:

todos os meios de determinar a obra estando esgotados, uma vez que se rendeu à *raça*, ao *meio*, ao *momento* o que lhes pertence, uma vez que se considerou a continuidade da evolução do gênero, resta frequentemente 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 (Ibid., p. vii).

Para “o desenvolvimento dessas ideias”, Lanson remete o leitor ao prefácio de outro livro seu, *Hommes et livres* [Homens e livros] (1895), do qual se depreende uma visão particular da evolução da crítica francesa a partir de Sainte-Beuve, passando por Taine e Brunetière, até o ponto de síntese razoável entre os três representado, bem entendido, pelo próprio Lanson.

Se Villemain, através de suas pesquisas “ainda vagas”, pondera Lanson (1895, p. vii), “fazia da literatura a expressão da sociedade”, “estabelecia ligações um pouco flutuantes e frouxas entre as grandes correntes sociais e as grandes obras literárias”, Sainte-Beuve, por sua vez, “deu uma firme posição à crítica, fazendo-a repousar sobre o estudo biográfico: no indivíduo vivo, ele encontrava o intermediário real e necessário pelo qual as influências sociais de todo gênero alcançam, suscitam e modificam as obras de poesia ou de eloquência” (Ibid., p. vii). O grande problema é que Sainte-Beuve “veio a fazer da biografia quase o todo da crítica”, prossegue Lanson; e ainda: “no lugar de empregar as biografias para explicar as obras, ele empregou as obras para constituir biografias”, o que equivale a “precisamente eliminar a qualidade literária” (Ibid., p. viii).

O passo seguinte seria partir, em suma, de onde partiu Sainte-Beuve, indo além: “Ele tinha dado uma base sólida aos estudos literários ressuscitando o indivíduo, dando o exemplo desta rara qualidade: *o sentido da vida*. Com isso, podia-se formar uma crítica que não se perderia na vaga oratória nem na lógica abstrata. É o que Taine, depois Brunetière fizeram” (Ibid., p. xi). Retificando ou completando a famosa teoria determinista tainiana dos três fatores – “raça”, “meio”, “momento” –, Brunetière teria ganho, na visão de Lanson, três pontos essenciais: (i) “entre as causas que Taine confundia sob a palavra *momento*, ele isolou aquela que as obras literárias já existentes constituem para os espíritos que, conhecendo-as e delas recebendo a impressão por um estado geral do gosto, aplicam-se na criação de outras obras literárias” (Ibid., p. xii); (ii) “em segundo lugar, não é verdade que toda obra de arte,

toda forma de gosto sejam absolutamente determinadas pelas condições anteriores que se podem analisar. [...] há por vezes resíduos inexplicáveis. É aqui que reaparece o indivíduo” (Ibid., p. xiii); (iii) “Enfim, e é o terceiro ponto que Brunetière me parece ter estabelecido, não se saberia subtrair, em crítica literária, à necessidade de *judgar* as obras” (Ibid., p. xvi).

Lanson dá, assim, por elucidados “o laço e a necessidade dos três grandes passos que a crítica literária deu em nosso século” e “o progresso realizado em cada um deles pela constituição de métodos cada vez mais exatos e rigorosos” (Ibid., p. xviii). Mais de uma década depois, em “Histoire littéraire”, ele atualiza e reafirma essa visão das coisas nos seguintes termos:

Aliás é visível hoje que todos aqueles que desde um século quiseram dar às ideias literárias um pouco da solidez do conhecimento científico, quaisquer que tenham sido as ilusões e os descaminhos de muitos, por vezes dos maiores, não trabalharam em vão. Nem Sainte-Beuve nem Taine nem Brunetière nem tantos autores de monografias, de teses de doutorado, de artigos de revistas críticas e científicas perderam seu tempo. As bases do conhecimento literário se asseguram. Muita biografia de autor foi aclarada. Muita cronologia foi precisada. Toda a sorte de problemas de fontes, influências, versificação, etc., foi esclarecida, ou ao menos colocada. As origens, a formação, a direção das grandes correntes literárias ou sentimentais, dos estilos e dos gêneros foram traçadas com mais exatidão. Nada está terminado, tudo está em curso. A cada ano materiais controlados e repertórios bem feitos são colocados pelos eruditos à disposição dos inventores de ideias; em breve não restarão mais desculpas à ignorância preguiçosa que se nos exhibe, por vezes, como uma presunção de talento (LANSON, 1911, p. 261-262).

A versão lansoniana do desenvolvimento da crítica francesa oitocentista, dos principais passos que ela deu e do progresso realizado em cada um deles ganhará o estatuto de ponto pacífico digno de divulgação sistemática num manual como o de Rudler. Tratando do estudo das “causas” no universo literário, Rudler (1979, p. 30) observa que a crítica tenta “encontrar o como e o porquê, o mecanismo e a causa dos fenômenos literários”, e lembra ter havido “um tempo onde a noção de causalidade dominou claramente a crítica, como dominava a ciência”. Destacando os nomes de Sainte-Beuve e de Taine como atrelados a essa forma de crítica causalista, Rudler relata que se o primeiro “escapou, por sua flexibilidade e sua modéstia, das severidades da crítica”, o segundo as teve em si concentradas; assim: “Concluiu-se que o espírito de sua crítica estava morto”, constata Rudler, retrucando que, na verdade, “pode-se facilmente discernir, sob a diferença da terminologia, a persistência de seu espírito” (Ibid., p. 31). De qualquer forma: “A definição científica da causa, conhecer o antecedente constante e determinante, não tem lugar em crítica, ao menos para aqueles dentre os fatos literários (homens e obras) que são únicos por definição e não reaparecem jamais duas vezes”, sentencia Rudler ecoando Lanson; e ainda: “O termo pouco claro e desacreditado

‘causa’ [*cause*], a crítica substituiu pelo termo (dificilmente mais claro) ‘relação’ [*rapport*]. A crítica de hoje não é senão uma vasta pesquisa de relações” (Ibid., p. 31).

Quanto às “leis”, Rudler explica que não são senão “as causas as mais gerais ou sistemas de causas generalizadas”, e que se pode “conceber para a literatura leis externas e leis internas” (Ibid., p. 34). Rudler enfatiza que Taine deu o estabelecimento dessas leis como fim à crítica, e que o “fracasso rapidamente aparente, mas também relativo, de sua tentativa não desencorajou seus sucessores” (Ibid., p. 34). Brunetière, por exemplo, “tentou aplicar à literatura a lei darwiniana da evolução”, lembra Rudler, podendo-se dizer que “seu esforço abortou” (Ibid., p. 34). Em suma: “Advertida pela experiência, a crítica recuou sobre si mesma; abandonou por um tempo essas altas ambições e se pôs a organizar o conhecimento – que é, no fim das contas, a introdução indispensável às vastas sínteses” (Ibid., p. 34).

Isso posto, pode-se dizer que, à época do surgimento da *Theory*, dos quatro modos possíveis de transferência metodológica das ciências naturais para o estudo literário elencados por Wellek e Warren, apenas o primeiro, “a tentativa de emular os ideais científicos gerais de objetividade, impessoalidade e certeza”, era plenamente admitido como válido, à guisa daquela “attitude scientifique universelle” preconizada por Lanson, e à qual dificilmente se oporiam os próprios autores da *Theory*. Quanto aos outros três – “o esforço para imitar os métodos da ciência natural através do estudo de antecedentes causais e origens”, “a causalidade científica usada para explicar fenômenos literários pela atribuição de causas determinantes a condições econômicas, sociais e políticas” e “a tentativa de usar conceitos biológicos no rastreamento da evolução da literatura” –, já haviam sido abortados em suas versões positivistas originais, e o estudo causal, devidamente depurado de seu estrito viés cientificista inicial, colocado a serviço de uma abordagem histórico-literária que, tendo por foco a “description des individualités”, reconhece a incontornável subjetividade no trato com os textos literários a fim de controlá-la e regulá-la.

Não se poderia deixar de concluir que a vitória institucional da versão lansoniana (sobre a beuviana, a tainiana ou a brunetièriana) do estudo histórico-literário acabou por se instituir como condição de possibilidade para a própria sobrevivência e perpetuação, no século XX, do estudo histórico-literário como modalidade hegemônica da crítica acadêmica. Dando ouvidos ao próprio Lanson, seria preciso não personalizar sua atuação na sistematização e institucionalização de um método de que, ele mesmo diz, não foi o inventor; a vitória do lansonismo e de seu cientificismo brando traduz-se, enfim, como a vitória do historicismo oitocentista em crítica literária – e aí talvez resida a primeira grande prova daquela decisiva capacidade de adaptação que Barthes mais tarde reconhecerá no que chama de “crítica

universitária” francesa. É essencialmente como herdeiros, portanto, que Lanson e os lansonianos devem ser vistos. E, como observou Nordmann (2001, p. 197): “A despeito das precauções tomadas por Lanson para se distinguir do cientificismo de Taine e de Renan, a história literária é frequentemente percebida como um prolongamento direto da ambição de dar à crítica a objetividade e o rigor que fazem o valor das ciências da natureza”.

Mas essa ambição de objetividade e rigor para a crítica literária, se atravessa as obras de um Sainte-Beuve, de um Taine, de um Brunetière, de um Lanson, de onde e por que, afinal, ela surge? A que necessidade histórica, por assim dizer, ela reage, a ponto de passar a dominar os maiores talentos da crítica na França ao longo de mais de um século? Se a obra de Lanson logrou se impor como o grande ponto de chegada do desenvolvimento de toda uma tradição histórico-literária da crítica na França, o que representaria, afinal, o grande impulso inicial desse desenvolvimento?

DE ROBESPIERRE A KANT: MADAME DE STAËL E A “REVOLUÇÃO ALEMÃ” DA CRÍTICA FRANCESA

Staël kantiana (I): fundação do juízo de gosto na “imaginação melancólica”

Ao procurar delimitar, em sua *Histoire de la littérature française*, o marco da “Époque contemporaine” [Época contemporânea] a ocupar toda a sexta e última parte da obra, Lanson toma a Revolução Francesa como grande limiar. Poder-se-ia considerar que, ao fazê-lo, ele apenas cedia comodamente a algo que já havia se convertido em praxe historiográfica no momento em que escreve a *Histoire*, mas, a julgar por seus próprios ensinamentos na matéria, a história literária digna do nome é regida por um interesse prioritariamente histórico-literário, e não meramente histórico, de modo que o papel da Revolução de 1789 para a instituição de algum pretenso “nouveau régime” no campo literário francês precisaria ser devidamente justificado.

Um efeito revolucionário importante nesse sentido destacado por Lanson é o que ele chama de “ruína da sociedade polida”, e a consequente substituição de um ideal letrado aristocrático por um ideal letrado democrático por ela promovida, bem como as consequências educacionais dessa mudança: “o que sustentava o gosto clássico”, pondera, com efeito, Lanson (1912, p. 854-855), “[era] uma aristocracia de privilegiados tão bem dispensada de especializações e ações profissionais que via a marca das mesmas como

desqualificador do homem honesto: então a educação não podia ter por fim senão o ornamento e o jogo de espírito”; em contrapartida:

a constituição democrática de nossa sociedade deu lugar à educação científica, aos estudos técnicos e especiais, ao lado, mesmo acima das letras puras: o público que julga os livros não é mais homogêneo, e sobretudo, a despeito de nossos programas de instrução, não inclui senão um número bem pequeno de espíritos que tivessem realmente recebido sua forma da antiguidade (Ibid., p. 855).

Mas o desaparecimento do letrado aristocrático que se comprazia em exhibir seu “bon goût” nos salões parisienses pré-revolucionários não implicou por si mesmo e imediatamente o surgimento do letrado republicano que busca fundamentar e justificar seu juízo de gosto com base numa “educação científica” democraticamente instituída – figura essa, aliás, que ninguém viria a encarnar melhor do que o próprio Lanson, “protótipo do professor francês”, segundo Barthes. Juntamente com o mundo aristocrático, observa Lanson, “a Revolução levou o gosto clássico” (Ibid., p. 854); e não pôs nada em seu lugar, poder-se-ia acrescentar, a julgar pela literatura que se passa a produzir, segundo Lanson, com a instauração da nova ordem a partir de 1789: “mais livre do gosto mundano, do espírito, da análise, da finura picante, menos inteligente, ela se esvaziou de pensamento harmonizando suas formas” (Ibid., p. 855); e ainda: “a elegância antiga da literatura do primeiro Império não é senão um frio pastiche, uma cópia desinteligente de formas estrangeiras” (Ibid., p. 855). Bem entendido, a renovação radical no campo político não teria sido capaz de engendrar por si só uma renovação análoga no campo literário.

De acordo com o traçado da *Histoire* lansoniana, foi preciso esperar, quanto a isso, pela atuação decisiva do primeiro grande nome da crítica francesa da “Época contemporânea”, ironicamente o de uma aristocrata fortemente entusiasta da Revolução de 1789: nascida Anne-Louise Germaine Necker, mais tarde baronesa de Staël-Holstein, a célebre Madame de Staël encarnaria, assim, o ponto de inflexão na origem do horizonte de contemporaneidade crítica no qual se insere o próprio Lanson. “O papel de Mme. de Staël, em literatura, foi o de compreender e fazer compreender”, sentencia Lanson (Ibid., p. 881), acrescentando:

Endereçando-se à inteligência de seus contemporâneos, ela a obriga a se instruir, injeta-lhe ideias que a enlarguem; legitima por toda a sorte de finas de considerações as aspirações novas de que as almas estavam atormentadas e às quais o gosto tradicional recusava a livre passagem na literatura. Ela coloca, assim, os princípios de um gosto novo (Ibid., p. 881).

Isso se dará, basicamente, por efeito de dois livros capitais da autora nos quais tradicionalmente se reconhece o grande impulso inaugurador do romantismo na França. O primeiro deles é *De la littérature* [Da literatura] (1800), livro que, como bem observa Lanson (Ibid., p. 881), é “mais claro no detalhe do que no conjunto”. Na primeira das duas grandes

partes em que se divide, que tem a forma geral de um panorama retrospectivo “De la littérature chez les anciens et chez les modernes” [Da literatura entre os antigos e entre os modernos], chama especialmente a atenção o único capítulo cujo título é uma pergunta: “Pourquoi la nation française était-elle la nation de l’Europe qui avait le plus de grâce, de goût et de gaieté?” [Por que a nação francesa era a nação da Europa que tinha mais graça, gosto e alegria?] A resposta fornecida pela autora opera, logo de partida, uma radical desnaturalização da noção de “bom gosto” sobre a qual assentava o “ancien régime” da crítica francesa: “A alegria francesa, o bom gosto francês”, pondera Staël (1991, p. 271), “tornaram-se um modelo em todos os países da Europa, e se atribuía geralmente esse gosto e essa alegria ao caráter nacional: mas o que é um caráter nacional se não o resultado das instituições e das circunstâncias que influem sobre a felicidade de um povo, sobre seus interesses e seus hábitos?”

Staël procura explicar, então, na sequência, a excepcionalidade francesa em matéria de gosto em função da especificidade do sistema monárquico francês: “Havia em outros países governos monárquicos, reis absolutos, cortes suntuosas”, observa Staël (Ibid., p. 272), “mas em nenhuma parte encontravam-se reunidas as mesmas circunstâncias que influíam sobre o espírito e os costumes dos franceses”. Apenas na França, segundo Staël (Ibid. p. 273), a autoridade dos reis sendo consolidada pelo consentimento tácito da nobreza, o monarca desfrutava de um poder a um só tempo sem limites, pelo fato, e incerto, pelo direito, o que o obrigava a tratar seus cortesãos “como fazendo parte desse corpo de vencedores que ao mesmo tempo lhe cedia e lhe garantia a França, conquista deles”. Os nobres prestigiados pelo rei viam-se obrigados, em contrapartida, a “decorar a submissão a mais devotada com as formas da liberdade”; assim:

Era necessário que eles conservassem, em suas relações com seu mestre, uma espécie de espírito cavalheiresco, que eles escrevessem sobre seu escudo POR MINHA SENHORA E POR MEU REI, a fim de se dar o ar de escolher o jugo que suportavam; e misturando, assim, a honra com a servidão, tentavam se curvar sem se aviltar. A graça era, por assim dizer, na situação deles, uma política necessária; somente ela podia dar qualquer coisa de voluntária à obediência (Ibid., p. 273).

A “alegria picante” [*la gaieté piquante*], mais do que a “graça polida” [*la grâce polie*], destaca Staël noutro ponto, “apagava todas as distâncias sem destruir nenhuma; fazia sonhar aos grandes a igualdade com os reis, aos poetas a igualdade com os nobres, e dava mesmo ao homem de uma classe superior um sentimento mais refinado de suas vantagens” (Ibid., p. 275). Num contexto no qual o acesso ao poder não se dava nem pelo trabalho nem pelo estudo, sendo facilitado, antes, por “uma palavra correta, uma certa graça”, observa Staël (Ibid., p. 278), parecia natural que se desenvolvesse uma espécie “de filosofia despreocupada,

de confiança no acaso [*fortune*], de desprezo pelos esforços estudiosos, que empurrava todos os espíritos para o divertimento e o prazer” (Ibid, p, 278). Em suma: “Quando a diversão é não apenas permitida, mas frequentemente útil, uma nação deve alcançar nesse comportamento aquilo que pode haver de mais perfeito” (Ibid., p. 278). Ora, é justamente esse estado de coisas que havia ruído com a Revolução, podendo a essa altura ser tão diligentemente dissecado justamente por encontrar-se definitivamente morto, como ressalta Staël no último parágrafo do capítulo em questão:

Não se verá mais nada de parecido na França com um governo de outra natureza, de qualquer maneira que ele seja combinado; e estará bem provado, então, que isso a que se chamava o espírito francês, a graça francesa, não era senão o efeito imediato e necessário de instituições monárquicas, tal como existiam na França desde muitos séculos (Ibid., p. 278).

Essa observação de Staël poderia mesmo soar como a última pá de cal sobre uma então moribunda pretensão de justificar a função crítica do referido “bom gosto” francês com base em sua alegada naturalidade ou racionalidade intrínseca; mas nela está em jogo bem mais do que isso: na verdade, aquilo mesmo que enseja à autora sua desmistificadora análise da “graça”, do “gosto” e da “alegria” franceses implica já uma decisiva reorientação da visada crítica: da antiga preocupação com a conformação da literatura a preceitos clássicos ao interesse por desvendar o alicerce social/institucional da produção literária.

O título completo do livro de Staël impõe-se, na verdade, ele próprio, como a enunciação de um promissor programa de pesquisa: *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [Da literatura considerada em suas relações com as instituições sociais]; como explica a autora logo na abertura de seu livro: “Propus-me a examinar qual a influência da religião, dos costumes e das leis sobre a literatura, e qual a influência da literatura sobre a religião, os costumes e as leis” (Ibid., p. 65). Isso porque, segundo ela, não se havia ainda suficientemente analisado “as causas morais e políticas que modificam o espírito da literatura” (Ibid., p. 65); “observando as diferenças características entre os escritos dos italianos, dos ingleses, dos alemães e dos franceses”, ela diz, “acreditei poder demonstrar que as instituições políticas e religiosas tinham a maior parte nessas diversidades constantes” (Ibid., p. 65-66). Lanson (1912, p. 882) identifica nesse programa o “princípio novo, largo, fecundo” que “contém todo o desenvolvimento posterior da crítica”.

Lanson reconhece em *De la littérature* um “passo decisivo” dado por Staël: “as literaturas modernas são as literaturas cristãs, e a literatura francesa se colocou em condições desvantajosas impondo-se as formas e as regras das obras antigas e pagãs”, havendo, pois, “literaturas que, melhor do que a nossa, encontraram as verdadeiras condições da beleza

literária, porque foram francamente nacionais e cristãs” (Ibid., p. 882). Alguns anos antes (em 1890), Brunetière não hesitava em afirmar, nesse mesmo sentido, que Madame de Staël “fez, enfim, triunfarem os modernos”; e se isso ele atribui ao fato de Staël ser mulher – “as mulheres estão sempre do lado dos modernos” (BRUNETIÈRE, 2000, p. 197) –, Lanson, por sua vez, atribuirá o que chama a “inteligência cosmopolita” da autora à sua origem suíça, não-francesa:

Nossos franceses haviam tido ideias, desejo, em teoria: de fato, não foram capazes de sair deles mesmos; seu cosmopolitismo não é senão uma pretensão de reduzir toda a humanidade à sua fôrma. Mas Mme. de Staël não é francesa nesse sentido, e isso porque não é francesa de origem. Os suíços, em contato com a França, com a Itália, com a Alemanha, que os conduz à Inglaterra, parecem ter facilidades e atitudes particulares para compreender as formas de espírito dessas quatro nações: eles têm a inteligência naturalmente cosmopolita (LANSON, 1912, p. 876).

Seja qual for a explicação para a “modernidade” e o “cosmopolitismo” da autora, o fato é que eles engendrarão uma lição de longo alcance para a crítica francesa posterior, que não se cansará de reconhecer em Staël uma espécie de mestra primordial: para Brunetière, ao fazer fundarem-se os caracteres originais do drama inglês ou do romance alemão no que há de mais íntimo no gênio germânico ou anglo-saxão, no mesmo golpe “ela nos ensinava a duvidar das regras da antiga crítica, fundadas que estavam sobre uma experiência literária cuja insuficiência aparecia bruscamente aos olhos de seu leitores” (BRUNETIÈRE, 2000, p. 186); segundo Lanson (1912, p. 883): “ao ideal de Boileau se encontra substituída uma pluralidade de tipos ideais, relativos cada um ao caráter nacional e ao desenvolvimento histórico de cada povo: a tirania das regras eternas é rejeitada”.

Mas justamente aí, nessa celebrada conquista, ver-se-ia implicada uma importante fragilidade, muito bem definida por Brunetière (2000, p. 187) nos seguintes termos: “A parte do *absoluto* diminui, aquela do *relativo* aumenta; e, com ela, conseqüentemente, a dificuldade de *formular* em crítica”. Mais à frente, ele observa que: “A *beleza* das obras é *relativa*, para Mme. de Staël, quanto ao tempo, às circunstâncias, à raça, à religião, às leis, aos costumes, à estrutura da sociedade: ela não é mais, para [Victor] Hugo, do que o capricho ou a fantasia do juiz” (Ibid., p. 200). À medida que o romantismo na França teria se confundido com o triunfo “do *diletantismo*, do *individualismo* e do *subjetivismo*” (Ibid., p. 201), a verdadeira crítica não poderia senão lhe fazer oposição: “Ou, antes, e fora dele, paralelamente a ele”, pondera Brunetière, “a crítica, prosseguindo sua carreira, iria tentar reduzir a parte dessa *relatividade* que reconhecia nas coisas”; e ainda: “sob pena de perder seu nome e seu sentido, ela iria tentar encontrar, noutra lugar que não na noção de regras e do belo ideal, seu ponto fixo e regulador – ou, como se diz ainda, o *criterium* de seus julgamentos” (Ibid., p. 200).

Ora, essa busca é mais do que patente em Mme. de Staël, e não se poderia seriamente tomá-la como se simplesmente prefigurasse o “diletantismo-individualismo-subjetivismo” romântico em matéria de crítica. Como observou o próprio Brunetière, Victor Hugo, a quem ele considera “o espírito menos crítico que certamente houve”, “nem sempre compreendeu Mme. de Staël” (Ibid., p. 198), representando mesmo, em relação à autora, um retrocesso: notadamente quando responde a ela, “por esse argumento de colégio, que o belo é sempre e por toda parte o belo, sempre e por toda parte idêntico a si mesmo, o que contradiz, entretanto, muito, a experiência da história – e que é, por outro lado, a negação de toda crítica” (Ibid., p. 200).

Se Staël de fato confere à “experiência da história” um papel central em sua abordagem da literatura, ela não o faz de maneira exclusivamente reconstitutiva, mas também deliberadamente prospectiva, como quem se põe, na verdade, a escrever uma história em vias de acontecimento ou, mesmo, na iminência de acontecer: toda a segunda parte de *De la littérature* anuncia-se, assim, como uma projeção “De l’état actuel des lumières en France, et de leurs progrès futurs” [Do estado atual das luzes na França, e de seus progressos futuros]. O conjunto do que aí dirá, então, Staël enuncia-se à guisa de uma reação imediata da autora aos efeitos da primeira década da Revolução no mundo letrado francês, como fica claro desde as primeiras linhas do primeiro capítulo:

Segui a história do espírito humano de Homero até 1789. Em meu orgulho nacional, via a época da revolução da França como uma nova era para o mundo intelectual. Talvez não passe de um evento terrível! – talvez o império de antigos hábitos não permita que esse evento possa conduzir a longo tempo nem a uma instituição fecunda nem a um resultado filosófico (STAËL, 1991, p. 297).

A leitura desse testemunho sinceramente consternado de Staël em face da esterilidade filosófica da França pós-revolucionária remete à provocativa comparação que fará Heinrich Heine num livro publicado exatos trinta e cinco anos depois, durante seu exílio parisiense, entre a revolução francesa e a “revolução filosófica” alemã, bem como entre os respectivos protagonistas de cada uma das referidas revoluções: Robespierre e Kant. “Para falar a verdade, vocês, franceses, foram doces e moderados comparados a nós, alemães: não puderam matar senão um rei, e ainda lhes foi preciso, nessa ocasião, rufar, vociferar e trepidar a sacudir todo o globo”, tripudia, com efeito, Heine (1998, p. 115), e sentencia: “Faz-se, realmente, muita honra a Maximilien Robespierre comparando-o a Immanuel Kant”. Mais à frente: “Kant, esse grande demolidor no domínio do pensamento, ultrapassou de longe, em terrorismo, Maximilien Robespierre” (Ibid., p. 116); um pouco antes: “Diz-se que os espíritos noturnos aterrorizam-se quando avistam a espada de um carrasco. De que terror não devem

então ser tomados quando se lhes apresenta a *Crítica da razão pura* de Kant! Esse livro é a espada que matou, na Alemanha, o Deus dos deístas” (Ibid., p. 115). E ainda:

No ano de 1789, não se tratava mais de outra coisa na Alemanha senão da filosofia de Kant, e ela tinha, então, para o fundo e para a forma, seus comentários, crestomatias, interpretações, apreciações, apologias, etc., etc. Basta lançar um olhar para o primeiro catálogo de filosofia que vier: a multidão inumerável de escritos de que Kant foi então objeto testemunha suficientemente o movimento intelectual ao qual esse único homem dera nascimento. [...] Tivemos motins no mundo do pensamento assim como vocês no mundo material, e nos encolerizamos na demolição do velho dogmatismo tanto quanto vocês no ataque à Bastilha. [...] Era uma revolução, e não faltaram os horrores. [...] Kant deu esse grande impulso aos espíritos menos pelo conteúdo de seus escritos do que pelo espírito crítico que neles reinava, e que se introduziu desde então em todas as ciências. Todas as disciplinas foram por ele tomadas; mesmo a poesia não ficou a salvo dessa influência. Schiller, por exemplo, foi um poderoso kantista, e suas concepções artísticas estão impregnadas da filosofia de Kant (Ibid., p. 124).

Se, segundo a avaliação que aí fará Heine da revolução kantiana, a Alemanha viu-se com ela conduzida à “via filosófica”, a filosofia tornando-se, então, uma “causa nacional” (Ibid., p. 125), segundo a avaliação de Staël, à época de *De la littérature*, da revolução de 1789, os efeitos desta sobre a França “são em detrimento dos costumes, das letras e da filosofia”; e ainda: “Essa revolução pode, a longo prazo, esclarecer uma massa maior de homens; mas, durante muitos anos, a vulgaridade da linguagem, das maneiras, das opiniões deve fazer retroagir, em muitos aspectos, o gosto e a razão” (STAËL, 1991, p. 298).

Sem ceder ao pessimismo, Staël pondera que “está na natureza mesma da revolução deter, durante alguns anos, o progresso das luzes, e lhe dar em seguida um impulso novo” (Ibid., p. 299). É justamente esse “impulso novo” [*impulsion nouvelle*] que Staël busca então prefigurar em seu livro, sobretudo em relação ao gosto.

Staël menciona certo imperativo corrente entre seus contemporâneos, aquele de, a título de uma pretensa “revolução nas letras”, “dar às regras do gosto, em todos os gêneros, a maior latitude”, sendo o único motivo alegado para tanto “o despotismo que as classes aristocráticas exerciam sobre o gosto e sobre as maneiras” (Ibid., p. 301-302). Foi-se, com isso, segundo Staël, de um extremo ao outro: dos “defeitos que se pode reprovar a algumas pretensões, a alguns gracejos, a algumas exigências das sociedades do antigo regime” aos “detestáveis efeitos, literários e políticos, da audácia sem medida, da alegria sem graça e da vulgaridade aviltante que se quis introduzir em algumas épocas da revolução”; das “ideias factícias da monarquia” aos “sistemas grosseiros de alguns homens durante a revolução” (Ibid., p. 302).

A ideia, em suma, de que o espírito republicano exige uma mudança no caráter da literatura, Staël afirma considerá-la verdadeira, “mas numa acepção diferente daquela que se lhe dá” (Ibid., p. 307). Mais à frente ela esclarece: “Desde que se descarta uma ilusão, deve-se

substituí-la por uma qualidade real; desde que se destrói um velho preconceito, tem-se necessidade de uma nova virtude” (Ibid., p. 315). Mas aonde ir buscar, afinal, essa “qualidade real”, essa “nova virtude” em matéria de gosto?

Os preceitos do gosto, em sua aplicação à literatura republicana, são de uma natureza mais simples, mas não menos rigorosa do que a dos preceitos do gosto adotados pelos escritores do século de Luís XIV. Sob a monarquia, uma multidão de hábitos substituíam às vezes o tom da conveniência àquele da razão, as considerações da sociedade aos sentimentos do coração; mas numa república, o gosto não devendo consistir senão no conhecimento perfeito de todas as relações verdadeiras e duráveis, infringir os princípios desse gosto seria ignorar a verdadeira natureza das coisas (Ibid., p. 309-310).

Seria preciso desvencilhar-se, portanto, da mera *aparência* aristocrática de gosto arbitrariamente erigida em “bom gosto” sob o regime monárquico absolutista e restabelecer o contato com os substratos profundos do *verdadeiro* gosto, de modo a ser fiel à “verdadeira natureza das coisas”: “As delicadezas exageradas de algumas sociedades do antigo regime não têm nenhuma relação, sem dúvida, com os verdadeiros princípios do gosto [*les vrais principes du goût*], sempre conformes à razão [*toujours conformes à la raison*]”, explica Staël (Ibid., p. 302). Diferentemente dos antigos preceitos aristocráticos de gosto cujos alicerces aparentemente sólidos revelaram-se tão vulneráveis quanto o regime monárquico derrubado pela Revolução, a conformidade à “razão” dos “verdadeiros princípios do gosto” haveria de resguardá-los das vicissitudes histórico-sociais de todo o tipo. Como já havia ponderado Staël a respeito: “As regras do gosto não são arbitrárias; não se deve confundir as bases principais sobre as quais as verdades universais são fundadas com as modificações causadas pelas circunstâncias locais” (Ibid., p. 212).

Reconhecendo a legitimidade com que toda uma variedade de gostos nacionais encontra-se fundada na vida social de diferentes nações, Staël não deixa, pois, de postular para o gosto uma fundação mais profunda do que a das “circunstâncias locais”, em vista da qual ele seria fixo “em seus princípios gerais” (Ibid., p. 213); assim: “O gosto nacional deve ser julgado segundo esses princípios; e conforme deles difira ou deles se aproxime, o gosto nacional estará mais perto da verdade” (Ibid., p. 213). Comparando, nesse sentido, a literatura francesa com o que chama de “literatura do norte” – basicamente, a inglesa e a alemã juntas –, Staël tende a reconhecer a superioridade da primeira em matéria de gosto: “Você encontra frequentemente na literatura do norte cenas ridículas ao lado de grandes belezas. O que é de bom gosto em tais escritos são as grandes belezas; o que se devia eliminar dos mesmos é o que o gosto condena” (Ibid., p. 213); em contrapartida: “Há em francês obras nas quais se encontram belezas de primeira ordem sem a mistura do mau gosto. Elas são os únicos modelos que reúnem de uma só vez todas as qualidades literárias” (Ibid., p. 214). Poder-se-ia

perguntar, é claro, em que medida o juízo staëliano acerca do “mau gosto” na literatura não se encontraria, *ainda*, apoiado nos antigos preceitos franceses do “bom gosto”.

Staël simplifica o problema, a certa altura, nos seguintes termos: “O que o homem procura nas obras-primas da imaginação são impressões agradáveis. Ora, o gosto não é senão a arte de conhecer e de prever o que pode causar essas impressões” (Ibid., p. 214); e então explica:

Quando você se lembra de objetos repugnantes, estimula uma impressão deplorável, da qual se fugiria, com cuidado, na realidade; quando você transforma o terror moral em pavor físico, pela representação de cenas horríveis nelas mesmas, perde todo o charme da imitação [*tout le charme de l'imitation*], não oferece senão uma comoção nervosa, e pode perder mesmo esse penoso efeito se quis conduzi-lo muito longe [...]. Se você prolonga os desenvolvimentos, emprega obscuridade nos discursos ou inverossimilhança nos acontecimentos, suspende ou destrói o interesse pela fadiga da atenção. [...] O que é simples repousa o pensamento, e lhe dá novas forças; mas o que é baixo poderia subtrair até a possibilidade de retomar ao interesse pensamentos nobres e distintos (Ibid., p. 214).

Mas o apelo para que se resguarde o “charme da imitação” da “representação de cenas horríveis”, a clareza e a verossimilhança, supõe-se, da “obscuridade” e da “inverossimilhança”, o “simples” do “baixo”, não manifestaria, *ainda*, um apego recalcitrante a regras de representação e de decoro oriundas da velha preceptística neoclássica? Como se se antecipasse a essa possível objeção, Staël postula a distinção entre as “regras da arte”, que “prescrevem o que se deve fazer”, e as “regras do gosto”, que “se limitam a condenar o que se deve evitar” (Ibid., p. 215); e se as primeiras não passariam de “um cálculo de probabilidades sobre os meios de se ter êxito” (Ibid., p. 215), as últimas se quereriam, já se disse, plenamente “conformes à razão”: “Não se pode enganar sobre o que é ruim”, sentencia Staël (Ibid., p. 215). A impressão que permanece, contudo, de suas considerações gerais sobre o “mau gosto” na literatura é mesmo a de algo como uma arte poética normativa *em negativo*.

De um ponto de vista kantiano, dir-se-ia que Staël falha justamente ao basear suas generalizações sobre a racionalidade do gosto em meras impressões empíricas acerca da alteração do estado de espírito ou do ânimo de quem busca nas obras de imaginação “sensações agradáveis” e se depara com a representação de coisas mais ou menos “repugnantes”, “horríveis”, “obscuras”, “inverossímeis”, “baixas”. Num trecho da terceira *Crítica* em que censura a Edmund Burke justamente sua “exposição meramente empírica [*bloß empirische Exposition*] do sublime e do belo”, Kant afirma, com efeito:

Se, portanto, o juízo de gosto deve valer não *egoisticamente*, mas, segundo sua natureza interna, isto é, por seu ser próprio e não por causa dos exemplos que outros dão de seu gosto, necessariamente como *pluralista* [*pluralistisch*], se se o estima como algo que ao mesmo tempo pode demandar que todo mundo esteja de acordo com ele, então ele deve ter como fundamento algum princípio *a priori* (seja ele objetivo ou subjetivo), ao qual jamais se pode chegar através da descoberta de leis

empíricas da mudança de ânimo, porque estas só dão a conhecer como se julga, mas não decretam como se deve julgar [...]. Assim, a exposição empírica dos juízos estéticos pode sempre constituir o início, a fim de arranjar o material para uma investigação superior; uma discussão transcendental dessa faculdade é, contudo, possível, e essencialmente pertencente à crítica do gosto [*Kritik des Geschmacks*] (KANT, 1974, p. 206).

Por “crítica do gosto”, Kant entende aí, é certo, a crítica *transcendental* do gosto, aquela que “deve desenvolver e justificar o princípio subjetivo do gosto como um princípio *a priori* da faculdade do juízo” (Ibid., p. 216). Se não impossível, era mesmo muito pouco provável que à altura da redação de *De la littérature* Staël estivesse minimamente familiarizada com a problemática kantiana da fundamentação *a priori* do juízo de gosto tal como desenvolvida na *Kritik der Urteilskraft*. Helmreich (2002, p. 46) observa que o conhecimento dos textos kantianos na França dos primeiros decênios do oitocentos é “necessariamente limitado”: excetuando-se alguns textos secundários, “será preciso esperar o segundo terço do século XIX para poder ler as obras de Kant em língua francesa”. A situação da terceira *Crítica* nesse contexto é ainda mais desfavorável: apenas em 1846 ela ganha uma primeira edição em francês; antes disso, entre os especialistas, ela “permanece na sombra da *Crítica da razão pura*”, observa Helmreich (Ibid., p. 46): “Sua presença nos debates filosóficos franceses dos primeiros decênios do século é no mínimo discreta. O que de fato provoca efeito, então, antes de qualquer outro problema, é a teoria kantiana do conhecimento, isto é, a *Crítica da razão pura*”.

Entre os textos kantianos secundários que já se encontravam traduzidos para o francês no limiar do novo século estava o opúsculo *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* [Observações sobre o sentimento do belo e do sublime]: datado de 1764, faz parte, portanto, daquele conjunto da obra de Kant que, anterior à publicação da primeira *Crítica* (1781), o próprio autor estimulará a ser rejeitado como pertencente a um período dito “pré-crítico” (leia-se: dogmaticamente metafísico) de seu pensamento.³³ As *Beobachtungen* aparecem em tradução para o francês em 1796, sob o título de *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (por Hercule Peyer-Imhoff); em 1823, publicar-se-ão mais duas traduções diferentes: *Essai sur le sentiment du beau et du sublime* (por A.-N. Veyland) e

³³ “O período pré-crítico durou de 1746 a 1780, mas a maior parte dos textos pré-críticos foi escrita entre 1754 e 1766”, remarca Schönfeld (2000, p. 4) a respeito. “Para o jovem Kant”, prossegue, “tratava-se, a metafísica, de argumentos especulativos que se endereçavam às grandes questões da filosofia, tais como a existência de um ser divino, a imortalidade e a liberdade da alma, e a estrutura e o propósito do universo. Ele ainda não tinha identificado o *a priori* sintético como a marca por excelência de proposições metafísicas” (Ibid., p. 4). E ainda: “As teorias pré-críticas têm sido frequentemente rejeitadas como indignas de atenção [...]. Kant ele próprio foi em grande parte responsável por essa visão. Argumentando que suas primeiras investigações eram metafísicas e, portanto, indefensáveis, ele rejeitou publicamente seus escritos iniciais, desencorajou seus alunos a lê-los, e instou seu primeiro editor a excluí-los de uma coleção de suas obras. [...] A *Crítica da razão pura* (1781) era para Kant uma ‘revolução filosófica’ que derrubou os esforços pré-críticos para o bem” (Ibid., p. 6).

Considérations sur le sentiment du sublime et du beau (por Auguste-Hilarion de Kératry), esta precedida de um longo “Examen philosophique des Considérations, d’Emmanuel Kant, sur le sentiment du sublime et du beau” [Exame filosófico das Considerações, de Immanuel Kant, sobre o sentimento do sublime e do belo], de autoria do próprio tradutor. Kératry (1823, p. 180) então sugere que “Madame de Staël tomou conhecimento do sistema adotado por Kant em sua classificação dos povos com respeito a atitude deles em acolher o sentimento do belo e do sublime”, observando que “ideias-mãe [*idées-mères*] do autor das *Considérations* encontram-se no muito notável livro *De la littérature*” (Ibid., p. 180). Mas qual a dimensão exata, afinal, dessa influência?

As diferentes sensações de “contentamento” [*Vergnügen*] e de “descontentamento” [*Verdruss*], postula Kant logo no início de seu ensaio, “baseiam-se não tanto na natureza das coisas externas que as suscitam do que no sentimento próprio a cada homem de ser, através disso, tocado com prazer ou desprazer” – o que explicaria, enfim, toda a diversidade e a discordância observadas no terreno do gosto: “as satisfações de alguns homens por aquilo de que outros têm asco, a paixão amorosa, que frequentemente é um enigma para todos, ou mesmo a intensa repugnância que alguém sente pelo que é completamente indiferente a outra pessoa” (KANT, 1867, p. 229). Haveria, contudo, um sentimento [*Gefühl*] “de espécie mais refinada” [*von feinerer Art*], que “pressupõe uma sensibilidade [*Reizbarkeit*] da alma que ao mesmo tempo a torna apta a emoções [*Regungen*] virtuosas”, na verdade um sentimento “de espécie dupla” [*zweifacher Art*]: o sentimento do sublime e do belo (Ibid., p. 230).

“A comoção a partir de ambos é agradável [*angenehm*]”, explica Kant (Ibid., 230), “mas de formas bem diferentes”. Kant oferece, então, uma série de exemplos em contraste do que é belo e do que é sublime, colhidos, via de regra, junto à natureza e à arte, e que sugerem uma complementaridade entre ambos, bem como a necessidade de equilíbrio entre eles. “A noite é sublime, o dia é belo”, afirma Kant (Ibid., p. 230); “O sublime *comove* [*rührt*], o belo *estimula* [*reizt*]”, conclui a certa altura (Ibid., p. 231); e ainda: “O sublime deve ser sempre grande, o belo pode também ser pequeno. O sublime deve ser simples [*einfältig*], o belo pode ser adornado [*geputzt*] e amaneirado [*geziert*]” (Ibid., p. 232). Combinando-se ambos os sentimentos, descobrir-se-ia que “a comoção a partir do sublime é mais poderosa [*mächtiger*] do que aquela a partir do belo” – justamente por isso, a primeira, sem a alternância ou o acompanhamento da segunda, “cansa e não pode ser desfrutada por muito tempo” (Ibid. p. 233). Seguem-se, então, mais exemplos, sempre em tom normativo.

A certa altura Kant detém-se nas “qualidades morais” [*moralischen Eigenschaften*] em sua relação com o belo e o sublime; para ele “apenas a verdadeira virtude [*Tugend*] é

sublime”, havendo outras boas qualidades, “encantadoras e belas”, que, “à medida que se harmonizam com a virtude, são também vistas como nobres, embora verdadeiramente não possam ser incluídas no caráter virtuoso” (Ibid., p. 237). A “verdadeira virtude”, segundo Kant, “só pode ser enxertada [*gepfropft*] em princípios que, quanto mais universais, mais sublimes e nobres se tornam”; tais princípios, prossegue Kant, “não são regras especulativas, mas a consciência de um sentimento que vive em cada peito [*Busen*] humano, e que se estende muito mais do que os fundamentos particulares da compaixão e da amabilidade”, a saber: o “sentimento da beleza e da dignidade humana” (Ibid., p. 239). Quanto à “compaixão” [*Mitleiden*] e à “amabilidade” [*Gefälligkeit*], Kant as considera “suplementos da virtude” [*Supplemente der Tugend*] que funcionam como “fundamentos de belas ações”, mas não “fundamentos imediatos da virtude”; Kant as chama, assim, de “virtudes adotivas” [*adoptierte Tugenden*], em contraste com a “virtude genuína” [*ächte Tugend*], chama de “um bom coração” [*ein gutes Herz*] à mente por elas regida, e de “bondoso” [*gutherzig*] ao homem de tal espécie (Ibid., p. 240). Para além da “bondade” [*Gutherzigkeit*], Kant refere-se, ainda, ao “sentimento refinado” da “honra” [*Ehre*] – e sua consequência, o “pudor” [*Scham*] –, “nem sequer tão proximamente aparentado à virtude genuína quanto a bondade” (Ibid., p. 240-241).

É uma hierarquia de três níveis que aí, portanto, se desenha, indo do mais baixo, o “sentimento da honra”, mero “vislumbre de virtude” [*Tugendschimmer*], ao mais alto, o “sentimento da beleza e da dignidade humana”, “virtude genuína”, passando pelo segundo nível, o da “bondade”, “virtude adotiva”. Ora, essa hierarquia se mantém quando Kant, na sequência, associa os temperamentos [*Gemütsarten*] humanos em que cada um desses três gêneros de sentimento predomina a três dos (quatro) temperamentos [*Temperamente*] previstos pela célebre teoria humoral atribuída a Hipócrates: o “colérico”, o “sanguíneo”, o “melancólico” (do menor para o maior, ou do menos ao mais nobre, segundo a hierarquia de Kant). Assim: (a) o sentimento da honra, tomado como “um traço da compleição *colérica*”, “no mais das vezes está orientado apenas ao reluzir [*Schimmern*]” (Ibid., p. 242); (b) já a bondade, inclinação que se dirige para o belo, “aparenta conciliar-se o mais naturalmente com aquele temperamento a que se chama *sanguíneo*, que é volúvel e afeito aos divertimentos [*Belustigungen*]” (Ibid., p. 241-242); (c) um “íntimo sentimento da beleza e da dignidade da natureza humana”, por sua vez, – “e, por conseguinte, um autodomínio e vigor de ânimo como um fundamento universal ao qual se referem todas as ações”, acrescenta Kant – “é sério e não se associa bem a uma alegria volúvel nem à inconstância de um leviano” (Ibid., p. 241); e ainda:

Aproxima-se mesmo da melancolia [*Schwermut*], um sentimento suave e nobre, à medida que se funda sobre aquele pavor [*Grausen*] que experimenta uma alma limitada, quando, plena de um grande propósito, vê os perigos por que tem que passar, e tem sob os olhos o difícil porém grande triunfo da auto-superação [*Selbstüberwindung*]. Assim, a genuína virtude tem por princípios algo em si que parece concordar ao máximo com a disposição *melancólica* [*melancolischen*] de ânimo, em sentido suavizado (Ibid., p. 241).

A única citação explícita, ainda que sem indicação bibliográfica precisa, de Kant em *De la littérature* parece ter em vista justamente essa passagem das *Beobachtungen* em que se veem associados o “sentimento da beleza e da dignidade da natureza humana” e a “melancolia”, a “disposição *melancólica* de ânimo” – algo que Staël parafraseia, bastante livremente, nos seguintes termos:

O célebre metafísico alemão, Kant, examinando a causa do prazer que a eloquência, as belas artes, todas as obras-primas da imaginação fazem experimentar, diz que esse prazer tem por necessário alargar os limites do destino humano; esses limites que apertam dolorosamente nosso coração, uma emoção vaga, um sentimento elevado faz esquecer-lhes durante alguns instantes; a alma se compraz na sensação inexprimível que nela produz o que é nobre e belo; e os limites da terra desaparecem quando a imensa carreira do gênio e da virtude se abre a nossos olhos. Com efeito, o homem superior ou o homem sensível se submete com esforço às leis da vida, e a imaginação melancólica torna feliz um momento, fazendo sonhar o infinito (STAËL, 1991, p. 360-361).

Staël elege, assim, o “homem superior” na perspectiva das *Beobachtungen*, isto é, o homem, segundo ela, de “imaginação melancólica”, cuja alma “se compraz na sensação inexprimível que nela produz o que é nobre e belo”, como o protótipo inequívoco do homem de letras pós-revolucionário: “Na época em que vivemos”, sentencia, “a melancolia é a verdadeira inspiração do talento: quem não se sente atingido por esse sentimento não pode pretender uma grande glória como escritor; é a esse preço que ela é vendida” (Ibid., p. 361); e ainda: “não se pode produzir nenhum efeito muito notável pelas obras de imaginação senão dirigindo-as no sentido da exaltação da virtude” (Ibid., p. 361) – “die ächte Tugend”, isto é, “a genuína virtude”, poder-se-ia acrescentar, à luz das *Beobachtungen*.

Claro está que Staël, no discurso de defesa incondicional da “virtude” nas letras que atravessa *De la littérature*, identifica-se pessoalmente com o temperamento melancólico (orientado para a beleza e dignidade da natureza humana) de que fala Kant, em detrimento do sanguíneo e do colérico, aos quais facilmente se poderiam associar os intoleráveis defeitos em matéria de gosto contras os quais vigorosamente se insurge a autora. Kant já havia observado, nas *Beobachtungen*, acerca dos sentimentos por ele lá analisados, que qualquer que fosse sua espécie, sublime ou bela, “eles possuem, todavia, o destino comum de que parecem sempre equivocados [*verkehrt*] e disparatados [*ungereimt*] no juízo daquele que não tem nenhum sentimento afinado com eles” (KANT, 1867, p. 246-247). Staël chegará mesmo ao ponto de

alçar sua própria concepção melancólica dos “deveres da virtude” [*devoirs de la vertu*] ao estatuto de um “código de princípios” [*code de principes*] que, a despeito de “algumas leves mudanças”, “tem por apoio o consentimento unânime de todos os povos” (STAËL, 1991, p. 212-213).

À luz da terceira *Crítica* fica patente o erro de se procurar estipular princípios “virtuosos”, ou de qualquer outra espécie, para o gosto, com base em considerações de natureza empírica, em meros “exemplos”, erro cometido não só em *De la littérature* mas no próprio opúsculo kantiano a inspirar Staël. Como se se antecipasse à condenação que ele próprio fará mais tarde a esse tipo de abordagem “pré-crítica” do problema do gosto, Kant adverte, logo no início de suas *Beobachtungen*, lançar, nas mesmas, acerca das questões que ali o movem, um olhar mais de mero observador [*Beobachter*] do que propriamente de filósofo [*Philosoph*] (KANT, 1867, p. 229). E se a visada propriamente filosófica desferida por Kant com sua trilogia crítica haveria mesmo de adquirir um caráter revolucionário, é justamente a ressonância dessa *outra* Revolução, de suas consequências e desdobramentos no domínio do gosto, aquilo que se encontrará no cerne do segundo dos livros fundamentais de Staël, seu tão célebre tratado sobre a Alemanha.

Staël kantiana (II): fundação do juízo de gosto no “entusiasmo pelos grandes gênios”

No breve capítulo da primeira parte de *De la littérature* dedicado às letras germânicas, Staël observa que se os alemães não possuíam uma pátria política, por outro lado “fizeram para si uma pátria literária e filosófica, para a glória da qual eles são plenos do mais nobre entusiasmo” (STAËL, 1991, p. 268). Se suas observações acerca da literatura alemã restringiam-se, contudo, na ocasião, a uns poucos autores e obras – basicamente a Goethe, Klopstock e Wieland –, no que se refere à filosofia o quadro era ainda pior: Staël limita-se, sem citar ou deter-se num único autor ou obra, a proferir generalidades em si mesmas temerárias, como a de que “não há nação mais singularmente própria aos estudos filosóficos” (Ibid., p. 267), de que a filosofia dos “homens esclarecidos” da Alemanha distingue-se por “ter substituído a superstição religiosa pela austeridade da moral” (Ibid., p. 269), de que os alemães, “em sua revolução filosófica, souberam pôr, no lugar das barreiras usadas que tombavam de decrepitude, os limites imutáveis da razão natural” (Ibid., p. 269), de que um “jugo voluntário coloca, contudo, obstáculo, sob alguns aspectos, ao grau de esclarecimento [*au degré de lumières*] que se poderia adquirir na Alemanha; é o espírito de seita” (Ibid., p. 268) – tudo se passando, pois, como se autora se limitasse a reproduzir impressões de segunda

mão a respeito de um estado de coisas em vigor do outro lado do Reno, do qual certamente ouvira falar, sem, contudo, efetivamente conhecer.

As condições políticas desfavoráveis que teriam finalmente levado a autora a um conhecimento efetivo da Alemanha e à conseqüente elaboração de sua *opus magnum* são bem conhecidas.³⁴ Banida de Paris por Napoleão em outubro 1803, Staël, que estudava o alemão desde 1799, passará o fim daquele ano e a primavera do próximo na Alemanha; frequentará salões literários, travará contato com grandes homens de letras: em Weimar, com Goethe, com Schiller; em Berlim, com Fichte, com August Schlegel, de quem, aliás, assistirá as célebres conferências sobre arte dramática e literatura proferidas em 1808-1809, em Viena. O projeto de um livro sobre a Alemanha, surgido e alimentado durante o exílio germânico da autora, a ocupará nos anos seguintes, sendo finalmente concluído em 1810. Já impressos os exemplares da primeira edição de *De l'Allemagne* [Da Alemanha], eles serão apreendidos pela polícia napoleônica e a obra impedida de vir à luz sob a acusação de ser antifrancesa; o livro é publicado na Inglaterra em 1813, e em Paris, finalmente, no ano seguinte, depois da abdicação de Napoleão. “A Alemanha intelectual quase não é conhecida da França; bem poucos homens de letras entre nós dela se ocuparam”, afirma Staël nas observações gerais que precedem o conteúdo principal do livro, acrescentando mais à frente: “Acreditei então que podia haver algumas vantagens em fazer conhecer o país da Europa onde o estudo e a meditação foram levados tão longe que se pode considerá-lo como a pátria do pensamento” (STAËL, 1968a, p. 47).

Às parcas e imprecisas observações do capítulo alemão de *De la littérature* substituem-se, agora, as duas partes centrais de *De l'Allemagne*, “La littérature et les arts” [A literatura e as artes], “La philosophie et la morale” [A filosofia e a moral].³⁵ A primeira delas passa em revista ao longo de cerca de trezentas páginas as grandes realizações literárias da era de Goethe. A segunda procura dar a entender, finalmente, aos franceses, ao longo de mais de cem páginas, a natureza, o escopo e o alcance da “revolução filosófica” da era de Kant.

No capítulo dedicado especificamente à filosofia kantiana, da qual Staël procura “indicar o espírito geral”, a autora ressalta tratar-se de “um sistema que ocupa, desde vinte anos, todas as cabeças pensantes da Alemanha” (STAËL, 1968b, p. 138). O impacto

³⁴ Cf., por exemplo, a introdução de Simone Balayé a STAËL (1968a).

³⁵ O conjunto dessas duas partes centrais é precedido por uma primeira parte intitulada “De l'Allemagne e des moeurs des allemands” [Da Alemanha e dos costumes dos alemães] e sucedido de uma parte final intitulada “La religion et le enthousiasme” [A religião e o entusiasmo].

revolucionário da trilogia crítica de Kant no horizonte filosófico alemão do final do século XVIII e primórdios do XIX é delineado logo de início por Staël nos seguintes termos:

Seu tratado sobre a natureza do entendimento humano, intitulado *Crítica da razão pura*, apareceu há cerca de trinta anos, e essa obra permaneceu durante algum tempo desconhecida; mas quando, enfim, descobriram-se os tesouros de ideias que contém, ela produziu uma tal sensação na Alemanha que quase tudo o que se fez desde então, em literatura como em filosofia, vem do impulso dado por essa obra. A esse tratado do entendimento humano sucedeu-se a *Crítica da razão prática*, que tratava da moral, e a *Crítica do julgamento*, que tinha a natureza do belo por objeto; a mesma teoria serve de base a esses três tratados, que englobam as leis da inteligência, os princípios da natureza e a contemplação das belezas da natureza e das artes. [...] A filosofia materialista entregava o entendimento humano ao império dos objetos exteriores, a moral ao interesse pessoal, e reduzia o belo a ser apenas agradável. Kant quis reestabelecer as verdades primitivas e a atividade espontânea na alma, a consciência na moral, e o ideal nas artes (Ibid., p. 128).

Depois de resumir, à sua maneira, em algumas páginas, as ideias centrais das duas primeiras *Críticas*, Staël detém-se na terceira, praticamente desconhecida na França nesse início dos oitocentos. “Em seu tratado sobre o sublime e o belo, intitulado: *Crítica do julgamento*”, explica Staël, “Kant aplica aos prazeres da imaginação o mesmo sistema do qual tirou desenvolvimentos tão fecundos na esfera da inteligência e do sentimento, ou, antes, é a mesma alma que ele examina, e que se manifesta nas ciências, na moral e nas belas-artes” (Ibid., p. 136); o entusiasmo pelo belo revela-se, aí, “uma disposição inata, como o sentimento do dever e as noções necessárias do entendimento” (Ibid., p. 137).

Kant rejeita, pois, a explicação dos filósofos materialistas, que “julgam o belo com respeito à impressão agradável que ele causa, e o colocam, assim, no império das sensações” (Ibid., p. 136); “encerrado na esfera das sensações, e submetido, por consequência, à diferença de gostos”, prossegue Staël, o belo “não poderia merecer esse assentimento universal que é o verdadeiro caráter da beleza” (Ibid., p. 137). (Lembre-se, aqui, que tanto o Kant das *Beobachtungen* quanto a Staël de *De la littérature* professavam deliberadamente a associação de “belo” com “agradável” – *angenehm, agréable*.) Mas Kant rejeita também a outra explicação então corrente, a dos filósofos espiritualistas, que “reportam tudo à razão, veem no belo o perfeito, e nele encontram alguma analogia com o útil e o bom, que são os primeiros degraus do perfeito”, afirma Staël (Ibid., p. 136). “Kant, separando o belo do útil, prova claramente que não está, de modo nenhum, na natureza das belas-artes dar lições”, conclui a autora noutra parte, acrescentando que “desde que se tem por objeto colocar em evidência um preceito de moral, a livre impressão que produzem as obras-primas de arte é necessariamente destruída” (Ibid., p. 160). E ainda: “Não é certamente por desconhecer o valor moral do que é útil que Kant dele separou o belo; é para fundar a admiração de todo tipo sobre um desinteresse absoluto” (Ibid., p. 161).

Staël conclui o capítulo dedicado à filosofia de Kant afirmando que se pode extrair dos escritos do autor “uma multidão de ideias brilhantes sobre todos os assuntos”; mais do que isso, ela sugere: “é dessa doutrina apenas que é possível tirar agora percepções engenhosas e novas” (Ibid., p. 140). Kant, em suma, ela o diz no começo do capítulo, “soube forjar as armas para aqueles que seriam chamados a combater com elas” (Ibid., p.127). Staël se ocupará, com efeito, na sequência, da “influência da nova filosofia alemã” (a) “sobre a literatura e as artes” [parte III, cap. IX], (b) “sobre as ciências” [parte III, cap. X] e (c) “sobre o caráter dos alemães” [parte III, cap. XI] – divisão essa que, diga-se de passagem, reflete claramente a tripartição kantiana das esferas de valor em domínios autônomos: o estético, o cognitivo e o moral.

No domínio estético, a grande lição kantiana sobre a qual então insiste Staël é mesmo a da impossibilidade de se determinar a universalidade do belo com base na agradabilidade do mesmo, a qual, sendo da ordem do sensorial, encontra-se irremediavelmente sujeita a variações: “A diversidade dos gostos pode se aplicar ao que é agradável, pois as sensações são a fonte desse gênero de prazer” explica Staël (Ibid., p. 137); e se, de fato, “todos os homens devem admirar o que é belo, seja na arte, seja na natureza” (Ibid., p. 137), então essa universalidade assentaria, necessariamente, noutra base. Segundo Kant, como observará Gadamer (1999, p. 53), “para aprazer como obra de arte, algo deve ser ao mesmo tempo mais do que apenas totalmente agradável ao gosto [*geschmackvollgefällig*]”. Gadamer aí tem em vista o mesmo que Staël meio século antes: a teoria kantiana do “ideal da beleza” [*Ideale der Schönheit*] exposta no § 17 da terceira *Crítica*.

“*Ideia* significa propriamente um conceito da razão [*Vernunftbegriff*], e *ideal*, a representação de um ente individual como adequado a uma ideia”, explica Kant (1974, p. 150); o “arquétipo do gosto” [*Urbild des Geschmacks*] – que, segundo Kant, cada um produz em si mesmo a fim de julgar tudo o que é objeto do gosto –, se, por um lado, “certamente repousa sobre a ideia indeterminada da razão sobre um máximo”, por outro, “não pode ser representado através de conceitos, mas apenas em apresentação individual [*in einzelner Darstellung*]”, sendo, pois, mais bem denominado “ideal do belo” [*Ideal des Schönen*]: “se não estamos imediatamente de posse do mesmo, aspiramos, contudo, produzi-lo em nós” (Ibid., p. 150). Em outro ponto, Kant afirma ser preciso tomar em consideração “um certo ideal”, o qual “a arte deve ter em vista, embora em seu exercício nunca o alcance completamente” (Ibid., p. 299).

Com essa concepção de um “ideal da beleza”, observará Gadamer (1999, p. 55), “Kant destrói o fundamento a partir do qual a estética da perfeição [*Vollkommenheitsästhetik*]

encontra sua beleza única e incomparável na completa presença aos sentidos [*Sinnenfälligkeit*] de todo ente”; e ainda: “Só então ‘a arte’ está apta a tornar-se um fenômeno autônomo. Sua tarefa não é mais a representação do ideal da natureza – mas o encontro do homem consigo mesmo na natureza e no mundo humano-histórico” (Ibid., p. 55). A isso Staël se reporta como o nascimento do “ideal”, isto é, “o belo, considerado não mais como a reunião e a imitação do que há de melhor na natureza, mas como a imagem realizada do que nossa alma imagina” (STAËL, 1968b, p. 136). Eis aí, poder-se-ia dizer, o acontecimento capital no coração do pensamento alemão sobre as artes, segundo Staël:

Os alemães não consideram, assim como se o faz de ordinário, a imitação da natureza como o principal objeto da arte; é a beleza ideal que lhes parece o princípio de todas as obras-primas, e sua teoria poética está, a esse respeito, absolutamente de acordo com sua filosofia. A impressão que se recebe pelas belas-artes não tem a menor relação com o prazer que uma imitação qualquer faz experimentar; o homem tem na sua alma sentimentos inatos que os objetos reais não satisfarão jamais, e é a esses sentimentos que a imaginação dos pintores e dos poetas sabe dar uma forma e uma vida (Ibid., p. 161-162).

Não há dúvida de que, ao dizê-lo, Staël o faz como quem relata a seus compatriotas uma verdadeira revolução intelectual, ao que tudo indica análoga àquela que, em *De la littérature*, ela lamentava não ter acompanhado a revolução política de 1789; por outro lado, torna-se evidente aí a impossibilidade de que uma tal revolução intelectual se fizesse derivar, simplesmente, da revolução política na França, posto que o abalo causado por esta não poderia mesmo atingir, dada sua natureza, o estrato profundo de consciência em que se realiza a outra: na França pós-revolucionária, a questionabilidade da perspectiva mimética em teoria da arte e das regras de representação e de “bom gosto” a ela associadas avulta como mero efeito colateral da derrocada da classe social em meio à qual elas tinham vigência, não ensejando uma reflexão sobre as condições de possibilidade do juízo de gosto e do sentimento do belo que transcendessem a arena empírica da disputa entre um gosto “aristocrático” e outro “republicano”, ou um gosto “do sul” e outro “do norte”, ou um gosto “melancólico” e outro “sanguíneo”, “colérico”, etc. Em contrapartida, junto ao pensamento alemão que Staël ora tem em vista, o questionamento do ideal mimético de arte e da preceptística por ele engendrada mostra-se indissociável da postulação de um *a priori* transcendental para o gosto, o qual antes desautoriza do que justifica o estabelecimento de regras pretensamente objetivas que procurem determinar através de conceitos o que seja o belo.

A “teoria literária dos alemães”, afirma Staël, “difere de todas as outras no que não assujeita os escritores a usos nem a restrições tirânicos. É uma teoria totalmente criadora, uma filosofia das belas-artes que, longe de constrangê-las, procura, como Prometeu, roubar o fogo do céu para dele fazer presente aos poetas” (Ibid., p. 162). Não há dúvida, apesar de Staël não

o explicitar, de que a matriz da teoria literária “tirânica” e “constrangedora” das belas-artes à qual aí se opõe a libertária teoria “criadora” dos alemães é a França; “vale infinitamente mais, me parece, para a literatura de um país” – prossegue, nesse sentido, Staël, –, “que sua poética seja fundada sobre ideias filosóficas, mesmo um pouco abstratas, do que sobre simples regras exteriores; pois essas regras não são senão barreiras para impedir as crianças de caírem” (Ibid., p. 163).

No livro que publica em Paris duas décadas depois do de Staël, em oposição a ele e, provocativamente, portando o mesmo título, Heinrich Heine³⁶ afirmará que em *De l’Allemagne* Staël “não louva a vida intelectual, o idealismo dos alemães, senão para censurar o realismo que dominava, então, entre os franceses, e a magnificência material da instituição imperial”, o que faria do livro um análogo moderno de *Germania*, de Cornélio Tácito (56-117 d.C.), autor que, explica Heine, “escrevendo sua apologia dos alemães, quis fazer a sátira indireta de seus compatriotas” (HEINE, 1998, p. 157). Isso pareceria procedente, à primeira vista, em face das citadas passagens em que Staël toma implicitamente a França como parâmetro negativo de avaliação do pensamento estético-literário alemão; a verdade, porém, é que em *De l’Allemagne* não faltam aproximações *explícitas* entre as duas discrepantes perspectivas, nas quais, via de regra – e contrariamente à tendência em *De la littérature* de se resguardar as “regras do gosto” da acusação de serem arbitrárias e castradoras, oriunda do “norte” –, Staël assume um posicionamento claramente favorável à perspectiva alemã em matéria de gosto e de crítica, a qual, mais do que reconhecida, deveria mesmo, segundo a autora, ser emulada pelos franceses. “Na Alemanha não há gosto fixo sobre nada, tudo é independente, tudo é individual. Julga-se uma obra pela impressão que dela se recebe, e jamais pelas regras, pois lá não as há admitidas de forma geral: cada autor é livre para se criar uma esfera nova”, observa Staël (1968a, p. 159), acrescentando, em contraste: “Na França, a maioria dos leitores não quer jamais ser emocionada, nem mesmo se divertir à custa de sua consciência literária: o escrúpulo lá se refugiou” (Ibid., p. 160); e ainda: “Um autor alemão forma seu público; na França, o público comanda os autores” (Ibid., p. 160).

Num curto capítulo intitulado “Du goût” [Do gosto], o potencial subversivo dessas comparações parece atingir o seu máximo. “Aqueles que se atribuem gosto, disso são mais

³⁶ À época exilado político em Paris (tendo feito o caminho inverso, pois, ao de Staël em 1803), Heine publicara na imprensa local uma série de artigos oferecendo uma visão de seu país natal declaradamente contraposta àquela promulgada por Staël, vindo a reunir esse material em livro em 1835. “Nas três primeiras partes desse livro, falei com algum desenvolvimento das lutas entre a religião e a filosofia na Alemanha; eu tinha que explicar essa revolução intelectual de meu país, sobre a qual Madame de Staël espalhou, de sua parte, tantos erros na França”, afirma, com efeito, Heine, no prefácio à primeira edição de seu livro, declarando: “não cessei de ter em vista o livro dessa avó dos doutrinários, e foi com uma intenção de retificação que dei ao meu esse mesmo título: *De l’Allemagne*” (HEINE, 1998, p. 43).

orgulhosos do que aqueles que se atribuem gênio”, observa, de início, Staël, acrescentando mais à frente: “Em todo país onde haverá vaidade, o gosto será colocado em primeiro lugar, porque ele separa as classes e é um signo da reunião entre todos os indivíduos da primeira” (Ibid., p. 247); e ainda: “enfim, pode acontecer que uma nação inteira se coloque como aristocracia de bom gosto perante as outras, e que ela seja ou que ela se creia a única boa companhia da Europa; e é o que pode se aplicar à França, onde o espírito de sociedade reinava tão eminentemente que ela tinha alguma desculpa para essa pretensão” (Ibid., p. 247). Staël retruca, então, que “o gosto em sua aplicação às belas-artes difere singularmente do gosto em sua aplicação às conveniências sociais” (Ibid., p. 247), que “o gosto em poesia se deve à natureza e deve ser criador como ela”, que “os princípios desse gosto são, pois, totalmente diferentes daqueles que dependem das relações da sociedade” (Ibid., p. 248). Mais à frente, pondera: “Se não se deve transportar para as artes senão a imitação da boa companhia, apenas os franceses o são verdadeiramente capazes; porém mais liberdade na composição é necessária para agitar fortemente a imaginação e a alma” (Ibid., p. 248). Mais à frente, sentencia: “O bom gosto em literatura é, sob certos aspectos, como a ordem sob o despotismo, importa examinar a que preço se lhe compra” (Ibid., p. 248). Não surpreende que esse trecho, conforme o indica Staël em nota, tenha sido suprimido pela censura.

Como se vê, a reprovação frequentemente mordaz de certos aspectos da vida intelectual francesa que atravessa *De l'Allemagne* não é nada “indireta”, como quer Heine, o “idealismo dos alemães” sendo aí tomado, na verdade, não como mero pretexto para o ataque ao “realismo dos franceses”, mas como uma via efetiva de superação do mesmo, como estímulo e subsídio para a pretendida renovação das letras e do gosto na França pós-revolucionária. É evidente a dimensão política que isso tudo haveria de necessariamente assumir sob o regime napoleônico, e não estranha que o livro tenha tido sua publicação impedida pela polícia do imperador sob a acusação de ser antifrancesa. Em suma, o gesto de Staël ao escrever *De l'Allemagne* não era da ordem da conspiração velada, como sugere Heine, mas da franca revolução, como bem observará Lanson (1912, p. 885) ao comentar o livro: “revolta geral da individualidade contra as regras que a comprimem e as fórmulas que a contrariam: estamos em plena insurreição”.

É certo que, à luz desse propósito revolucionário maior, impõe-se a Staël matizar a “teoria literária” de inspiração kantiana, fazendo distinções e escolhas, ao invés de simplesmente tomá-la em bloco em contraste com o estado de coisas vigente na França. Antes de mais nada, poder-se-ia dizer, há da parte de Staël uma opção pela *crítica*, segundo ela o “ramo da literatura alemã que foi levado mais longe” (1968b, p. 68). Isso posto, há a

preferência por três autores em especial: “Entre os escritores mais jovens, Schiller e os dois Schlegel se mostraram de longe superiores a todos os outros críticos”, afirma a autora (Ibid., p. 68). Por fim, há a indisfarçada preferência por um dos três perante os demais: August Schlegel.

“Schiller é o primeiro entre os discípulos de Kant que aplicou sua filosofia à literatura”, reconhece Staël (Ibid., p. 68), destacando do autor seus escritos sobre “o ingênuo e o sentimental” [1795-96], nos quais, segundo ela, o talento que ignora a si – isto é, o “ingênuo” –, e o talento que observa a si mesmo – isto é, o “sentimental” – “são analisados com uma sagacidade prodigiosa” (Ibid., p. 69); “mas em seu ensaio sobre a graça e a dignidade [1793] e em suas cartas sobre a *Estética* [1795], isto é, a teoria do belo, há demasiada metafísica”, censura Staël (Ibid., p. 69). “Schiller exerce a literatura por seu talento, e a filosofia por sua propensão à reflexão; seus escritos em prosa estão nos confins das duas regiões”, explica Staël, “mas ele frequentemente transpassa para a mais alta delas, e, retornando sem cessar ao que há de mais abstrato na teoria, desdenha a aplicação como uma consequência inútil dos princípios que formulou” (Ibid., p. 69). Daí a preferência por August Schlegel: “Os escritos de A. W. Schlegel são menos abstratos que os de Schiller; como possuí, em literatura, conhecimentos raros, mesmo em sua pátria, ele é reconduzido sem cessar à aplicação pelo prazer que encontra em comparar as diversas línguas e as diferentes poesias entre elas” (Ibid., p. 69-70). De Friedrich Schlegel, a quem aí dedica apenas um parágrafo, Staël afirma que “estando ocupado com filosofia, é menos exclusivamente dedicado do que seu irmão à literatura” (Ibid., p. 72).

Poder-se-ia dizer que o critério de avaliação então adotado por Staël na comparação que faz dos autores em questão é o da maior ou menor contribuição dos mesmos para o desenvolvimento da *prática* crítica. “A descrição animada das obras-primas [*la description animée des chefs-d’oeuvre*] oferece bem mais interesse à crítica do que as ideias gerais que planam sobre todos os assuntos sem caracterizar nenhum”, sentencia Staël (Ibid., p. 69) – dando a entender, na sequência, ser a obra crítica de August Schlegel a que encarna exemplarmente esse ideal de uma “descrição animada das obras-primas”. A respeito do célebre curso sobre arte dramática e literatura que ele havia dado em Viena,³⁷ e “que engloba o que foi composto de mais notável pelo teatro desde os gregos até nossos dias”, Staël afirma

³⁷ Publicado em livro, em três volumes, sob o título de *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* [Lições sobre arte dramática e literatura] (1809-1811); já em 1814 – no mesmo ano, portanto, da publicação de *De l’Allemagne* em Paris –, é publicada uma tradução do livro para o francês, de autoria de Mme. Necker de Saussure, prima de Mme. de Staël, sob o título de *Cours de littérature dramatique* [Curso de literatura dramática].

não se tratar de “uma nomenclatura estéril dos trabalhos de diversos autores”; antes: “o espírito de cada literatura é aí apreendido com a imaginação de um poeta” (Ibid., p. 70); e ainda: “Desfruta-se em poucas páginas do trabalho de toda uma vida; cada julgamento trazido pelo autor, cada epíteto dado aos escritores de que ele fala, é belo e justo, preciso e animado” (Ibid., p. 70).

August Schlegel teria encontrado, assim, em suma, “a arte de tratar as obras-primas da poesia como maravilhas da natureza, e de pintá-las com cores vivas que não prejudicam a fidelidade do desenho” (Ibid., p. 70). Não faltaria, bem entendido, à sua análise literária “uma grande profundidade filosófica”: mas se “esse gênero de mérito se encontra frequentemente entre os escritores alemães”, pondera Staël, “Schlegel não tem equivalente na arte de inspirar o entusiasmo pelos grandes gênios que ele admira” (Ibid., p. 70). Relembrando-se do curso de Viena, no qual estivera presente, Staël admira-se que Schlegel, “longe de se aferrar aos defeitos, eterno alimento da mediocridade ciumenta, procurava somente fazer reviver o gênio criador” (Ibid., p. 71). Para Staël, em síntese: “somente assim que é honorável ser um crítico; todos os homens da profissão bastam para ensinar os defeitos ou as negligências que se devem evitar: mas depois do gênio, o que há de mais semelhante a ele é o poder de conhecê-lo e admirá-lo” (Ibid., p. 72).

Desde o referido livro de Heine de 1835, costuma-se especular acerca da magnitude da influência diretamente exercida por August Schlegel sobre Staël; Heine chega mesmo a cogitar que *De l'Allemagne* seria obra não da autora que o assina, mas da “confraria” [*coterie*] que ela logrou reunir em torno de si, sobretudo de August Schlegel, de quem Staël teria se convertido, à revelia, em mera porta-voz:

Madame de Staël, de brilhante memória, nessa circunstância, e sob a forma de um livro, abriu, na realidade, um salão, onde recebia escritores alemães e lhes dava, assim, a ocasião de se apresentar ao *beau monde* francês; mas, no meio do tumulto de vozes numerosas e diversas, cujos clamores ressoam do fundo desse livro, ouve-se sempre, dominando todas as outras, a voz de falsete do senhor A. Schlegel. Lá onde Madame de Staël se mostra ela mesma, quando essa mulher tão expansiva se exprime sem intermediários, quando ela se entrega a seu calor natural, quando abandona a suas radiosas explosões toda essa pirotecnia sentimental que ela dirige tão bem, seu livro é curioso e digno de admiração. Mas, desde que se submete a uma escola cujo espírito lhe é inteiramente estrangeiro, e que não saberia compreender; desde que, pelas incitações dessa escola, dirige-se a certas tendências transmontanas que estão em contradição direta com seu espírito protestante de clareza, seu livro é lamentável e nauseabundo (Ibid., p. 157).

Ora, é mais do que evidente, em *De l'Allemagne*, a admiração de Staël por August Schlegel, a quem ela considera, dentre os críticos literários alemães, o primeiro: “le premier critique littéraire de l'Allemagne” (STAËL, 1968, p. 72). Na sua própria atividade crítica ao longo do livro, contudo, como observa Wellek (1955, p. 225), “parece não haver dúvida de

que Madame de Staël fia-se largamente em seu próprio conhecimento dos textos, e não pode em nenhum sentido ser descrita como uma expositora das teorias de August Wilhelm Schlegel”. Depois de elencar os pontos em que Staël concorda ou, mesmo, faz eco a certas opiniões de Schlegel, Wellek ressalta que:

Em muitas ocasiões ela alude desfavoravelmente aos ensinamentos da “nova escola” dos românticos alemães, especialmente à exaltação pelos Schlegel da objetividade e da ironia, à sua depreciação das lágrimas como um efeito da literatura, à sua minimização do simples conteúdo e à sua intolerância geral. Na opinião dela, a crítica de A. W. Schlegel mostra uma preferência descabida pelo simples e, mesmo, pelo rude. [...] Além disso, seus gostos e preferências não são de maneira nenhuma idênticos aos dos Schlegel. Ela era profundamente comovida por Schiller, a quem os Schlegel constantemente menosprezavam. Ela não compartilhava do culto de August Wilhelm por Goethe, era obviamente repelida pela frieza, objetividade e imparcialidade de Goethe, preferindo imensamente o *Werther* a qualquer de seus escritos ulteriores. Louvava Wieland, aludindo à opinião desfavorável dos Schlegel sobre seus escritos, e prestava mais atenção a Werner e Kotzebue do que Schlegel poderia ter sentido qualquer razão para fazer. O historiador Niebuhr seguramente estava certo quando observou que Schlegel poderia não ter sequer visto o manuscrito dela (Ibid., p. 227).

Atendo-se ao que Staël deliberadamente destaca e valoriza em August Schegel, sobretudo na comparação com Schiller, dir-se-ia que a função determinante do mesmo na economia interna de *De l'Allemagne* é a de *catalisador* – bem entendido, entre Kant e o “nouveau régime” crítico de que ela, Staël, se converteria em marco inaugural na França. Ora, desde *De la littérature*, Staël encontrava-se pessoalmente absorvida pela tarefa de fornecer ao juízo de gosto em seu país um fundamento menos arbitrário do que os velhos preceitos aristocráticos do “bom gosto”, e já nesse primeiro momento é mesmo em Kant, no Kant pré-crítico das *Beobachtungen*, que ela encontra inspiração para a pretendida mudança. Com a terceira *Crítica*, percebe Staël em *De l'Allemagne*, as coisas mudam radicalmente, Kant afasta o sentimento do belo tanto do “agradável”, como queriam os materialistas, quando do “útil” e do “bom”, como queriam os espiritualistas, para torná-lo, ela diz, “uma disposição inata, como o sentimento do dever e as noções necessárias do entendimento”. Em face do criticismo kantiano, Staël reconhece ser “dessa doutrina apenas que é possível tirar agora percepções engenhosas e novas”.

O grande mérito de Kant, diz Staël (1968b, p. 139), “foi o de elevar a dignidade moral, dando por base a tudo o que há de belo no coração uma teoria fortemente racional”. Em vista do que Staël pondera na sequência, não seria tarefa nada simples ou óbvia mobilizar tal teoria em favor de uma nova *prática crítica* – a começar pelas dificuldades impostas pelo estilo de Kant, que, segundo a autora, “serviu-se de uma terminologia muito difícil de compreender e do neologismo o mais fatigante” (Ibid., p. 139). Kant, avalia Staël, “mostra em seus escritos uma força de imaginação em metafísica [*une force de tête en métaphysique*] que o posiciona,

a esse respeito, no primeiro lugar dos pensadores” (Ibid., p. 139); mas essa mesma força que garante a Kant sua glória filosófica implicaria, por outro lado, um sério obstáculo à compreensão de sua filosofia: “Nos objetos os mais claros por eles mesmos, Kant toma frequentemente por guia uma metafísica muito obscura, e não é senão nas trevas do pensamento que ele carrega uma tocha luminosa” (Ibid., p. 139).

Isso posto, dever-se-ia saber enxergar na apresentação que Staël faz das ideias de Kant, mais especificamente na terceira *Crítica*, um exercício de *interpretação ativa* dessa “metafísica obscura”, no sentido de dela “tirar percepções engenhosas e novas” em prol de uma prática crítica renovada. Um especialista no pensamento kantiano como Otfried Höffe observa que, na França, “nenhuma obra marcou tanto a compreensão da filosofia kantiana e em geral do pensamento alemão quanto o livro *De l’Allemagne* de Madame de Staël”, acrescentando: “Certamente, Kant aqui já é interpretado como reação do sentimento contra o racionalismo e como começo do romantismo” (HÖFFE, 2007, p. 298). Helmreich (2002, p. 47) censura a interpretação staëliana, afirmando que: “Manifestamente, Madame de Staël quer ver na obra kantiana [a terceira *Crítica*] um tratado sobre as artes e sobre o belo ideal, talvez mesmo uma arte poética de tendência normativa” (Ibid., p. 47). Com efeito, a expressão “quer ver” [*veut voir*] deveria ser tomada, aí, em sua literalidade: ela *quer* ver, isto é, ela *sabe que não é*, e dá mostras disso, mas *quer* ver, ou mesmo *precisa* ver no livro algo que, rompendo a clausura metafísica a que o próprio Kant encerra o juízo reflexivo estético, aponte para a possibilidade de fundamentação de uma prática crítica renovada.

Investigando o porquê da resistência na França das primeiras décadas do oitocentos em aceitar a estética filosófica como ramo de investigação e como disciplina, Élisabeth Décultot observa que: “A oposição entre crítica literária e estética, definida como ‘ciência filosófica’, constitui um motivo recorrente por volta de 1800”, e acrescenta: “O julgamento de Madame de Staël sobre Schiller dá, dessa partição, um exemplo eloquente” (DÉCULTOT, 2002, p. 20). Citando, então, toda a já referida passagem de *De l’Allemagne* sobre o excesso de metafísica em Schiller, Décultot comenta:

Não se poderia recusar com maior força à filosofia toda legitimidade na produção de um discurso específico sobre a arte. Pelo seu gosto por generalidades abstratas, a filosofia não pode dar conta da literatura. Madame de Staël permanece, em sua representação do espaço intelectual, muito profundamente fixada a uma geografia das competências proveniente do século XVIII. Para ela, uma linha de partilha clara separa por natureza a “literatura” da “metafísica”, e o discurso sobre a arte depende exclusivamente da primeira. O universo de Madame de Staël é próximo daquele de Voltaire e Diderot, isto é, de um universo onde o discurso sobre a literatura e a pintura retorna, antes de tudo, ao poeta. Essa nomenclatura das competências herdada do século precedente apoia-se tacitamente sobre dois princípios: o primado da literatura e a empiricidade do conhecimento artístico. Porque a poesia prepondera sobre as outras artes e porque o julgamento de gosto não vale senão em relação

direta com a experiência, “a estética”, que não dá relevo à literatura e plana nas regiões da abstração, é desprovida de todo fundamento. O único gênero que tem legitimidade é aquele que o século XVIII francês cultivou com maestria: a “crítica” (Ibid., p. 20-21).

A verdade, contudo, é que, em observação estrita à passagem de *De l'Allemagne* aí comentada, percebe-se menos uma recusa intransigente da legitimidade do discurso filosófico sobre a arte, como quer Décultot, do que uma preocupação com aquilo que esse mesmo discurso, em sua dicção a mais auto-suficientemente especulativa, tende a obliterar, e que, no entanto, é constitutivo da crítica: a necessidade de se articularem os princípios teóricos gerais a uma prática efetiva de avaliação/valoração de obras literárias específicas. Bem entendido, Staël não censura em Schiller sua “propensão à reflexão”, e sim o desdém pela aplicação “como uma consequência inútil” dos princípios filosoficamente formulados. Se a “aplicação” de princípios pode parecer inútil ou desnecessária do ponto de vista estrito da especulação filosófica sobre a arte, ela definitivamente não o é do ponto de vista da crítica de arte, e é em nome da crítica que aí fala Staël: não contra a estética, mas a favor da crítica, isto é, contra a exclusividade de um discurso estritamente especulativo sobre a arte, a qual implicaria, é certo, o desaparecimento da crítica.

Em nenhum momento Staël afirma que “a filosofia não pode dar conta da literatura”; num sentido importante, ela afirma justamente o contrário: só a filosofia pode dar conta da literatura; o grande mérito, aliás, da teoria poética alemã em comparação com a francesa seria justamente o de estar “absolutamente de acordo” com a nova filosofia alemã, parecendo mesmo “infinitamente melhor” à autora uma poética fundada sobre “ideias filosóficas” do que sobre “regras exteriores”. Staël não deixa, assim, de valorizar em August Schlegel sua “grande profundidade filosófica”, algo que compartilharia com outros grandes críticos alemães, mas destaca sua capacidade de deixar-se reconduzir, pelo trabalho de comparação de línguas diversas e de diferentes poesias, à “aplicação” – isto é, à crítica propriamente dita. Aí residiria, enfim, a exemplaridade de August Schlegel para Staël.

Que tanto Staël quanto um Voltaire ou um Diderot pressuponham a “empiricidade do conhecimento artístico” (em detrimento de uma abordagem puramente especulativa ou “metafísica” da arte) não implica a proximidade, como quer Décultot, entre o “universo” staëliano e o daqueles autores, e isso por dois motivos importantes: por um lado, o referido pressuposto não é uma prerrogativa deste ou daquele crítico, mas algo inerente à crítica como tal, em qualquer época ou lugar; por outro lado, se tanto Staël quanto Voltaire, ou Diderot, são, de fato, “críticos” – e, não, “metafísicos” da arte –, eles o são em condições diversas entre si a ponto de se poder falar em dois universos críticos definitivamente apartados: o do

“século XVIII francês” e aquele em que se movimentarão os críticos franceses, no século XIX, com e a partir de Staël. Basta dizer, nesse sentido, que se em suas considerações acerca da literatura inglesa nas célebres *Lettres philosophiques* [Cartas filosóficas] de 1734 Voltaire era capaz de proferir seus julgamentos sem a menor inquietação acerca da legitimidade dos princípios de gosto com os quais operava, sete décadas mais tarde toda a obra teórico-crítica de Staël erige-se justamente em resposta à necessidade *filosófica*, por assim dizer, de novos princípios críticos. E se essa necessidade ganha seus contornos definitivos a partir da consciência staëliana da revolução kantiana em filosofia, em *De l’Allemagne*, ao que tudo indica, é do próprio Kant que se deveria fazer derivar os desejados novos princípios – eis o grande desafio.

Na altura em que Staël escrevia seu livro, na própria Alemanha difundia-se o pensamento da “escola romântica” sediada em Iena, alicerçado, em suas linhas gerais, na pretensa superação da filosofia kantiana pelas duas principais filosofias idealistas surgidas depois dela: a de Fichte e a de Schelling. Diferentemente, contudo, do grupo reunido em torno dos irmãos Schlegel, Staël não se deixará empolgar pela obra dos dois filósofos, os quais, ela explica, gabaram-se de ter simplificado o sistema de Kant, quando colocaram, na verdade, em seu lugar, “uma filosofia mais transcendente ainda” (STAËL, 1968b, p. 145). Kant havia operado a separação entre “entendimento” e “sensibilidade” – por consequência, entre ciência e moral –, ou, como quer Staël, entre o império da “alma” e o das “sensações”; pois bem, prossegue a autora, “esse *dualismo* filosófico era fatigante para os espíritos que amam repousar nas ideias absolutas” (Ibid., p. 145-146); e ainda: “Dos gregos a nossos dias repetiu-se frequentemente esse axioma, *Que tudo é um*, e os esforços dos filósofos sempre tenderam a encontrar num único princípio, na alma ou na natureza, a explicação do mundo” (Ibid., p. 146).

Diferentemente de Kant, que se ateu aos limites daquilo que o espírito poderia, efetivamente, conhecer, e que não seguiu tão profundamente na metafísica “senão para empregar os próprios meios que ela oferece de modo a demonstrar sua insuficiência” (Ibid., p. 129), Fichte e Schelling, por sua vez, em busca do princípio único absoluto que tudo explicaria, “abandonaram a esfera de nós-mesmos [*la sphère de nous-mêmes*] e quiseram se elevar até conhecer o sistema do universo” (Ibid., p. 146). “Eu não sei porque se encontra mais elevação filosófica na ideia de um único princípio, seja material, seja intelectual”, indaga Staël, e retruca: “nosso sentimento concorda mais com os sistemas que reconhecem como distintos o físico e o moral” (Ibid., p. 146). Staël insurge-se particularmente contra o sistema fichtiano em torno do “EU” absoluto – essa “alma inabalável” à qual “Fichte atribui o dom da

imortalidade e o poder de criar, ou, para traduzir mais exatamente, de *irradiar nela mesma* a imagem do universo” (Ibid., p. 147) –, sistema, segundo ela, “singularmente difícil de seguir”: “Ele despoja as ideias das cores que servem tão bem para lhes fazer compreender; e as belas-artes, a poesia, a contemplação da natureza desaparecem nessas abstrações sem mistura de imaginação nem de sensibilidade” (Ibid., p. 147).

O fato, contudo, é que foi justamente a chamada “Doutrina da ciência” [*Wissenschaftslehre*] fichtiana, mais tarde suplementada pela “Filosofia da natureza” [*Naturphilosophie*] schellinguiana, que precipitou, no âmbito do pensamento romântico alemão, aquela transição do “ponto de vista do gosto” para o “ponto de vista do gênio” de que falará Gadamer, e que é constitutiva da “teoria literária” que tanta admiração desperta em Staël. E se não pela via direta do idealismo filosófico pós-kantiano, haveria mesmo de se dar *por outra via* a conversão staëliana, por assim dizer, à referida transição: aquela do crítico literário por demais imbuído de Fichte e Schelling para condescender com o grande limite imposto ao “gênio” por Kant na terceira *Crítica*, isto é, seu assujeitamento perante a natureza – August Schlegel. Como observa Wellek a propósito:

Kant, segundo Schlegel, faz do gênio um mero instrumento cego da natureza. É verdade que há algo na arte que não pode ser aprendido, mas o propósito e todos os motivos que podem incitar nossa livre atividade influenciam o exercício da arte. As grandes obras de arte, tais como as tragédias gregas, surgiram como o resultado de competições. Toda criação é simultaneamente julgamento, toda expressão de poder criativo está relacionada a constante introspecção. O gênio é a conexão íntima do inconsciente e da atividade autoconsciente do espírito humano, de instinto e intenção, de liberdade e necessidade. O gênio abrange a totalidade do homem interior, todos os seus poderes: não apenas sua fantasia (*Einbildungskraft*) e entendimento (*Verstand*), mas também sua imaginação (*Fantasie*) e razão (*Vernunft*) (WELLEK, 1955, p. 46).

É forçoso reconhecer que os elogios de Staël à capacidade crítica de Schlegel enfatizam justamente seu poder de conhecer e admirar o “gênio”, seu talento, segundo ela, de “fazer reviver o gênio criador” e de inspirar, como ninguém, “o entusiasmo pelos grandes gênios que ele admira”, emitindo sobre os autores lidos um julgamento “belo e justo, preciso e animado”. Eis a quintessência, pois, do ideal staëliano de crítica como “descrição animada das obras-primas”, ideal esse que, Wellek (Ibid., p. 227) observa de passagem, ela própria, em *De l’Allemagne*, “realiza muito frequentemente”.

A certa altura de seu livro, Staël sentencia: “il faut, en littérature, tout le goût qui est conciliable avec le génie”, *é preciso, em literatura, todo o gosto que é conciliável com o gênio* (Ibid., p. 248); entre gosto e gênio, não deveria haver dúvida, pois, a qual deles cabe a prevalência: ao segundo, devendo o primeiro com ele “conciliar-se”. Essa máxima não apenas sintetiza lapidarmente o ponto de vista de Staël – ora totalmente conformado à transição do

“ponto de vista do gosto” para o “ponto de vista do gênio” – como dá o tom programático da drástica renovação da crítica que teria lugar na França a partir de *De l’Allemagne*. Nas palavras de Lanson (1912, p. 883), o livro nada menos do que “funda a crítica romântica”.

Para Lanson, em suma, *De l’Allemagne* “é verdadeiramente um belo e forte livro”, aquele “através do qual Mme. de Staël viverá” (Ibid., p. 883). Pelo que aqui interessa, cumpre reconhecer na “description des individualités” preconizada e praticada por Lanson em sua *Histoire* (1894) um eco distante, exatas oito décadas, da “description animée des chefs-d’oeuvre” preconizada e praticada por Staël em *De l’Allemagne* (1814). Compreendida entre os dois grandes livros, a grande linhagem do que se costuma chamar “a crítica francesa no século XIX”.

EXPLICATION DE TEXTE À L’ALLEMANDE?

FILOLOGIA E CRÍTICA EM SPITZER (E AUERBACH)

Circularidade e método: Spitzer e o “círculo filológico”

Em “Style and Stylistics” [Estilo e estilística], um dos capítulos da *Theory* concernentes ao “estudo intrínseco da literatura”, Wellek e Warren procuram determinar as condições sob as quais a abordagem sistemática do estilo faria parte do estudo literário tal como o concebem, bem como a natureza e o escopo dessa análise estilística literariamente relevante. Por um lado: “A estilística, é claro, não pode ser praticada com sucesso sem uma rigorosa fundamentação em linguística, já que justamente um de seus principais interesses é o contraste do sistema linguístico de uma obra de arte literária com o uso comum da época”, reconhecem os autores (WELLEK; WARREN, 1984, p. 177); por outro lado: “Um uso puramente literário e estético da estilística circunscreve-a ao estudo de uma obra de arte ou a um grupo de obras a serem descritas em termos de sua função e significado estéticos. Apenas se esse interesse estético for central”, sentenciam, então, os autores, “a estilística será uma parte do estudo literário; e será uma parte importante, porque apenas métodos estilísticos podem definir as características específicas de uma obra literária” (Ibid., p. 180).

Entre as duas possibilidades, não contraditórias, de abordagem estilística da obra literária que então se apresentam, (a) “proceder por uma análise sistemática de seu sistema linguístico e interpretar suas características, em termos do propósito estético da obra, como ‘significado total’” e (b) “estudar a soma de traços individuais pelos quais esse sistema difere

de sistemas comparáveis” (Ibid., p. 180), Wellek e Warren, em vista dos “riscos evidentes” da segunda – “acumular observações isoladas, espécimes dos traços destacados, e esquecer que uma obra de arte é um todo”; “ênfatisar em demasia ‘originalidade’, individualidade, o meramente idiossincrático” (Ibid., p. 181) –, inclinam-se claramente para a primeira: “A análise estilística parece mais proveitosa ao estudo literário quando pode estabelecer algum princípio unificador, algum fim estético geral perpassando toda uma obra” (Ibid., p. 182).

Essa “análise total do estilo” [*total analysis of style*] aí entrevista pelos autores levaria “de considerações métricas a problemas de conteúdo e mesmo de filosofia”, mas sem atribuir prioridade lógica ou cronológica a qualquer um desses elementos, pois: “Idealmente, devemos ser capazes de começar em qualquer ponto dado e chegar aos mesmos resultados” (Ibid., p. 182). Os autores mencionam, então, nesse sentido, algumas obras de estudiosos alemães, destacando, dentre aqueles que desenvolveram “uma abordagem mais sistemática, [...] baseada na suposição de um paralelismo entre traços linguísticos e elementos de conteúdo” (Ibid., p. 182), o trabalho de Leo Spitzer. Spitzer, dizem, aplicou-a inicialmente na investigação da recorrência de motivos determinados numa obra, tentando, posteriormente, estabelecer a conexão entre traços estilísticos recorrentes e a filosofia do autor, chegando, em alguns escritos, a ir bem longe na inferência de características psicológicas do autor a partir de traços de seu estilo (Ibid., p. 182-183). Eles apresentam, então, duas objeções a essa “estilística psicológica” que atribuem a Spitzer: uma mais geral, concernente a princípios, a de que: “Toda a relação entre psique e palavra é mais frouxa e mais oblíqua do que geralmente é admitido” (Ibid., p. 184); outra mais específica, concernente ao método:

Muitas relações declaradas como sendo assim estabelecidas não são baseadas em conclusões realmente tiradas do material linguístico, mas, antes, começam com uma análise psicológica e ideológica e buscam confirmação na língua. Isso seria irrepreensível se, na prática, a confirmação linguística não parecesse, ela própria, frequentemente forçada ou baseada em indícios muito frágeis (Ibid., p. 183).

É de um fracasso metodológico, portanto, que aí se trata: acreditando operar a partir do material linguístico, um autor como Spitzer acabaria, na verdade, por subordiná-lo a um inconfesso pressuposto psicológico-ideológico acerca da obra estudada, fazendo de qualquer tentativa de confirmação linguística do referido pressuposto um círculo vicioso: encontrar-se-á na língua justamente aquilo que ela for, então, *forçada* a expressar – tal como, dir-se-ia, nas abordagens biográficas que buscam na obra estudada uma confirmação da vida do autor, previamente estabelecida pelo crítico-biógrafo. Wellek e Warren não hesitarão em avançar essa comparação, afirmando que trabalho como o levado a cabo por Spitzer “frequentemente supõe que a verdadeira ou grande arte deve ser baseada na experiência, *Erlebnis*, um termo

que invoca uma versão levemente revista da falácia biográfica [*biographical fallacy*]” (Ibid., p. 184), e que a *Stilforschung* alemã com frequência pareceria ser apenas “uma psicologia genética disfarçada” [*a disguised genetic psychology*] (Ibid., p. 184). O que o próprio Spitzer faz e diz, contudo, à época, desmente essa caracterização de seu trabalho.

Exatamente no mesmo ano do aparecimento da *Theory*, Spitzer publica nos EUA – onde vivia, desde 1936, lecionando na Johns Hopkins University – um livro cujo título tende a soar, inevitavelmente, como o de um manual de teoria da literatura (no sentido mesmo de Wellek e Warren): *A method of interpreting literature* [Um método de interpretação da literatura] (1949); note-se que Wellek e Warren chegaram a cogitar para seu próprio livro o título “Theory of literature and methodology of literary study” [Teoria da literatura e metodologia do estudo literário], o qual acabaram por descartar, contudo, por o considerarem “muito pesado” [*too cumbersome*] (Ibid., p. 7). O “manual” de Spitzer, que chegou a ser postumamente reeditado nos EUA e editado na Alemanha,³⁸ nunca conheceria, é certo, algo comparável à difusão e ao prestígio alcançados por seu renomado concorrente.

O livro constitui-se, na verdade, da reunião dos textos de três conferências proferidas por Spitzer no Smith College (Northampton, Massachusetts) no ano anterior, basicamente três comentários críticos de escritos de diferentes autores em línguas diversas: poemas de John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner, no primeiro; um “poema epístola” e uma pequena carta de Voltaire, no segundo; uma peça publicitária americana encarada como “arte popular”, no terceiro. Mesmo supondo-se que o método de que se fala no título se encontra devidamente ilustrado nos textos que compõem o livro, é de se estranhar, aí, à primeira vista, a ausência de algo como um capítulo introdutório fazendo as vezes de síntese teórico-metodológica. Isso parece resolvido quando de uma primeira olhada na abertura de cada um dos três textos, uma vez que em todos eles Spitzer anuncia logo de partida um procedimento presumivelmente já bem familiar ao leitor acadêmico de meados do século XX: a explicação de textos – ou, como prefere Spitzer, a “explication de texte”, aplicada seja “à poesia” (SPITZER, 1949, p. 1), seja “a Voltaire” (Ibid., p. 64), seja ao tipo de “arte cotidiana que os alemães chamam *Gebrauchskunst* (‘arte prática aplicada’): aquela arte que se tornou uma parte da rotina diária e que adorna o prático e o utilitário com beleza” (Ibid., p. 102). Mas basta passar do anúncio para a prática explicativa spitzeriana propriamente dita para o leitor habituado com a tradicional “explication française” de linhagem lansoniana perceber-se num

³⁸ SPITZER, Leo. *Eine Methode Literatur zu interpretieren*. Übers. von Gerd Wagner. München: Carl Hansen, 1966 (reeditado mais de uma vez nos anos 1970).

terreno não familiar. O que dizer, enfim, da pretensa metodologia crítica que se quereria, aí, então, difundir?

Atenhamo-nos, para efeitos de análise, ao primeiro dos três textos – “Three poems on ecstasy (John Donne, St. John of the Cross, Richard Wagner)” [Três poemas sobre o êxtase (John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner)] (Ibid., p. 1-63) –, não simplesmente por ser o mais extenso deles, mas por ser, do ponto de vista dos objetos tratados, o mais propriamente “literário” (afinal, tratar-se-ia de “um método de interpretação *da literatura*”), e, sobretudo, do ponto de vista teórico-metodológico, aquele em que o autor mais se presta a refletir e a argumentar acerca da natureza da leitura literária por ele praticada.³⁹ Isto, aliás, ele o faz logo de início, reservando as cinco primeiras páginas do texto ao que se poderia chamar questões de princípio e de método – o que então assume, para todos os efeitos, o tom geral de uma defesa da “explicação de textos” contra as objeções de adversários como o poeta americano Karl Shapiro, de quem Spitzer, de partida, reproduz as seguintes considerações:

Contesto o princípio subjacente à *explication de texte*. Um poema não deveria ser usado como um objeto para estudo linguístico, semântico ou psicológico [...]. Poesia não é língua, mas uma linguagem *sui generis* que só pode ser entendida, parafrazeada ou traduzida como poesia [...]. A mesma palavra usada numa linha de prosa e numa linha de poesia são realmente duas palavras diferentes, nem mesmo similares, exceto na aparência. Eu designaria a palavra da poesia como ‘não-palavra’ [...] um poema é um constructo literário composto de não-palavras que, em seu afastamento dos significados, atinge um prosódico sentido-além-do-sentido [*a prosodic sense-beyond-sense*]. O objetivo de um poema não é conhecido (SHAPIRO *apud* SPITZER, 1949, p. 1).

Spitzer trata com certa condescendência isso que chama de “revolta recorrente de poetas contra críticos que querem explicar sua poesia”, lembrando que “essa é uma atitude ‘poética’ que data do romantismo”; assim: “desde a descoberta, no século XVIII, do ‘gênio original’ que se supõe falar não pela humanidade, mas só por si mesmo – desde aquele tempo o sentido irracional da poesia tem sido mais e mais enfatizado pelos poetas” (Ibid., p. 2). Spitzer não nega “a prerrogativa, talvez o dever, do poeta de hoje de defender a natureza irracional, de alguma forma ‘sem rumo’ [*aimless*] de sua criação contra qualquer explicação unilateral, racional ou comportamental [*behavioristic*]”, mas atenta para “o fato inegável”, segundo ele, de que “a *língua*, o meio específico do poeta, é ela mesma um sistema tanto racional quanto irracional; é alçada por ele a um plano de ainda maior irracionalismo, embora mantendo seus laços com a língua normal, prioritariamente racional” (Ibid., p. 2-3).

³⁹ Uma tradução desse texto para o português foi publicada na forma de livro no Brasil em 2003 (no mesmo ano, pois, da publicação da edição brasileira da *Theory*): SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*: John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner. Trad. de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Assim, com a possível exceção “dos *dadaístes*, ou da recente seita dos *lettristes*, que cunham palavras não existentes na sua própria ou em qualquer língua humana”, pondera Spitzer, “simplesmente não é verdade que a poesia consiste em ‘não-palavras’”, consistindo, antes, “geralmente de palavras pertencentes a uma dada língua que tem conotações irracionais bem como racionais, palavras que se transfiguram por aquilo que Shapiro chama ‘prosódia’” (Ibid., p. 3). Spitzer já havia observado que por “prosódia” [*prosody*] Shapiro “quer dizer não apenas ritmo poético mas também associações poéticas e figuras de linguagem” (Ibid., p. 1). Voltando-se, então, para uma estrofe de um poema do próprio Shapiro intitulado “Nostalgia”, Spitzer procura mostrar que nela o autor “faz um constante apelo às conotações usuais, isto é, prosaicas (mas não inteiramente prosaicas) das palavras inglesas” (Ibid., p. 3).

Note-se que Wellek e Warren iniciam a *Theory* justamente contrapondo-se à opinião de que “não se pode compreender a literatura a menos que se a escreva”, ou de que o estudo literário deva se tornar algo como uma “segunda criação” em face da obra estudada: “Pode ser verdade que a matéria desse estudo seja irracional, ou ao menos contenha elementos fortemente irracionais”, admitem eles, insistindo, contudo, que o estudioso literário “não estará, por esse motivo, numa posição diferente da do historiador da pintura ou do musicólogo, ou, quanto a essa questão, do sociólogo ou do anatomista” (WELLEK; WARREN, 1984, p. 15). Também eles argumentarão que: “A língua é muito literalmente o material do artista literário”; ou, ainda mais contundentemente, que: “Toda obra literária, poder-se-ia dizer, é meramente uma seleção a partir de uma dada língua, assim como uma obra de escultura tem sido descrita como um bloco de mármore com alguns pedaços desbastados” (Ibid., p. 174). Mas justamente a esse respeito evidencia-se uma diferença importante em relação a Spitzer: se para este a língua em jogo na poesia *ainda é* a mesma língua de que todos nos servimos cotidianamente, ela já não é mais *apenas* essa língua ora formalmente manipulada pelo escritor, como sugerem Wellek e Warren, mas essa língua *transfigurada*, pelo trabalho poético, em algo *para além dela mesma*:

Ao invés de dizer que a poesia consiste em “não-palavras que, em seu afastamento dos significados, atinge um prosódico sentido-além-do-sentido”, eu sugeriria que ela consiste em *palavras*, com seus sentidos *preservados*, que, pela magia do poeta que trabalha no interior de uma totalidade “prosódica”, atinge um sentido-além do sentido; e que é a tarefa do filólogo assinalar a maneira pela qual a mencionada transfiguração foi alcançada (Ibid., p. 5).

Spitzer esclarece, então, ter escolhido três poemas que tratam aproximadamente do mesmo tema – “a união extática de um ego humano com um não-ego” –, justamente “de modo a estudar a transformação mágica pela qual palavras efetivas de uma língua determinada passaram nas mãos dos poetas que lograram fazer de sua experiência interior

[*their inner experience*] uma realidade poética para o leitor” (Ibid., p. 5). É de se imaginar que são referências desse tipo a algo como a “experiência interior” do poeta o que desperta em autodeclarados formalistas como Wellek e Warren a sensação da vigência, em Spitzer, de “uma versão levemente revista da falácia biográfica”, sensação que só tenderia a acentuar-se, é certo, em vista da definição, por Spitzer, de seu próprio trabalho como “*explication de texte*”.

Mas se reside na concepção do caráter ou do estatuto da língua na literatura uma diferença definitiva entre os autores da *Theory* e Spitzer, uma diferença não menor do que essa pareceria se instituir, a esse mesmo respeito, entre Spitzer e os promulgadores de uma explicação de textos de linhagem lansoniana, por exemplo Gustave Rudler, segundo quem: “As palavras e as expressões não são para o escritor senão o meio de exprimir seu pensamento”, devendo também o crítico tratá-las “como um meio, não como um fim, quer dizer, subordinaremos sempre o estudo das mesmas ao estudo do pensamento” (RUDLER, 1930, p. 33). Em Spitzer, ao invés, o caráter linguístico da obra, se não chega a ser encarado como um fim em si mesmo, também estaria longe de se reduzir à dimensão puramente instrumental que quer lhe conferir Rudler, isto é, de mero meio de expressão de um pensamento autoral anterior e exterior à própria língua; em Spitzer, o que quer que se queira chamar de “pensamento” a propósito da obra literária ao que tudo indica só se engendra e se torna apreensível como tal *na* língua, *no* ato linguístico que constitui a obra. É assim que, no segundo texto do livro, Spitzer propõe-se, em sua leitura de Voltaire, a “procurar, *nos detalhes linguísticos* do menor organismo artístico, o espírito e a natureza de um grande escritor” (SPITZER, 1949, p. 64; grifo meu), e, no terceiro texto, transpondo esse tipo de tratamento para além do universo literário, propõe-se, em vista do que chama de “uma boa amostra de publicidade moderna”, a “seguir dos traços externos ao ‘espírito do texto’” (Ibid., p. 103).

Não estranha, assim, que a filologia, que na “*explication française*” segundo Rudler (1930, p. 34) “não deve jamais ocupar senão o segundo lugar”, assumida em Spitzer, ele próprio filólogo de formação, uma inequívoca centralidade metodológica: é tarefa do *filólogo* [*philologist*], diz Spitzer, assinalar a maneira pela qual se dá a “transfiguração” poética da língua. Essa tarefa alegadamente explicativa, em vista da qual, na verdade, o filólogo faria as vezes de crítico literário, claramente excede a função estritamente auxiliar e preparatória reservada à filologia por Rudler, de acordo com quem: “O comentário filológico não parece dever intervir [na explicação de textos] senão em dois casos”, a saber: quando há “um desvio” [*un écart*] (a) “entre a língua de nosso escritor e a nossa” (Ibid., p. 29); e (b) “entre a língua de

nosso escritor e o uso de seu tempo, seja porque ele se atrase, seja porque ele se adiante ao mesmo (arcaísmos e neologismos), seja porque ele desvie as palavras de seu sentido ordinário” (Ibid., p. 30). Bem entendido, a filologia constituiria aí uma ferramenta para o devido *nivelamento* do que é “desviante” na língua da obra com o que é normal na língua ordinária, passada ou presente; em Spitzer, ao invés, esse “*écart*”, esse *desvio* da língua na obra literária em face da língua dita ordinária deixa de consistir em aresta a ser aparada, em ruído a ser eliminado a fim de que a explicação propriamente dita possa ocorrer, para se tornar o elemento primordial a ser focado pelo filólogo-crítico em sua incursão pela “transfiguração” poética da língua, revelando-se, na verdade, a própria via de acesso ao que se quereria chamar de “pensamento” a propósito de uma obra literária qualquer.

Em sua abordagem de cada um dos “três poemas sobre o êxtase” escolhidos – “The extasie” [O êxtase], de John Donne; “En una noche oscura” [Em uma noite escura], de San Juan de la Cruz; a cena da “Liebestod” [morte de amor] de Isolda ao final de *Tristan und Isolde* [Tristão e Isolda] de Richard Wagner –, lidos e escrutinados, sempre, em suas respectivas línguas originais, Spitzer enfoca, de partida, algum traço ou procedimento linguístico potencialmente desviante que lhe chame a atenção no texto (sobretudo pela recorrência), explorando-o tão exaustivamente quanto possível, para, em seguida, extrapolá-lo em direção a algo mais geral ou global. O traço ou procedimento linguístico em questão não seria, bem entendido, marginal em relação ao corpo imagético-conceitual do poema lido, mas, ao contrário, constitutivo do mesmo.

Assim, Spitzer destaca do poema de Donne, elencando-os todos, símiles diversos que se acumulam evocando a ideia de que “dois se tornam um”, aí identificando a “técnica” pela qual o êxtase anunciado no título do poema toma forma junto ao leitor. Se se pode dizer que com o poema se nos oferece “uma definição intelectual do estado extático de duas almas que emergem de seus corpos e se fundem tão completamente que se tornam uma”, tais fenômenos – a separação entre alma e corpo [*ekstasis*] e a união das duas almas –, constata Spitzer (1949, p. 8), “são explicados por uma técnica de insistir e re-insistir nos mesmos fatos, que são descritos com riqueza de variações”. O conceito de “união” [*union*], por sua vez, sugere a ideia-corolário de “procriação” [*procreation*], prossegue Spitzer (Ibid., p. 9), elencando as várias referências, no poema, “ao fruto da união dos amantes – que deve ser no mesmo plano espiritual da própria união”.

Essa enumeração exaustiva por Spitzer de elementos destacados do texto se dá também em sua leitura do poema de San Juan de la Cruz, no qual se trata de “nada menos do que a

união extática não com um ser humano, mas com o divino, em termos que constantemente fundem alma e corpo” (Ibid., p. 21). Spitzer coloca as coisas nos seguintes termos:

A fim de obter uma visão do organismo poético, comecemos novamente por uma “lista”, como fizemos antes na explicação do poema de Donne! Lá, foi a sequência de símiles que nos permitiu penetrar no procedimento compositivo do poeta; aqui, entretanto, começaremos com um detalhe linguístico (à primeira vista) trivial: partindo do ponto de vista do tempo verbal, elaboremos uma lista dos pretéritos usados em nossa breve narrativa, pois é através deles que a ação é levada adiante: eles formam, por assim dizer, o arcabouço dramático, expressando um desenvolvimento ininterrupto (Ibid., p. 23).

Spitzer observa que o número desses pretéritos vai aumentando progressivamente rumo ao final do poema, e que esse acréscimo “coincide, bastante estranhamente, com um decréscimo na ação voluntária ou dinâmica por parte da protagonista” (Ibid., p. 24), e, então, conclui: “Esse contraste entre a acumulação de tempos verbais dramáticos e o *smorzando* das atividades que eles expressam é paradoxal: o clímax da ação é alcançado na não-ação, no acolhimento da invasão mística (que só pode ser um dom da graça divina), em auto-aniquilação” (Ibid., p. 24). E ainda: “A ação do poema espanhol, que começa com um movimento ditado pela dor e pelo desejo de apaziguar a dor, termina com a conquista do auto- esquecimento, livre de dor” (Ibid., p. 25).

No “terceiro retrato poético do êxtase” (Ibid., p. 45) para o qual se volta Spitzer – a cena de Wagner na qual Isolda moribunda vai unir-se a Tristão morto “num êxtase que marca a separação final entre a alma e o corpo” (Ibid., p. 48) –, ele identifica uma técnica de composição análoga às anteriores, (a) seja ao mostrar que a síntese de sensações características do estado do êxtase se vê aí “ênfaticamente com a insistência programática de um Edgar Allan Poe ou um Baudelaire” (Ibid., p. 48); (b) seja ao observar que à gradual confusão sensorial de Isolda corresponde “uma curiosa desintegração sintática, ecoando o relaxamento da vontade”: verbos no infinitivo destacam-se do verbo principal na primeira pessoa, parecendo “semi-independentes” no período final, “como não mais pertencendo a uma questão imposta pela consciência, mas como efusões líricas livres – que são ao mesmo tempo impessoais, sugerindo o próprio processo sem agente pessoal” (Ibid., p. 49); (c) seja, ainda, ao destacar a sequência em que, segundo ele, “Wagner encontrou um inimitável mecanismo gráfico de onomatopeia sintática pelo qual converter os estágios finais em união extática” (Ibid., p. 50).

A partir dessa listagem mais ou menos exaustiva dos procedimentos linguísticos pelos quais cada poema figuraria, à sua maneira, o “êxtase” de que se ocupa, Spitzer permite-se avançar, então, para uma instância ao que tudo indica subjacente àquela a que até então se ativera, ainda que só por ela tornada acessível – a instância da “experiência interior” do poeta

plasmada em “realidade poética para o leitor” –, o que pode adquirir uma feição algo abrupta, como quando, a certa altura de sua leitura do poema de Donne, Spitzer afirma: “Não podemos escapar da impressão de que o poeta procede no poema inteiro à maneira de um fiel que tem, firmemente estabelecida em sua mente, uma concepção da qual ele deseja convencer sua audiência” (Ibid., p. 11). Doravante, a técnica de composição anteriormente identificada por Spitzer no poema de Donne excede seu caráter meramente figurativo, sua função de simplesmente representar o êxtase junto ao leitor, para assumir um caráter abertamente persuasivo, a função de convencer o leitor da concepção autoral do êxtase: “a técnica que o poeta adota para nos convencer é uma quantitativa: ele precisa multiplicar sua evidência de modo a martelar sua convicção” (Ibid., p. 12); assim: “Com sempre novos símiles [...], ou com neologismos [...], ele forja a ideia ‘dois tornam-se um’, e com a acumulação de símiles [...], à ideia de êxtase é dada forma” (Ibid., p. 45).

Com isso em vista, Spitzer volta-se a outros detalhes textuais que pareceriam reforçar o esquema global de apreensão do poema por ele formulado – “Conectado com o procedimento quantitativo de Donne está seu uso de hipérboles, frequentemente mal compreendido pelos críticos” (Ibid., p. 13) –, para então, na sequência, refinar a equação entre “realidade poética” e “experiência interior” por ele postulada: a “análise enciclopédica, discursiva” da experiência extática que Donne nos oferece, afirma Spitzer (Ibid., p. 14), “é informada [*informed*] pela beleza rítmica: a beleza do ritmo do simples discurso falado com toda sua persuasividade – um ritmo que ecoa o acontecimento interno e testemunha a veracidade do relato” (Ibid., p. 14); constata-se, assim, “que em nosso poema o cerne intelectual de um estado mental intuitivo foi tornado concreto e que uma experiência que deve ter se desenvolvido no tempo foi reduzida à atemporalidade” (Ibid., p. 15).

Também na leitura do segundo poema, Spitzer demarca, a certa altura, o procedimento de quem, tendo obtido “uma vista aérea do conjunto e dos traços salientes de sua estrutura”, retorna às partes do todo e aos detalhes das mesmas, de modo (a) seja a estabelecer a especificidade de um procedimento compositivo em linhas gerais compartilhado com Donne: “Aqui as repetições não são destinadas a trazer um conceito à total clareza por sempre novos símiles como eram aquelas de Donne; ao invés, encontramos algumas palavras-motivo [*words-motifs*] muito simples, parcimoniosamente repetidas com apenas ligeira variação” (Ibid., p. 27); (b) seja a reforçar e refinar a visão global da “realidade poética” então oferecida ao leitor por San Juan de la Cruz, com quem, segundo Spitzer, a “noite”, anunciada no título do poema, afigura-se não como alegoria, mas como “um símbolo intraduzível, gerador de novas situações e emoções que devem ser apreendidas à medida que se desdobram no tempo”

(Ibid., p. 33), sendo que “do começo ao fim do poema somos lembrados do progresso no tempo da experiência mística”, tendo sido o autor “capaz de transcrever a linha ininterrupta, a parábola dessa experiência em sua evolução de enérgica procura à auto-aniquiração, da ação humana à divina” (Ibid., p. 42); (c) seja a equacionar, enfim, essa “realidade poética” com a “experiência interior” que se diria lhe dar lastro: “O valor documental de nosso poema”, pondera Spitzer, “devemos aceitá-lo com reverência”; e ainda: “Aqui, verdadeiramente, beleza é verdade e verdade é beleza: a beleza da descrição mística testemunha sua veracidade, e a evidência com que o acontecimento concreto se desenvolve diante de nós no tempo é indubitável: nós sabemos que esse evento *aconteceu*” (Ibid., p. 45).

Tendo obtido, também em face do terceiro poema lido, uma visão global da “realidade poética” nele figurada por efeito de sofisticados procedimentos linguísticos, Spitzer identifica justamente no âmbito da “experiência interior” do poeta o ponto de apoio para a diferença entre o êxtase wagneriano e o de San Juan de la Cruz: “A união pela qual anseia Isolda é uma união não mais diretamente com Tristão [...], mas com os elementos nos quais ele próprio se dissolveu: a emanção de perfume, sopro e som extraem de Isolda o desejo por uma dissolução similar” (Ibid., p. 50); assim: “Temos, aqui, a ideia panteísta de fusão no universo de duas almas que consumiram a si mesmas ansiando uma pela outra”, algo distante daquele “vazio criado pela alma para que ela possa ser preenchida por Deus [descrito por San Juan de la Cruz]”, pois “governado não por um Deus pessoal, mas pelas violentas forças da Natureza”, sendo que, no “sistema wagneriano”, o espírito do mundo “é não mais o espírito de Deus que sopra sobre as águas: antes *Deus sive natura* [Deus, ou seja, natureza]” (Ibid., p. 51). Seja como for, “esteticamente”, conclui Spitzer, “deve ser dito que a forma poética escolhida por Wagner como uma expressão de sua filosofia é tão convincente quanto aquela de Juan de la Cruz” (Ibid., p. 56).

Observe-se que, diferentemente do que ocorre na “*explication française*” de linhagem lansoniana, na qual “o comentário histórico deve em geral ter precedência sobre o comentário estético” (RUDLER, 1930, p. 45), a explicação spitzeriana se dá, via de regra, sem que se recorra a informações de ordem histórico-biográfica, atendo-se o filólogo-crítico o máximo possível aos traços e procedimentos linguísticos que identifica no próprio poema, e a partir dos quais realiza suas inferências e extrapolações de caráter generalizante acerca da “experiência interior” subjacente ao texto lido. Nesse ponto e a esse respeito, Spitzer não se proíbe, é certo, eventuais ponderações de ordem histórico-biográfica, sempre em caráter hipotético:

(a) sentimos, de alguma maneira, que Donne ele próprio, a despeito de sua tentativa de justicar a carne, estava mais intimamente convencido da realidade e beleza da união espiritual do que da necessidade do corpo para essa união. Pode muito bem ser que a mente basicamente protestante de Donne seja responsável por essa atitude autocontraditória. Pois afastamento em relação ao corpo pode ser dito característico do protestantismo (Ibid., p. 16);

(b) Esse motivo do amor subreptício pode ser, em última análise, um resquício das convenções sócio-poéticas da lírica amorosa trovadoresca, mas ele adquiriu com Juan de la Cruz um sentido místico (Ibid., p. 30); Poderia ser dito que, na poesia mística de Juan de la Cruz, há para ser visto um desenvolvimento do lirismo renascentista espanhol para longe de seu caráter erudito, verbalmente ornado – talvez através da influência da sublime poesia bíblica do *Cântico dos Cânticos*, a qual, por sua vez, encontramos, com ele [Juan de la Cruz], dessensualizada (Ibid., p. 44);

(c) Talvez o Wagner do período de [sua paixão por Mathilde] Wesendonk, sem poder ele próprio encontrar descanso da obsessão passional, tenha deixado Isolda, essa Valquíria dos sentidos, morrer uma morte vicária *por ele?* (Ibid., p. 55).

No fim das contas, essas esporádicas suposições de cunho histórico-biográfico acabam por se ver subsumidas como um elemento a mais no todo do esforço enumerativo-analítico-argumentativo de Spitzer para nos convencer de sua própria concepção seja da “realidade poética” figurada textualmente, seja, ainda mais, da “experiência interior” que se veria plasmada naquela. Ora, poder-se-ia fazer reverter ao próprio Spitzer sua afirmação sobre John Donne de que o poeta buscava promover o convencimento do leitor por um procedimento essencialmente quantitativo: basicamente listando e acumulando evidências que se sucedem num crescendo persuasivo. Multiplicam-se, com efeito, em Spitzer, citações diretas de palavras, expressões, versos ou estrofes dos poemas em suas línguas originais, intercaladas por comentários – aos quais frequentemente se acrescentam eruditas notas de pé de página – nunca meramente parafrásticos, mas deliberadamente explicativos, num constante vai e vem entre o elemento e o conjunto, entre o detalhe e o todo, em direção a uma compreensão global e total do poema, a qual, se encarada isoladamente *a posteriori*, dificilmente se a aceitará como derivando empiricamente dos “dados” linguísticos apresentados por Spitzer.

“A competência linguística de Spitzer o predispõe a uma abordagem *por sondagens* que se aparenta à explicação de texto dos franceses”, observa Starobinski (1970, p. 32) a esse respeito, acrescentando: “Mas porque ele gosta de tomar as coisas pelo menor detalhe, sente a necessidade de compensar essa ‘microscopia’ por grandes visões de conjunto, e não perde jamais a esperança de que o detalhe bem interpretado saberá lhe dar rapidamente acesso ao sentido da obra total” (Ibid., p. 32). O problema, poder-se-ia dizer, é que no caminho que leva do micro ao macroscópico, do menor detalhe linguístico à “obra total”, as evidências aventadas pareceriam perder muito de sua verificabilidade, e, com isso, de sua factibilidade, de sua persuasividade. Starobinski pondera, com efeito, que se o fato linguístico é “altamente

verificável”, a realidade literária “já é um pouco menos”, e ainda menos “o sentido atribuível aos eventos biográficos, para nada dizer daquele que deveria nos aparecer nas relações sociais” (Ibid., p. 36) – e isso porque o crítico que espera dominar “um espaço mais vasto do que aquele onde se aplicou a vontade criadora da obra literária”, prossegue Starobinski, “perde progressivamente o suporte que a materialidade do texto lhe proporcionava”, para além da qual não haveria “senão totalidades pressentidas, sínteses plausíveis, esquemas fictícios, modelos conceituais”; em síntese: “Quanto mais universal e concreta parece a totalidade visada, mais se esquivava o meio seguro de decifrá-la” (Ibid., p. 36).

Spitzer não ignorava essa problemática: na visão de Starobinski, foi justamente “para escapar dos riscos de uma extensão indefinida de horizonte, de um aprofundamento vertiginoso do fundo estendido por trás das obras, que Spitzer preferiu tomar as obras ‘por elas mesmas’”, isto é, preferiu “uma crítica aparentemente isolante, que se fixa estreitamente em seu objeto e o interroga tal como ele é”, garantindo, assim, “a certeza de um encontro e de um diálogo íntimo com um ser de linguagem, ao mesmo tempo próximo e protegido por sua inapreensível alteridade” (Ibid., p. 37); e ainda: “O gosto da proximidade, da presença quase fisicamente sentida, leva o estilicista a conservar um contato permanente com o sistema de relações verbais observáveis na própria obra. Analisando as relações imanentes, ele espera revelar indiretamente a relação da obra com o exterior [*le dehors*]” (Ibid., p. 37-38). Mas isso seria mesmo factível? Starobinski parece não ter dúvida a respeito: “Por que não admitir que a obra terminada, separada de sua placenta psicológica e social, permanece, não obstante, portadora, em sua forma acabada, de tudo o que contribuiu efetivamente para sua gênese? Cosmos fechado, ela irradia uma luz conquistada sobre a Noite antecedente” (Ibid., p. 38).

É essa crença, ou essa confiança, poder-se-ia dizer, aquilo que falta a formalistas convictos como Wellek e Warren, para quem Spitzer, carecendo do meio e do método que lhe garantiriam cumprir, afinal, o que se dispõe a fazer – revelar, por meio do escrutínio do material linguístico da obra literária, a “experiência interior” nela plasmada –, permaneceria refém de um círculo vicioso. Para Starobinski, ao invés, Spitzer conta tanto com um meio seguro – a filologia, sem dúvida, mas uma filologia prioritariamente orientada, por assim dizer, para a “vida” na língua: “que ele se volte para as obras, para a língua familiar, para a história das palavras, é sempre o vivo o que ele quer revelar” (Ibid., p. 12) – quanto com um método satisfatório, o qual poderia mesmo ser chamado de “circular”, *mas não de vicioso*; assim:

Filólogo, mas filólogo enamorado de totalidade, Spitzer apelava para um método que não somente declarou compatíveis a extrema atenção ao detalhe – a microscopia – e as visões sintéticas, mas que ainda fez da exegese do detalhe uma etapa

necessária da conquista da significação global. Ele podia, pois, adotar por sua conta uma noção que, de Schleiermacher a Dilthey, de Dilthey a Heidegger, desempenhara um papel dominante na teoria alemã da *Geistesgeschichte*: o círculo hermenêutico, o *Zirkel im Verstehen* (Ibid., p. 30).

E é remetendo, aliás, justamente a Dilthey, que Spitzer, dois anos depois do aparecimento da *Theory*, defenderá a circularidade de seu procedimento de leitura contra a “distorção” do mesmo perpetrada por Wellek e Warren, num artigo que já no título parece querer reiterar, contra possíveis adversários, e à guisa de uma profissão de fé, a validade da perspectiva metodológica promulgada em *A method: “Explication de texte applied to three great Middle English poems”* [*Explication de texte* aplicada a três grandes poemas do Middle English]. “Lamento dizer que as objeções expressas contra o que os autores [Wellek e Warren] chamam ‘estilística psicológica’” – afirma Spitzer (1962, p. 194), numa longa nota em que contempla o tratamento dispensado na *Theory* ao seu trabalho – “mostram um completo desentendimento (ou ignorância?) do ‘procedimento circular’ característico das humanidades (como apontado por Dilthey – de cujas ideias eles discutem apenas a teoria da *Erlebnis* – e como utilizado em todos os meus estudos, incluindo o presente)”. Citando, então, literalmente, a passagem em que Wellek e Warren sugerem que as relações por ele estabelecidas em seus trabalhos baseiam-se em conclusões derivadas não do “material linguístico” mas de uma “análise psicológica e ideológica” que busca sua confirmação na língua, confirmação essa, por sua vez, que pecaria por ser “forçada” ou “baseada em indícios muito frágeis”, Spitzer presta o seguinte esclarecimento:

Na realidade, meu procedimento envolve dois momentos separados (ambos os quais, tomados conjuntamente, servem para completar o ‘círculo filológico’): primeiro eu derivo, de um detalhe (que não precisa sempre ser linguístico ou estilístico, mas também pode ser de natureza composicional) de incontroversa evidência factual, uma inferência sobre a (a essa altura ainda hipotética) psique do autor ou do período, hipótese que é então, num segundo movimento, controlada por um escrutínio de (na medida em que isso é factível) *todos* os outros detalhes notáveis (estilísticos ou composicionais) que ocorrem no mesmo autor ou período. Do primeiro poema sob estudo neste artigo, por exemplo, devo isolar primeiro uma observação linguística inegavelmente factual (o número de repetições, a ocorrência repetida de expressões, especialmente de totalidade e número, de enumerações, anáforas, etc.), para delinear, então, uma via para a psique medieval (a ideia de *summa*), finalmente corroborar essa hipótese através de outros traços (não-linguísticos) que me parecem corroborar minha suposição provisória (o retrato sintético completo, a acumulação de motivos medievais, o acoplamento de formas poéticas cortesãs e populares, a insistência no sacrifício total, etc.). Eu desafio os senhores Wellek e Warren a demonstrarem que a evidência a partir da qual eu parto (o número de repetições, etc.) não é puro “material linguístico” mas conclusões derivadas de uma prévia “análise psicológica e ideológica”, e que ou a evidência linguística (as repetições) ou sua análise (a ideia de *summa*) são “forçadas” ou “baseadas em indícios muito frágeis”. (Na explicação do segundo poema, começo com material não linguístico mas ideacional: a ideia da proximidade dos três reinos; para o terceiro, escolho como base um elemento composicional: “tempo” como dispositivo poético). É uma lástima que críticos de críticos como os autores do muito útil livro *Theory of literature* caiam na mais familiar armadilha de críticos em geral: não entender o que

criticam e, então, permitirem a si mesmos uma fundamentalmente estéril atitude descobridora-de-erros [*an ultimately sterile fault-finding attitude*], assim fazendo necessárias tediosas retificações da parte de críticos dos “críticos de críticos” (Ibid., p. 194-195).

Da França à Alemanha: *explicação* ou *interpretação* de textos?

Poder-se-ia dizer que Spitzer contribuiu decisivamente para essa má-compreensão de sua atividade crítica ao insistir em defini-la como “explicação de textos”, ao reclamar para si um “trabalho em *explication de texte* que lida com escritores de todos os períodos e se esforça por explicar traços estilísticos particulares por seu fundo histórico ou cultural” (Ibid., p. 194), uma vez que isso acaba mesmo por sugerir um conhecimento histórico-cultural *prévio* tutelando a análise textual, como prevê a “*explication française*” de linhagem lansoniana, quando, na verdade, o “fundo histórico ou cultural” de que fala Spitzer deve necessariamente emergir, no tipo de leitura a que ele procede, *do próprio escrutínio do material textual*.

Spitzer parece querer remediar esse problema ao remeter, logo na abertura do supracitado artigo, para o panorama da prática da explicação de textos no Ocidente traçado por Erich Auerbach num manual publicado, originalmente em francês, no mesmo ano em que surgiram a *Theory* e *A method – Introduction aux études de philologie romane* [Introdução aos estudos de filologia romana] (1949) –, panorama do qual Spitzer (Ibid., p. 193) depreende o que chama de “três estágios no desenvolvimento histórico da *explication*”, a saber:

(i) “A prática de comentário sobre obras literárias, seguindo da antiguidade, através da Idade Média e da Renascença, até os nossos dias, que envolveu apenas a remoção de dificuldades para o benefício do leitor, pelo provimento de dados factuais (históricos, linguísticos, culturais, exegéticos) necessários para a correta e completa compreensão do texto” (Ibid., p. 193) – e, com isso, Spitzer sintetiza os dois primeiros parágrafos do panorama de Auerbach (1949, p. 33-35);

(ii) aquilo que Spitzer (1962, p. 193) chama de “prática escolar francesa da *explication de texte*”, e na qual Auerbach (1949, p. 35) enxerga a vantagem, reconhecida por Spitzer, de “substituir o estudo puramente passivo dos manuais e das lições do professor pela espontaneidade do aluno que descobria ele mesmo o que faz o interesse e a beleza das obras literárias”;

(iii) “A prática de comentário”, diz Spitzer (1962, p. 193-194), “que procura não redescobrir nos textos coisas já conhecidas mas chegar a ‘novas observações de primeira-mão’, que devem, então, ser integradas ao conhecido e podem levar à reavaliação do autor ou obra particulares”. Em seu texto, Auerbach reportava, bem

entendido, uma verdadeira renovação da prática explicativa capitaneada pelo próprio Spitzer:

Ora, esse método [o da explicação francesa] foi consideravelmente desenvolvido e enriquecido por alguns filólogos modernos (entre os romanistas, é preciso citar sobretudo L. Spitzer), e serve, junto aos mesmos, a fins que ultrapassam a prática das escolas; serve a uma compreensão imediata e essencial das obras; ele não é mais, o que era para a escola, apenas um método de constatar e de ver confirmado aquilo de que se sabia de antemão, mas um instrumento de pesquisas e de descobertas novas (AUERBACH, 1949, p. 35).

Reproduzindo, por sua vez, a afirmação de que “entre os romanistas, é preciso citar sobretudo L. Spitzer”, o próprio Spitzer (1962, p. 193-194) observa, em contrapartida: “a quem deveria ser somado o Prof. Auerbach ele mesmo”. De fato, a contribuição não apenas prática, mas também doutrinária, por assim dizer, de Auerbach, a essa renovação da explicação de textos que ele próprio relata, avultaria, por exemplo, numa passagem como aquela, no epílogo de *Mimesis*, em que, refletindo sobre as ideias e os parâmetros que presidiram a realização do livro, Auerbach afirma:

O método da interpretação de texto [*Textinterpretation*] deixa à critério do intérprete certo campo de ação: ele pode selecionar e dar ênfase como lhe aprouver. De todo modo, o que ele assevera deve ser encontrado no texto [*muß im Text zu finden sein*]. Minhas interpretações são, sem dúvida, conduzidas por uma intenção determinada; mas essa intenção apenas paulatinamente ganhou forma, sempre no jogo com o texto [*jeweils im Spiel mit dem Text*], e, por longos percursos, deixei-me levar por ele (AUERBACH, 1946, p. 496-497).

Detendo-se, em seu manual de filologia românica, nos trâmites da “explicação literária” *à la Spitzer*, Auerbach (1949, p. 36) insistirá na necessidade de se “fazer abstração de todos os conhecimentos anteriores que se possui ou que se crê possuir sobre o texto e o escritor em questão, sobre sua biografia, os julgamentos e opiniões correntes a seu respeito, as influências que ele pode ter sofrido, etc.”, devendo-se “ter em vista somente o próprio texto e observá-lo com uma atenção intensa, sustentada, de modo que nenhum dos movimentos da língua e do fundo nos escapem” – o que é muito difícil, observa, ainda, Auerbach, “é quase uma arte, e seu desenvolvimento natural é ainda mais entravado pelo grande número de concepções feitas que acumulamos em nossos cérebros e introduzimos em nossa pesquisas” (Ibid., p. 36). Em síntese:

Por uma boa análise de um texto bem escolhido, chegar-se-á quase sempre a resultados interessantes, talvez a descobertas inteiramente novas; e, quase sempre, os resultados e descobertas terão um alcance geral que poderá ultrapassar o próprio texto, e fornecer esclarecimentos sobre o escritor que o escreveu, sobre sua época, sobre o desenvolvimento de um pensamento, de uma forma artística e de uma forma da vida [*d'une forme de la vie*] (Ibid., p. 36).

Poder-se-ia querer, com isso, avançar a ideia de algo como uma “escola alemã”, em contraposição a uma “escola francesa”, de explicação de textos, a qual, tendo em Spitzer e

Auerbach seus maiores expoentes, caracterizar-se-ia, em suma, pelo abandono do “método de constatar e de ver confirmado aquilo de que se sabia de antemão” em nome de um “jogo com o texto” ao qual se entrega o crítico em busca de “novas descobertas”. Mas mesmo essa postulação de uma *explication de texte à l’allemande*, por assim dizer, acabaria por falsear as coisas à medida que impedisse o reconhecimento de algo, no próprio coração dessa prática crítica, que pareceria escapar completamente, na verdade, ao âmbito estrito da *explicação* – isto é, do procedimento de remissão de um dado objeto, então encarado como um produto, às suas alegadas causas ou fontes originárias –, algo do qual se poderia dizer, em suma, que *acontece* no “jogo” do crítico com a obra lida, ocasionando, para falar com Dilthey, antes a “Verstehen”, *compreensão*, do que a “Erklärung”, *explicação*, da mesma.

“A explicação de textos se impôs desde que a filologia existe”, observa Auerbach (1949, p. 33) em seu manual. Não parece fortuito, contudo, que o filólogo Auerbach tenha se inclinado a falar, a propósito do método a presidir sua leitura literária na *Mimesis*, antes em “Textinterpretation”, *interpretação* de texto, e que o também filólogo Spitzer, a despeito da insistência em chamar, provavelmente por conveniência, sua prática de leitura de “explication de texte”, tenha anunciado, não obstante, no título de seu manual americano, um método não de *explicação* mas de *interpretação* da literatura. Daí a dúvida: Auerbach e Spitzer seriam mais bem definidos, em vista de sua atividade crítica, como filólogos – isto é, *explicadores* de textos – ou como hermeneutas – isto é, *interpretadores* de textos? O fato é que a prática filológica de ambos encontra-se, via de regra, de tal maneira imbricada numa prática essencialmente interpretativa que, ao menos em seus trabalhos de crítica literária, já não se pode rigorosamente distingui-las.

É justamente, aliás, a passagem ou a conversão, a certa altura de seu percurso acadêmico, da estrita filologia positivista em que fora formado no que se poderia chamar uma abordagem filológico-interpretativa da literatura o foco do mais célebre dos ensaios de método escritos por Spitzer, publicado em livro, em 1948, nos EUA, e que, apesar de mencionado em nota na *Theory*, Wellek e Warren não dão mostras de terem realmente lido.

Spitzer e a transmutação hermenêutica da leitura filológica

No mesmo ano em que Spitzer profere as três conferências que subsequentemente constituirão *A method*, vem à luz, pela Princeton University Press, seu primeiro livro publicado nos EUA: *Linguistics and literary history* [Linguística e história literária] (1948) – o qual, Spitzer esclarece no prefácio do mesmo, “é para continuar a série de estudos em estilística

previamente publicada na Alemanha”: *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik* [Ensaio sobre sintaxe românica e estilística] (1918), *Stilstudien* [Estudos de estilo] (1928), *Romanische Stil- und Literaturstudien* [Estudos de estilo e literatura românicos] (1931) (SPITZER, 1948a, p. v). Num sentido importante, contudo, o novo livro implicaria uma descontinuidade em relação ao conjunto do trabalho anterior: o fato de ter como autor um acadêmico emigrado, escrevendo para um público estrangeiro, no país estrangeiro que o acolheu; assim:

ao invés de escrever como lhe apraz, conforme a maneira usual do acadêmico alemão sobretudo (que é tão bem satisfeito em viver no paraíso de suas ideias, quer isso seja acessível a seus pares ou não), ele deve, ainda que tentando preservar sua própria ideia do conhecimento [*his own idea of scholarship*], continuamente contar com sua nova audiência, tendo em mente não apenas as exigências convencionais mas também aquelas mais profundas ambições da nação (na medida em que for dado a ele senti-las), as quais, opostas à sua natureza tal como puderam ter parecido a ele no começo, tendem imperceptivelmente a se tornar uma segunda natureza nele – na verdade, a fazer brilhar, por contraste, a primeira natureza dele em sua mais clara luz (Ibid., p. v-vi).

Não estranha, assim, o didatismo com que, no ensaio que dá nome ao livro, Spitzer procura oferecer ao público norte-americano tanto uma síntese retrospectiva de sua formação acadêmica, de seu amadurecimento intelectual e de seu trabalho até então no campo filológico-estilístico, quanto, por assim dizer, uma defesa e ilustração, com fins de divulgação, de seu método de leitura crítica. O livro se completa com quatro estudos específicos do estilo em Cervantes, em Racine, em Diderot e em Claudel, mas deve mesmo sua grande repercussão ao texto introdutório, o qual, vindo a ser traduzido e publicado, com configurações diversas de capítulos adicionais, nas três principais línguas românicas,⁴⁰ acabará por se fixar como o ensaio de método definitivo de Spitzer.

Spitzer começa por falar de sua decepção quando, na juventude, decidido a “estudar as línguas românicas e particularmente filologia francesa” – nisso motivado sobretudo pela “adoração do modo de vida francês” vigorante na Viena de seu tempo, pela “atmosfera francesa” na qual sempre vivera imerso (SPITZER, 1948b, p. 2) –, ele se depara, por um lado, com um ensino de linguística francesa no qual “nenhuma imagem nos era oferecida do povo francês ou da francesidade de sua língua” (Ibid., p. 2), posto que só se estudava a gramática histórica da língua, “não a língua dos franceses, mas um aglomerado de evoluções desconectadas, separadas, anedóticas e sem sentido” (Ibid., p. 3), e, por outro lado, com um ensino de história da literatura em que “aquele francês ideal parecia mostrar alguns fracos

⁴⁰ Ed. italiana: SPITZER, Leo. *Critica stilistica e storia del linguaggio*. Bari: Laterza, 1954; ed. espanhola: SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955; ed. francesa: SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970.

sinais de vida”, com a análise efetiva de certas obras da literatura francesa, “mas era como se o tratamento dos conteúdos fosse apenas subsidiário para o trabalho verdadeiramente científico, que consistia em fixar as datas e os dados históricos dessas obras de arte, aferindo o montante de elementos autobiográficos e fontes escritas que os poetas tinham supostamente incorporado em sua produção artística” (Ibid., p. 3). E ainda:

As obras de arte existentes eram trampolins para se chegar a outros fenômenos, contemporâneos ou anteriores, que eram, na realidade, totalmente heterogêneos. Parecia indiscreto perguntar o que fazia delas obras de arte, o que estava expresso nelas, e por que essas expressões apareceram na França, naquele momento particular. [...] Nessa atitude de positivismo, eventos exteriores eram tomados tão seriamente apenas para escapar o mais completamente da verdadeira questão (Ibid., p. 3).

Assim, apesar do “enorme abismo” [*enormous gulf*] que aí separava os campos da linguística e o da história literária, tratando-se no primeiro apenas da língua, e no segundo apenas da literatura, prevalecia em ambos, segundo Spitzer, “uma laboriosidade sem sentido” [*a meaningless industriousness*] (Ibid., p. 4). Mas Spitzer não deixa de admitir, a esse respeito, a superioridade da linguística histórica sobre a história literária, no sentido de aquela ensinar “mais da realidade” do que esta: “era inquestionável que o *a* latino evoluiu para o *e* francês; era inexato que a experiência de Molière com a possivelmente infiel Madeleine Béjart tenha evoluído para a obra de arte *École des femmes* [Escola de mulheres]” (Ibid., p. 4). Um pouco antes, Spitzer havia declarado sobre os ensinamentos de linguística histórica que recebera de Meyer-Lübcke: “Em tudo isso, havia muitos fatos e muito rigor no estabelecimento dos fatos, mas tudo era vago a respeito das ideias gerais subjacentes a esses fatos” (Ibid., p. 2); no fim das contas, o balanço que faz o autor dessa sua inserção juvenil no campo da filologia românica é positivo:

Por não abandonar prematuramente essa pretensa ciência, procurando, ao invés, apropriar-me dela, cheguei a identificar seu verdadeiro valor bem como minhas próprias possibilidades de trabalho – e a estabelecer minha meta de vida. Usando as ferramentas científicas a mim oferecidas, cheguei a ver sob seu empoeiramento as impressões digitais de um Friedrich Diez e dos românticos, que criaram essas ferramentas; e, doravante, elas estariam não mais empoeiradas, mas sempre radiantes e sempre novas (Ibid., p. 4).

Spitzer procurar ilustrar, então, recorrendo a uma pesquisa etimológica na qual ele reconstitui a origem comum de “duas palavras inglesas caracterizadas pelo mesmo ‘sabor’” (Ibid., p. 5), de que modo o reconhecimento da motivação subjacente aos fenômenos linguísticos de superfície daria acesso a bem mais do que ao funcionamento da própria língua: “cada palavra tem sua própria história, que não deve ser confundida com aquela de nenhuma outra. Mas o que se repete em todas as histórias-de-palavras [*word-histories*] é a possibilidade de reconhecer os sinais de um povo em ação, cultural e psicologicamente” (Ibid., p. 8); e à

medida que isso acontece: “O que parecia uma aglomeração de meros sons aparece agora motivado” (Ibid., p. 6). Spitzer estima sentir no processo de compreensão aí em jogo “o mesmo ‘estalo interno’ [*the same “inner click”*]” sentido “quando temos apreendido o sentido de uma sentença ou de um poema – que se tornam, então, mais do que a soma total de suas simples palavras ou sons” (Ibid., p. 7). Para Starobinski, essa busca pelo fundamento vital subjacente aos fatos linguísticos implica a emergência de um “conhecimento literário” em Spitzer:

Demandar o *porquê* do fato linguístico não é, desde então, apenas uma curiosidade legítima: é um passo necessário, que faz descobrir a motivação, o fim visado, o poder organizador. A diversidade esparsa de fatos observados pode ser reduzida à unidade de um desígnio (de um “espírito”, de um “temperamento”). Assim se opera a passagem da linguística ao conhecimento literário: a língua é apreendida no processo que a faz tornar-se literatura – em seu movimento, em seu colocar-se-em-obra, no abuso que é feito dela; e a literatura, reciprocamente, é abordada a partir de seu material verbal, de seu aspecto *textual*. Se o conhecimento literário é uma gênese revivida, o percurso se prolonga de toda a “história-de-fundo” [*l’arrière-histoire*] das palavras e das formas utilizadas na obra, e a compreensão se enriquece de todas as relações “materiais” que contribuem para constituir o sentido (STAROBINSKI, 1970, p. 9).

Em seu próprio relato, Spitzer esclarece que, ao se colocar, de início, a questão acerca da possibilidade de “distinguir a alma de um escritor francês particular em sua linguagem particular”, tinha em mente não a convicção habitual dos historiadores da literatura a esse respeito, mas “a definição mais rigorosamente científica de um estilo individual, a definição de um linguista, que poderia substituir as observações casuais, impressionistas dos críticos literários”, e segundo a qual: “O desvio estilístico individual da norma geral deve representar um passo histórico dado pelo escritor”, isto é, “deve revelar uma mudança do espírito da época, uma mudança da qual o escritor tornou-se consciente e traduziria numa forma linguística necessariamente nova” (SPITZER, 1948b, p. 11). Confiante na possibilidade de se determinar esse “passo histórico, tanto psicológico como linguístico”, o jovem Spitzer dedicou-se então a analisar a linguagem de autores franceses contemporâneos, como Charles-Louis Philippe, ou antigos, como Rabelais. Reconstituindo, tanto tempo depois, as linhas gerais desses estudos estilísticos de juventude, Spitzer ora enfatiza certas consequências de longo alcance derivadas dos mesmos: a de que “a mente de um autor é um tipo de sistema solar em cuja órbita todas as categorias de coisas são atraídas: linguagem, motivo, enredo são apenas satélites” e de que se deve “sempre remontar ao étimo que está atrás de todos esses dispositivos particulares chamados literários ou estilísticos que os historiadores literários são afeitos a listar” (Ibid., p. 14); a de que “criatividade mental inscreve-se imediatamente na língua, na qual se torna criatividade linguística” e de que “o trivial e o petrificado na língua

não é nunca suficiente para as necessidades de expressão sentidas por uma personalidade forte” (Ibid., p. 15); a de que “o sangue vital da criação poética é em todo lugar o mesmo, quer puncionemos o organismo na ‘linguagem’ ou nas ‘ideias’, no ‘enredo’ ou na ‘composição’” (Ibid., p. 18).

A formulação disso que Spitzer chama, então, de “princípio de coesão interna tal como existe num escritor sensível” ele atribui a Goethe, e observa ter sido o reconhecimento desse princípio o que “permitiu a Freud aplicar suas descobertas psicanalíticas a obras de literatura” (Ibid., p. 31-32); isso posto, ele esclarece:

Ainda que eu não deseje negar a influência freudiana nas minhas primeiras tentativas de explicação de textos literários, meu objetivo hoje é pensar não tanto nos termos dos demasiado-humanos “complexos” que, na opinião de Freud, supõem-se colorir a escrita das grandes figuras da literatura, mas de “padrões ideológicos” tal como estão presentes na história do espírito humano (Ibid., p. 32).

Sejam quais forem os ajustes de escopo ou de ênfase pelos quais possa ter realmente passado o trabalho de Spitzer ao longo do tempo, o *método* empregado pelo autor em seu escrutínio do texto literário, pelo que sugere o próprio Spitzer a respeito, teria permanecido fundamentalmente o mesmo. É esse alegado “método de interpretação da literatura”, afinal, aquilo que Spitzer ao que tudo indica gostaria de incutir em seu público norte-americano, e que ele sintetiza, a certa altura, nos seguintes termos:

trabalhar a partir da superfície em direção ao “centro vital interno” da obra de arte: primeiro observando detalhes na aparência superficial da obra particular (e as “ideias” expressas por um poeta são, também, apenas um dos traços superficiais numa obra de arte); depois, agrupando esses detalhes e procurando integrá-los num princípio criativo que possa ter estado presente no espírito do artista; e, finalmente, fazendo o percurso de volta a todos os outros grupos de observações de modo a descobrir se a “forma interna” que se construiu provisoriamente oferece uma descrição do todo. O estudioso estará certamente apto a estipular, depois de três ou quatro dessas “viagens regressivas”, se ele descobriu o centro vivificante [*the life-giving center*], o sol do sistema solar (Ibid., p. 19).

Mas esse método, que Spitzer, mais do que qualquer outro, contribuiu para difundir no campo literário internacional por meio de sistemáticas ou episódicas reiteraões (como aquela do referido artigo de 1951 em que reage ao tratamento dispensado na *Theory* a seu trabalho), tal método circular, em suma, e Spitzer insiste nisso, não foi inventado por ele próprio, remontando, antes, à tradição hermenêutica instituída por Dilthey a partir de Schleiermacher: não se trata, pois, de um círculo vicioso, esclarece Spitzer (Ibid., p. 19), “ao contrário, é a operação básica nas humanidades, o *Zirkel im Verstehen*, como Dilthey chamou a descoberta, feita pelo erudito e teólogo romântico Schleiermacher, de que em filologia o conhecimento é alcançado não apenas pela progressão de um detalhe a outro, mas pela antecipação e adivinhação do todo” (Ibid., p. 19); assim: “Nossa viagem de vaivém de certos detalhes

externos ao centro interno e de volta, novamente, a outras séries de detalhes é apenas uma aplicação do princípio do ‘círculo filológico’” (Ibid., p. 19-20) – princípio esse já central, acrescenta Spitzer (Ibid., p. 20), no trabalho linguístico de Friedrich Diez, o fundador da filologia românica. Spitzer esclarece ainda:

Schleiermacher distingue entre os métodos “comparativo” e “divinatório”, a combinação dos quais é necessária na “hermenêutica”, e uma vez que a hermenêutica divide-se em duas partes, uma “gramatical” e uma “psicológica”, ambos os métodos devem ser usados em ambas as partes dela. Dos dois métodos, é o divinatório que requer “Zirkelschluss” [“inferência circular”]. Estamos lidando aqui com a *Zirkelschluss* na “adivinhação” da psicologia de autores; quanto à “adivinhação gramatical”, qualquer estudante de colégio que tenta analisar um período ciceroniano está constantemente utilizando-a: não pode apreender a construção exceto passando continuamente das partes para o todo da sentença e, de volta, novamente, para suas partes (Ibid., p. 33).

Se é Schleiermacher quem “descobre”, na expressão de Spitzer, o *Zirkel im Verstehen* – o chamado “círculo hermenêutico”, ou “círculo filológico”, como prefere Spitzer –, é Dilthey, sem dúvida, quem o converte em “operação básica nas humanidades”, imbuindo-o de uma amplitude e de uma legitimidade epistemológicas essenciais para o argumento spitzeriano em defesa da circularidade de seu procedimento de leitura contras as acusações de “viciosidade” [*viciousness*] do mesmo.

DILTHEY NEOKANTIANO: POÉTICA, HERMENÊUTICA E A ERLEBNIS COMO MÉTODO CRÍTICO

A poética diltheyniana e a fundação do juízo de gosto na “vida psíquica”

O texto que cristaliza a epistemologização da hermenêutica por Dilthey é o célebre “Die Entstehung der Hermeneutik” [O nascimento da hermenêutica] (1900), que se abre com as seguintes considerações:

Falei, num tratado anterior, sobre a representação da individuação no mundo humano tal como ela é criada pela arte, particularmente pela poesia [*Poesie*]. Agora, confrontamo-nos com a questão do conhecimento *científico* dos indivíduos, mesmo das grandes formas em geral da existência humana singular. É um tal conhecimento possível e que meios temos nós para alcançá-lo? (DILTHEY, 1957a, p. 317).

O “tratado anterior” a que se refere Dilthey é a quarta de suas *Beiträge zum Studium der Individualität* [Contribuições para o estudo da individualidade] (1895-96), um texto cujo título expressa o mais diretamente possível a própria tese central nele desenvolvida: “Die Kunst als erste Darstellung der menschlich-geschichtlichen Welt in ihrer Individuation” [A arte como primeira representação do mundo humano-histórico em sua individuação]. Partindo da postulação de que o “mundo humano-histórico em sua individuação” é o “objeto central

das artes representativas [*der zentrale Gegenstand der darstellenden Künste*], especialmente da escultura, da pintura, da poesia narrativa e dramática” (DILTHEY, 1957b, p. 273), Dilthey procura determinar, então, tanto a função quanto a natureza dessa representação artística.

A arte, a qual “se funda na experiência de vida e nela encontra seu material”, observa Dilthey, “apenas intensifica [*steigert*] os elementos compreendidos nessa realidade” (Ibid., p. 274); em contrapartida, “também a experiência de vida de cada um de nós não pode ser dissociada das influências da arte sobre ela”; assim: “Todos nós teríamos apenas uma pequena parte de nossa compreensão atual da condição humana se não estivéssemos acostumados a enxergar, através do olho do poeta, Hamlets e Margaridas, Ricardos e Cordélias, Marqueses de Posa e Filipes” (Ibid., p. 274). Dilthey considera, em suma, a arte representativa como “o órgão que traz o mundo humano-histórico e sua individuação à compreensão da humanidade” (Ibid., p. 275) – no que ela teria, aliás, preponderância sobre a ciência: “Toda a individuação do mundo humano-histórico vem à compreensão primeiro na poesia, muito antes que a ciência aspire a conhecê-la” (Ibid., p. 280). E ainda:

A arte representativa expande o âmbito estreito do vivenciar [Erleben] em que cada um de nós está encerrado, eleva o nexos vital [Zusammenhang des Lebens] contido na percepção [Innewerden] escura e áspera para a esfera luminosa e suave da reprodução [Nachbilden], mostra a vida tal como se reflete em capacidades de apreensão mais poderosas do que as nossas e a põe a uma distância do contexto de nosso próprio agir, pelo que alcançamos, em face dela, um estado de liberdade [einen freien Zustand] (a comparação schilleriana da arte com o jogo) (Ibid., p. 276).

Mais à frente, Dilthey volta a evocar a afirmação de Schiller de que a atividade entre o escritor e seu público é comparável a um jogo, observando que “aquilo que é jogo submete-se apenas à lei de deslocar a estrutura de nossa vida psíquica para uma atividade alegre, e isso liberta nossa alma que quer frequentemente consumir-se no duro nexos finalista da vida [*Zweckzusammenhang des Lebens*]” (Ibid., p. 279). Mas a arte representativa, alerta, por outro lado, Dilthey, não se limita a reproduzir a vida humana, procedendo, antes, a uma verdadeira direção de nosso olhar, isto é, “ela contém uma instrução para o ato de ver [*eine Anleitung, zu sehen*]” (Ibid., p. 279), o que só se torna possível em função da tipificação nela em jogo: “O ver e o representar típicos são o seu artifício para, na realidade, dar a regra ao acontecimento” (Ibid., p. 279).

Dilthey detém-se nesse procedimento tipificador segundo ele inerente e necessário à representação artística: “o meio para a representação das uniformidades, da repetição de diferenças, das gradações e das afinidades”, explica, “é a visão típica [*das typische Sehen*]”, a “percepção típica [*das typische Wahrnehmen*]”, a qual “compreende o típico de pessoas, situações, relações e destinos”, e, assim, “possibilita à poesia condensar e penetrar

intelectualmente experiências, de modo que possa satisfazer um homem com experiência de vida [*einen lebenserfahrenen Mann*]”, proporcionar “a compreensão ao leitor ou ouvinte” (Ibid., p. 280); e ainda: “Nossa capacidade limitada de reprodução [*Nachbildung*] penetraria só com muito trabalho os recantos e enigmas do particular se as linhas do contexto vivente não tivessem sido realçadas ou reforçadas no representar típico [*im typischen Darstellen*]” (Ibid., p. 280).

Mas se a representação artística da vida só ganha corpo pela tipificação de “pessoas, situações, relações e destinos” empreendida na obra, esta, por sua vez, se veria condicionada, segundo Dilthey, por uma subjetividade autoral profunda, fonte criativa primária da qual, na verdade, tudo proviria:

E na maneira pela qual o artista constitui uma atmosfera, um mundo no qual suas figuras se movem e são interconectadas, vem o mais profundamente à expressão toda sua constituição mental [*seine ganze Seelenverfassung*] e o conseqüente ponto de vista sob o qual se erige sua concepção da realidade da vida [*Lebenswirklichkeit*] numa obra. Essa maneira de constituir a atmosfera e o corpo-do-mundo de uma grande obra provém da atitude primária e vital do artista representacional em relação à vitalidade exterior [*äußeren Lebendigkeit*]. Nesta atitude origina-se a distribuição de valor, eu quase diria a repartição da vitalidade entre as figuras e as ações. Por conseguinte, deve estar também aí compreendido, finalmente, o fundamento mais profundo para as formas históricas da representação artística; daí, somente, decorrem, então, as diferenças de técnica (Ibid., p. 281).

Na seqüência, Dilthey, empregando termos que serão ecoados por Spitzer décadas mais tarde, fala da obra como um todo articulado em torno de um “centro interno” e perpassado pelo “sangue” do autor proporcionalmente distribuído entre suas criações:

Essa distribuição da vitalidade interna entre as figuras e as ações, a assim resultante *articulação* de uma obra, a distribuição de valor que aos membros individuais [da obra] atribui seu significado, isso abarca em si personagens, enredos, destinos. Dessa forma, cada grande obra é um mundo à parte. A individuação na obra é consumada a partir do centro interno [*inneren Mittelpunkt*] da mesma. Como, entretanto, a série de obras de um grande poeta constitui um desenvolvimento, perdura, assim, em relação aos indivíduos que nela se apresentam, um parentesco interno [*innere Verwandtschaft*]. Eles pertencem a uma família. Um *círculo determinado de pessoas típicas* constitui essa *família*, e elas possuem entre si, como criaturas da mesma fantasia poética, uma *semelhança familiar*. Cada uma delas recebeu um pouco do sangue do poeta, cada uma é formada e erigida num modo determinado. Essa subjetividade não pode ser contida nem mesmo pelo maior dos poetas (Ibid., p. 281).

Com isso, Dilthey retomava e sintetizava, na verdade, a teoria da imaginação literária que expusera detalhadamente, alguns anos antes, num longo texto intitulado “Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik” [A imaginação do poeta. Materiais para uma poética] (1887), “o mais importante tratado alemão de poética da segunda metade do século XIX”, segundo Wellek (1965, p. 320). Nele, depois de oferecer uma descrição da “organização do poeta” [*Organisation des Dichters*], seguida do ensaio de “uma explicação

psicológica da criação poética” [*einer psychologischen Erklärung des dichterischen Schaffens*], Dilthey detém-se justamente no “típico na poesia” [*Typische in der Dichtung*]:

O pensamento engendra conceitos, a criação artística, tipos. Estes contêm em si, em primeiro lugar, uma intensificação do experimentado, mas não na direção de uma idealidade vazia, senão na de uma representação do múltiplo numa figuração cuja estrutura poderosa e clara torna compreensíveis, de acordo com seu *significado*, mínimas e heterogêneas experiências de vida. Mais precisamente, tudo é típico na obra poética. Típicas são as personagens; [...]. Típicas são as paixões; [...]. Típico é o nexa da ação, em si e com o destino; [...]. Típico é o próprio modo de representação; [...]. E como na poesia por toda a parte a vivência, por toda a parte um interior [*ein Innen*] que se apresenta num exterior [*einem Äußeren*], ou uma figuração externa que é animada por uma interioridade constitui a matéria e o fim da representação, então toda poesia é *simbólica*. Sua forma primitiva é o figurado, o poema que manifesta um processo interno numa situação, a alegoria. Nesse sentido o simbólico é a qualidade fundamental que, por sua essência, é própria a toda poesia. Goethe disse certa vez a Eckermann: “Sentimento vivo dos estados e capacidade de expressá-los fazem o poeta” (DILTHEY, 1958b, p. 186-187).

Esse esforço de sistematização de uma psicologia da representação artística tem lugar no âmbito do enfrentamento da tarefa assumida por Dilthey no texto em questão, aquela a que ele chama “a tarefa da poética” [*die Aufgabe der Poetik*]: “obter leis universalmente válidas que sejam utilizáveis como regras da criação e como normas da crítica”, mas também determinar “como se comporta a técnica de um dado tempo e nação em relação a essas regras gerais”, bem como superar “o obstáculo que pesa sobre as ciências do espírito em geral, o de derivar proposições universalmente válidas [*allgemeingültige Sätze*] das experiências interiores [*inneren Erfahrungen*], que são tão pessoalmente circunscritas, tão indeterminadas, tão compostas [*zusammengesetzt*] e, no entanto, indecomponíveis [*unzerlegbar*” (Ibid., p. 107). Tratar-se-ia, bem entendido, de retomar esses problemas à luz de um novo aporte: “A antiga tarefa da poética ressurgiu aqui, e a pergunta é se ela agora pode ser cumprida com os recursos que a ampliação do horizonte científico coloca à nossa disposição” (Ibid., p. 107).

O grande e definitivo ponto de referência, nesse sentido, para Dilthey, é o advento do que ele chama de “a Estética alemã” [*die deutsche Ästhetik*], a qual, partindo da “faculdade criadora [*schaffenden Vermögen*] no homem, mesmo em toda a natureza, cuja produção é a beleza”, converteu-se na “mais alta contribuição desse lugar para o progresso da poética” – sendo preciso determinar, então, “em que medida ela, no entanto, também requer um complemento” (Ibid., 115). Isto Dilthey o faz quando comenta aquela que seria a primeira dentre as conquistas da Estética alemã: a “importante proposição” de que a poesia não é nem “a imitação de uma realidade que, desse modo, pré-existe a ela” nem “uma expressão das verdades de um conteúdo espiritual que seria, por assim dizer, anterior a ela”; ao invés disso: “a faculdade estética é uma força criadora para a geração de um conteúdo que transcende a realidade e que não é dado em nenhum pensamento abstrato, [para a geração] mesmo de um

modo de contemplar o mundo” (Ibid., p. 116). Nessa proposição, pela qual a poesia elevou-se a “um órgão de compreensão do mundo” [*einem Organ des Weltverständnisses*], acrescenta, com efeito, Dilthey, “estavam mescladas verdades e exageros [*Wahrheiten und Überspannungen*]”, podendo-se dizer “que uma poética futura terá grandes dificuldades para separá-las” (Ibid., p. 116). Não obstante, Dilthey aponta o caminho.

Ele refere-se à formação da “visão estética do mundo” [*ästhetische Weltansicht*] que foi “estimulada pela reflexão sobre os processos poéticos, especialmente sobre aquele poderosamente atuante em Goethe, transmitido pela energia da reflexão de Schiller e posto em relação com as necessidades da especulação por Schelling” (Ibid., p. 117). Na sequência, observa que a filosofia estética que se desenvolveu no crescendo especulativo que vai de Schelling a Hegel “borrou os limites que separam a vitalidade-estética-da-intuição [*die ästhetische Lebendigkeit des Anschauens*] do pensamento científico, do conhecimento filosófico” (Ibid., p. 118). Em face desse flagrante “exagero” do idealismo estético alemão, Dilthey ele próprio recua ao nível de Schiller, o primeiro que teria condensado numa fórmula a natureza da genialidade estética, e designa como “lei de Schiller” [*Schillersche Gesetz*] à proposição

de que o processo estético capta na forma [*in der Gestalt*] a vitalidade desfrutada no sentimento [*die im Gefühl genossene Lebendigkeit*] e, assim, anima [*beseelt*] a contemplação [*die Anschauung*], ou representa essa vitalidade na contemplação e, desse modo, transmite a vida na forma [*das Leben in Gestalt überträgt*]; de que, portanto, tradução da vivência em forma e da forma em vivência ocorre aí constantemente (Ibid., p. 117).

Essa alegada “lei de Schiller”, Dilthey propõe-se, então, a “formulá-la e fundamentá-la de modo psicologicamente mais preciso [*psychologisch genauer*]” (Ibid., p. 117). Ora, o primeiro passo nesse sentido é um novo recuo, dessa vez em direção a Kant, em cuja terceira *Crítica* Dilthey encontra “a fundamentação elementar [*die elementare Begründung*] da lei de Schiller” (Ibid., p. 118), a saber: “a proposição de que na impressão estética encontra-se, apenas atenuado, o mesmo complexo processo que na criação estética, sendo também a esta extensivo” (Ibid., p. 118). Essa isomorfia entre os domínios da “impressão estética” e o da “criação estética” é sobremaneira importante para Dilthey porque lhe permite transferir para o domínio da segunda o que Kant teorizara em profundidade acerca da primeira, provendo-lhe, assim, do alicerce doutrinário com base no qual formular e fundamentar psicologicamente sua *Poética*:

O juízo de gosto é estético, isto é, tem sua razão determinante na relação do objeto com os sentimentos de prazer e desprazer, mas sem que se junte a isso uma relação com a faculdade de apetição [*Begehrungsvermögen*] [...]. E como não há nenhuma transição de conceitos para o prazer ou o desprazer, então acresce como determinação ulterior que o prazer estético não nasce pela intervenção de conceitos.

Assim, a análise kantiana invalida na raiz a consideração segundo a qual o belo seria o verdadeiro ou uma síntese de concepções de natureza perfeita em expressão sensorial e desloca para o ponto central a importância dos sentimentos para os processos estéticos. [...] A tarefa é adicionar o complemento e a fundamentação mais profunda através dos quais ser investigada a significação dos sentimentos para os processos de criação, da metamorfose das imagens, da composição. Só então essa parte mais segura da fundação estética já existente alcança a generalização e a fundamentação psicológica necessárias (Ibid., p. 118-119).

Na determinação desta “tarefa” de “complementação” e “fundamentação”, Dilthey tem em vista, na verdade, basicamente a necessidade de substituição do tratamento essencialmente especulativo dispensado pela estética filosófica a seu objeto de investigação por um tratamento propriamente científico, de caráter empírico, com a consequente substituição do “método metafísico” [*metaphysische Methode*] dos idealistas alemães pelo que ele chama de “método interior ou psicológico” [*inneren oder psychologischen Methode*]. Em face da “tarefa de apreender os estados de ânimo que produzem as formas e nelas se apresentam”, pondera, com efeito, Dilthey (Ibid., p. 123), “apenas uma psicologia que leve a reconhecer a essência histórica do homem é capaz de ajudar”; noutro ponto: “Pois uma poética sem psicologia emprega somente conceitos classificatórios [*Klassenbegriffe*] e proposições populares e insustentáveis, ao invés dos científicos e demonstrados” (Ibid., p. 197).

A abordagem psicológica haveria de contar, nesse caso, com o auxílio da gramática histórico-comparativa, auxílio esse, entretanto, necessariamente limitado, em função, basicamente, de uma importante diferença de escopo entre a investigação estritamente linguística e a investigação propriamente literária:

O gramático encontra a língua como um sistema acabado no qual as mudanças ocorrem tão lentamente que se subtraem à interpretação direta pela observação. É certo que as forças geradoras no processo de formação linguística são as mesmas que podem ser percebidas na vida psíquica em geral, mas sua relação com o evento linguístico não é plenamente experimentada, senão obtida por meio de conclusões; nisso está fundada a semelhança do método da investigação linguística com o método das ciências naturais. Contrariamente, o processo vivo no qual origina-se a poesia [*Dichtung*] pode ser observado no poeta [*Dichter*] hoje vivo, desde seu germen até sua forma acabada. E qualquer homem de maior vitalidade poética é capaz de compreendê-lo totalmente. A isso vêm juntar-se os auto-relatos do poeta sobre o processo de sua criação, os monumentos literários que nos permitem estabelecer, por assim dizer, a história de vida [*Lebensgeschichte*] na qual se desenvolveram destacadas obras poéticas [*Dichtungen*]. Mas para além disso os produtos desse processo estão, ademais, conservados numa imensa, quase incalculável massa literária [*Literaturmasse*], e trazem em si uma propriedade que os torna, ao lado da obra em prosa, especialmente adequados para a investigação causal [*Kausaluntersuchung*]. A vida criadora que os originou pulsa transparente, por assim dizer, nas obras poéticas. Frequentemente pode ainda ser apreendida em sua forma a lei de sua formação (Ibid., p. 124-125).

Levada a cabo, ao longo da seção central do texto, a investigação psicológica do processo da *criação* poética a que se propusera Dilthey, e cujas conclusões veem-se subsumidas na teoria do “típico na poesia” exposta na seção seguinte, volta-se, então, o autor,

na última seção, para o processo da *recepção* poética e para a *técnica* poética a condicioná-la. “Por *técnica poética* [*poetischer Technik*] entendemos a criação do poeta consciente de seus fins como de seus meios e deles seguro”, esclarece Dilthey (Ibid., p. 198); “[ela] é a transformação do vivenciado num todo existente apenas no imaginar do ouvinte ou leitor”, prossegue, “que gera ilusão e produz, através da energia sensível do contexto imagético, um poderoso conteúdo emocional, significância para o pensamento, bem como, através de outros meios menores, uma satisfação duradoura” (Ibid., p. 198). Essa concepção de técnica poética é tão mais importante para Dilthey à medida que lhe permite postular não apenas o vínculo material, por assim dizer, do processo receptivo com o processo criativo, mas a própria conformação do primeiro ao segundo em função da ação determinística que a referida técnica teria sobre o leitor e a leitura, a ponto de se poder falar, então, em “estrutura determinada” ou “forma necessária” da “impressão poética” [*poetische Eindruck*]:

Mas a impressão de uma obra poética, por mais complexa que seja, tem uma *estrutura determinada* [*bestimmte Struktur*], que é condicionada pela essência e pelos meios do poema. O poema surge através de uma vivência pressionada a ser manifestada em palavras, por conseguinte, num percurso temporal. Esse processo é acompanhado por uma forte emoção e provoca uma igual no receptor. As palavras instruem, de acordo com a vivência, a fantasia do receptor, e ele é agora igualmente comovido, ainda que mais debilmente. Aqui emerge, assim, a partir da substância das palavras [*aus dem Stoff von Worten*], num elemento igualmente vaporoso e diáfano, um conjunto ideacional [*ein Anschauungsganzes*] cujas partes cooperam para uma emoção; nesta, contudo, prevalece o prazeroso, e também o doloroso é conduzido, no curso do tempo, para o equilíbrio ou a satisfação, como desejamos da própria vida. A composição dos elementos do prazer e do desprazer é condicionada pela estrutura do processo no criador; este é o [processo] originário. Por conseguinte, a impressão poética *não é um agregado* artisticamente arranjado de elementos de prazer, mas tem sua *forma necessária* [*notwendige Form*] (Ibid., p. 192).

Com isso, bem entendido, o próprio método dito “psicológico” pelo qual o leitor Dilthey busca apreender o processo criativo de autores diversos é que receberia, *a posteriori*, como que um certificado de garantia; evidencia-se, aí, aliás, toda a vantagem epistemológica do “retorno a Kant” operado por Dilthey em face dos “exageros” especulativos do idealismo estético alemão:

(a) endossando a primazia schilleriana do estético, ou do “ponto de vista da arte”, como dirá Gadamer, Dilthey não legitima o percurso especulativo que, de Schelling e dos românticos de Iena a Hegel, expande a estética do gênio ao nível de uma metafísica absolutizante, indo, antes, num movimento de recuo, desvelar junto a Kant o fundamento obliterado de uma alegada “lei de Schiller”;

(b) em sua retomada da terceira *Crítica*, Dilthey não enfatizará, portanto, os elementos que teriam sido capazes de alimentar aquele deslocamento do “ponto de vista do gosto”

para o “ponto de vista do gênio” que Gadamer localiza na origem da deriva romântico-idealista da estética kantiana, e sim, antes, aquela doutrina da “elevação do sentimento de vida” no prazer estético que Gadamer localiza na origem do desenvolvimento neokantiano do conceito de “gênio” para um conceito abrangente de “vida” – o qual apontaria, na verdade, para uma instância *anterior* à própria separação entre gênio e gosto:

A relação entre sentimento e imagem, entre significado e aparência, não ocorre originariamente no gosto do receptor nem na fantasia do artista, senão na *vitalidade do ânimo* [*Lebendigkeit des Gemütes*], que manifesta seu conteúdo em gesto e som, que transfere o poder de suas emoções para uma figura querida ou para a natureza, e desfruta a elevação de seu ser nas imagens das condições de que é originada. Em tais momentos está presente a beleza da própria vida, a existência converte-se em celebração, a realidade em poesia; tanto o gosto como a imaginação recebem os conteúdos e as relações elementares dessa realidade do belo na própria vida (Ibid., p. 191);

(c) postulada, a partir da terceira *Crítica*, essa “vitalidade do ânimo” igualmente subjacente ao gosto estético e à criação artística, Dilthey se permitirá, então, apoiar-se na fundamentação kantiana do primeiro em seu esforço de elaboração de uma teoria global da segunda – afinal: “Uma mesma natureza humana permite surgir, segundo as mesmas leis, a arte criativa e o gosto compreensivo, e ambos correspondem um ao outro” (Ibid., p. 191); isso vai, é certo, na contramão da glorificação romântica do “gênio criador”, o que não impede, entretanto, que, em face da oposição entre aqueles que “inferem da impressão estética a intenção do artista de provocá-la, logo, a partir disso, a formação de uma técnica que a determina” (Ibid., p. 190) e aqueles que “encontram na faculdade criadora do homem a origem da regra, e devem distinguir, então, conseqüentemente, na impressão estética, o reflexo empalidecido desse processo criativo” (Ibid., p. 191), Dilthey reclame, em favor do segundo grupo, a precedência, temporal e lógica, por assim dizer, da atividade criativa sobre a receptiva: “O processo primário é a criação. A poesia surgiu do ímpeto de expressar a vivência, não da necessidade de possibilitar a impressão estética. O que então é conformado a partir do sentimento comove, de volta, o sentimento, certamente do mesmo modo, ainda que atenuado” (Ibid., p. 194); daí: “O composto de processos psíquicos individuais no qual nasceu um poema é análogo, do ponto de vista dos componentes e da estrutura, àquele que ele então provoca no ouvinte ou leitor” (Ibid., p. 194);

(d) esse estabelecimento, por Dilthey, de uma precedência, de fato e de direito, do processo criativo sobre o receptivo no âmbito da experiência estético-literária tem por efeito, para além daquilo que diz respeito estritamente à coerência interna, lógico-

teórica, da poética diltheyniana, imbuir, *a posteriori*, o próprio método pelo qual a mesma declaradamente vem a ser erigida de um lastro e de uma legitimidade epistemológicos que, de outra forma, dificilmente poderiam ser aventados: isso porque se Dilthey pretende superar a investigação estético-literária baseada em conceitos e proposições “populares e insustentáveis” por meio de uma investigação pautada por um método pretensamente científico dito “psicológico”, ele não dispõe, de partida, de nenhuma garantia da pretensa cientificidade do mesmo a não ser a convicção de que, quanto ao “processo vivo no qual origina-se a poesia”, “qualquer homem de maior vitalidade poética é capaz de compreendê-lo totalmente”; assim, tanto melhor que a essa compreensão a ter lugar no âmbito da impressão poética do investigador literário se possa atribuir uma “estrutura determinada”, uma “forma necessária” conformada pela “técnica poética” empregada pelo escritor em seu ímpeto de expressar a “vivência”.

Bem entendido, a contrapartida dessa garantia de objetividade na experiência estético-literária, então concebida como uma espécie de dança em que invariavelmente o criador conduz o receptor (por meio de um andamento inscrito na própria obra), seria a de uma identificação tal com o objeto dessa experiência a ponto de se perder totalmente o distanciamento, a autonomia necessária para que se pudesse avaliá-lo, julgá-lo, numa palavra: criticá-lo. “A crítica como julgamento não tem lugar numa teoria de tipos que são todos iguais, numa doutrina da interpretação como identificação, num conceito de arte como expressão espontânea”, observa, a propósito, Wellek (1965, p. 334), acrescentando:

Mas na verdade Dilthey continuamente julgou e hierarquizou e escolheu, mesmo entre autores e obras. Ele tinha um gosto específico que era largamente germânico clássico, mas também encontrou muito a admirar nos românticos. *Heinrich von Ofterdingen* [de Novalis] parece-lhe, por exemplo, a maior obra do romantismo alemão. Nenhum superlativo é suficiente para *Nathan der Weise* [Nathan, o sábio] de Lessing, *Wallenstein* de Schiller e a *Nibelungenlied* [Canção dos Nibelungos]. Dilthey foi um dos primeiros críticos que teve uma profunda admiração por Hölderlin (Ibid., p. 334).

Mas em que termos, afinal, de acordo com Dilthey, a sua própria ou qualquer outra atividade crítica se afigura possível em vista do que ele descreve ser a “impressão poética”? O crítico, segundo Dilthey, não deveria ser tomado como uma espécie à parte de receptor, afinal: “O processo nele é o mesmo que num leitor ou ouvinte ideal. Pelo menos deveria ser!” (DILTHEY, 1958b, p. 200). Presume-se que por “leitor ou ouvinte ideal” [*idealen Leser oder Hörer*] deva-se entender aquele receptor em que a “estrutura determinada” ou a “forma ideal” da impressão poética prefigurada pela “técnica poética” da obra realiza-se plenamente. Mas essa recepção sem arestas, auto-identificada com seu próprio objeto, pareceria mesmo, como bem observa Wellek, não deixar nenhum espaço para o juízo crítico – a menos, é certo, que se

previsse nesse processo a real possibilidade de o receptor exceder ou superar o criador em termos daquele conteúdo vivencial que se quereria nutridor da própria criação artística.

Assim:

Como é, pois, que o crítico se dá conta da falha num personagem? A partir de uma situação é obtido um estado sentimental no herói, a partir de um sentimento, um processo volitivo; isso o crítico lê no poema; quando, contudo, esforça-se por reconstituí-lo, emerge uma incontrolável resistência silenciosa. Esta provém da profundidade do contexto adquirido de sua vida psíquica, o qual, nesse ponto, é superior ao do poeta. Ou como ele reconhece o defeituoso numa solução? A quietude apaziguada dos sentimentos excitados não quer se estabelecer. Novamente atuam, a partir do contexto adquirido de sua vida psíquica, percepções das relações dos valores bem como dos fins, sem que delas ele próprio seja expressamente consciente, e que são superiores às percepções do poeta (Ibid., p. 200).

A possibilidade da crítica residiria, assim, para Dilthey, não numa racionalidade judicativa tomada como prerrogativa do crítico em face do irracionalismo criativo do poeta (ou do impressionismo emocional do leitor dito comum), mas, antes, justamente no âmbito daquele substrato vivencial em vista do qual crítico e poeta tornar-se-iam comparáveis entre si em matéria de potencialidade criativa: “Não a reflexão ulterior, mas esse vivenciar intenso [*dieses starke Erleben*] torna o crítico tão bom quanto o poeta. Por isso o juízo profundo sobre um poeta está em alguma medida relacionado à faculdade criadora” (Ibid., p. 200).

Com isso, Dilthey logra fundar a possibilidade da crítica no interior do próprio circuito estético de criação e recepção descrito por sua *Poética*, sem precisar fazer intervir, para tanto, algum elemento externo ao mesmo que ameaçasse a organicidade e a coerência interna de seu esquema explicativo. Em outras palavras, Dilthey consegue tornar o ato crítico absolutamente coerente com aquele processo de compreensão de vivências esteticamente plasmadas localizado por ele no coração da “impressão poética”. Ora, também por isso é realmente estranho que Dilthey não reclame aí, *ainda*, para seu método de leitura literária, um caráter propriamente *hermenêutico*.

Dilthey e a hermenêutica como “doutrina da arte da exegese”

Quando se tratou de definir metodologicamente sua “poética”, Dilthey chegou a afirmar da hermenêutica que “esta foi, de fato, elevada por Schleiermacher ao posto de contemplação estética da forma [*ästhetischer Formbetrachtung*], embora, desde então, tenha excedido tão pouco esse ponto de vista” (Ibid., p. 124) – encerrando por aí o assunto. Essa reticência em relação à hermenêutica impelia, então, a poética diltheyniana a uma desconfortável dualidade metodológica, mal disfarçada pelo imperativo de “combinar o estudo psicológico da criação poética com os recursos da observação externa [*äußerer Beobachtung*]” (Ibid., p. 127), estes

derivados do modelo explicativo da gramática histórico-comparativa, o qual, não obstante, Dilthey considerava inapto à apreensão direta das “forças geradoras” subjacentes aos fatos linguísticos. “Tudo leva a crer que a hermenêutica não tinha, de início, nenhum papel maior a desempenhar na aposta metodológica de Dilthey”, observa, com efeito Grondin (1993, p. 121), acrescentando: “Essa ‘negligência’ ou esse ‘esquecimento’ da hermenêutica é ainda mais notável à medida que contrasta com as pesquisas do jovem Dilthey dedicadas à história da hermenêutica, mas também com a nova significação que os últimos escritos parecerão dispostos a nela reconhecer”.

Essa “nova significação” da hermenêutica em Dilthey já se insinua, por exemplo, naquela de suas *Beiträge zum Studium der Individualität* que retoma sinteticamente, acerca da arte como “representação do mundo humano histórico em sua individuação”, as conclusões avançadas anos antes na *Poética*, e na qual a certa altura lê-se que “também a exegese [*Auslegung*] ou interpretação [*Interpretation*] científica, como compreensão recriadora à maneira da arte, tem sempre algo de genial, isto é, apenas através de afinidade interna e simpatia alcança um alto grau de acabamento”, e que essa relação interna [*innere Verhältnis*] “cria, assim, a condição para todas as regras hermenêuticas [*aller hermeneutischen Regeln*]” (DILTHEY, 1957b, p. 278). Alguns anos mais tarde, no célebre texto sobre o “nascimento da hermenêutica”, Dilthey deter-se-á, finalmente, de maneira inequívoca, nessa problemática em torno da “interpretação científica” e das “regras hermenêuticas”, aprofundando-a em perspectiva tanto sistemática quanto histórica.

Dilthey (1957a, p. 317) propõe-se, de partida, a questão acerca da possibilidade e dos meios de um conhecimento *científico* do indivíduo, ensejada pelo que identifica como o grande problema peculiar às chamadas ciências do espírito, e que as distinguiria de todo conhecimento da natureza: a dependência das mesmas, quanto a sua almejada cientificidade, de que o “entendimento do singular” [*das Verständnis des Singulären*] a que se dedicam, e que se pretende objetivo, possa mesmo ser alçado à “validade universal” [*Allgemeingültigkeit*]. No processo global dessa conquista, Dilthey distingue quatro níveis epistemológicos hierárquicos, por ele concatenados ao modo de uma progressão:

(i) primeiramente, e no nível mais elementar, haveria aquele processo “no qual discernimos um interior [*ein Inneres*] a partir de sinais [*Zeichen*] que são sensorialmente oferecidos de fora [*von außen*]”, ou “no qual discernimos, a partir de sinais sensorialmente oferecidos, um estado psíquico do qual eles são a manifestação” – e que se denomina: *compreensão* [*Verstehen*] (Ibid., p. 318);

(ii) a compreensão, prossegue Dilthey, “exibe diversos graus”, que “são condicionados, antes de mais nada, pelo interesse”; mas mesmo o maior interesse, mesmo “a atenção mais intensa”, explica o autor, “só pode, então, tornar-se um procedimento tecnicamente adequado [*einem künstlerischen Vorgang*], no qual é alcançado um grau controlável de objetividade, quando a manifestação da vida é fixada e podemos, então, sempre, de novo, voltar a ela”; a essa “*compreensão tecnicamente adequada de manifestações da vida permanentemente fixadas*”, arremata Dilthey, “*denominamos exegese [Auslegung] ou interpretação [Interpretation]*” (Ibid., p. 319);

(iii) da percepção de que “somente na língua a interioridade humana encontra sua expressão completa, exaustiva e objetivamente compreensível”, decorre, para Dilthey, que “a arte do compreender [*die Kunst des Verstehens*] tem seu centro na exegese ou interpretação dos vestígios da existência humana contidos na escrita”; essa exegese e o tratamento crítico a ela associado, prossegue Dilthey, foram o ponto de partida da filologia [*Philologie*]: “Esta é, por sua essência, a arte e virtuosidade pessoais em tal tratamento do conservado pela escrita, e apenas em conexão com essa arte e seus resultados pode prosperar qualquer outra interpretação de monumentos ou atos transmitidos historicamente” (Ibid., p. 319);

(iv) se essa arte da exegese “originou-se e conserva-se na virtuosidade genial pessoal do filólogo”, Dilthey também observa que cedo se constituiu “a apresentação de suas regras”, e que, “a partir do antagonismo dessas regras, da luta entre tendências diversas de exegese de obras vitais e da então pressuposta necessidade de fundamentar as regras, surgiu a ciência hermenêutica [*die hermeneutische Wissenschaft*]”; a hermenêutica [*Hermeneutik*] institui-se, aí, assim, como “a doutrina da arte da exegese [*Kunstlehre der Auslegung*] de monumentos escritos” (Ibid., p. 320).

Ao determinar a possibilidade de uma “exegese universalmente válida” [*allgemeingültiger Auslegung*], a hermenêutica penetra, finalmente, segundo Dilthey, a solução daquele problema geral com o qual se iniciara a discussão: “ao lado da análise da experiência interior caminha a do compreender, e ambas, juntas, fornecem às ciências do espírito a prova da possibilidade e dos limites do conhecimento universalmente válido nelas” (Ibid., p. 320). Mas essa conquista só teria se dado ao cabo de um longo desenvolvimento histórico, que Dilthey dispõe-se, então, a reconstituir sinteticamente – de seus primórdios na antiguidade clássica, passando por seu adensamento no âmbito da patrística e da hermenêutica bíblica pós-renascentista, até o novo e definitivo patamar alcançado no início do século XIX sob a égide da filosofia transcendental –, demonstrando, aí, em suma:

Como, a partir da necessidade de um compreender profundo e universalmente válido, originou-se a virtuosidade filológica, daí a regulação [*Regelgebung*], a ordenação das regras sob uma finalidade que foi determinada pela situação da ciência num dado período mais próximo, até, então, finalmente, ter sido encontrado, na análise do compreender, o ponto de partida seguro [*der sichere Ausgangspunkt*] para a regulação (Ibid., p. 320).

Esta última etapa, Dilthey a atribui, inequivocamente, a Schleiermacher: até ele, a hermenêutica havia sido, no máximo, “um edifício de regras cujas partes, as regras individuais, foram mantidas juntas pela finalidade de uma interpretação universalmente válida”, observa Dilthey (Ibid., p. 327), e acrescenta: “Por detrás dessas regras, Schleiermacher voltou-se, então, para a análise do compreender, portanto para o conhecimento dessa própria ação motivada [o compreender], e, a partir desse conhecimento, derivou a possibilidade da exegese universalmente válida, seus recursos, limites e regras” (Ibid., p. 327). Mas essa análise seminal do compreender só pôde se dar, em Schleiermacher, como desdobramento de um entendimento prévio do criar, ou, como quer Dilthey: “Mas ele pôde analisar o compreender como uma reprodução, uma reconstrução, apenas em sua relação viva com o processo da própria produção literária”; e ainda: “Na contemplação viva do processo criador no qual surge uma obra literária poderosamente vital ele reconheceu a condição para o conhecimento do outro processo, o que compreende, a partir de sinais escritos, o todo de uma obra, e, a partir deste, a intenção e a mentalidade de seu autor” (Ibid., p. 327).

Impunha-se, aí, uma nova concepção, “psicológico-histórica” [*psychologisch-historischen*], da relação entre produção literária e interpretação, em substituição à antiga, “lógico-retórica” [*logisch-rhetorische*], herdada dos gregos: há, agora, “uma faculdade unitária e criativamente atuante” [*ein einheitlich und schöpferisch wirkendes Vermögen*], na qual o “receber” [*Empfangen*] e o “dar forma autonomamente” [*selbsttätig Bilden*] são inseparáveis, explica Dilthey (Ibid., p. 327-328), acrescentando:

A individualidade opera aí até nos mínimos detalhes e palavras individuais. Sua mais alta manifestação é a forma exterior e interior da obra literária. E agora vem ao encontro dessa obra a insaciável necessidade de complementar a própria individualidade pela contemplação de outra. O compreender e a interpretação estão, assim, sempre despertos e ativos na própria vida; seu coroamento, eles alcançam na exegese tecnicamente adequada [*in der künstlerischen Auslegung*] de obras poderosamente vitais e de sua conexão no espírito de seu autor. Essa era a nova concepção na forma específica que ela assumiu no espírito de Schleiermacher (Ibid., p. 328).

Esse advento de uma concepção psicológico-histórica, schleiermacheriana, da hermenêutica, Dilthey o subordina diretamente a um outro: o advento kantiano da *Transzendentalphilosophie* [filosofia transcendental] e seu método de “recuar, por detrás do

dado na consciência, até uma faculdade criadora que, uniformemente atuante, e inconsciente de si mesma, engendra toda a forma do mundo em nós” (Ibid., p. 327); foi, em suma, justamente a filosofia transcendental, conclui Dilthey, “que primeiro ofereceu os meios suficientes para a armação geral e a solução do problema hermenêutico: assim surgiu, então, a ciência geral e doutrina da arte da exegese” (Ibid., p. 329). Bem entendido, Dilthey ora reconhece a precedência de Schleiermacher naquela formulação, *a partir de uma fundamentação kantiana*, de uma teoria psicológica, ou “psicológico-histórica”, da criação e da recepção literárias, que o havia mobilizado, anos antes, no texto de sua *Poética* – texto cuja filiação hermenêutica (schleiermacheriana) encontra-se, portanto, agora, em retrospectiva, definitivamente estabelecida.

Dilthey menciona, contudo, para além da filosofia transcendental, “uma outra condição para esse grande lance de uma hermenêutica geral”, a saber: “que as novas visões psicológico-históricas fossem transformadas, pelos companheiros de Schleiermacher e ele próprio, em arte filológica da interpretação [*philologischer Kunst der Interpretation*]” (Ibid., p. 328). Dilthey (Ibid., p. 328) observa que, “através de Schiller, Wilhelm von Humboldt, os irmãos Schlegel, o espírito alemão tinha se redirecionado da produção poética para a recompreensão do mundo histórico”, que “Friedrich Schlegel tornou-se o guia de Schleiermacher para a arte filológica”, tendo partido dele, Schlegel, aliás, o plano da célebre tradução de Platão levada a cabo por Schleiermacher – na qual teria se dado, enfim, o amadurecimento técnico da nova interpretação:

Platão deve ser compreendido como artista filosófico. O alvo da interpretação é a unidade entre o caráter do filosofar platônico e a forma artística das obras platônicas. A filosofia, aqui, ainda é vida, fundida com a conversação, sua apresentação escrita é apenas fixação para a memória. Assim ela deve ser diálogo, na verdade de uma forma tão artística que obrigue à reprodução [que é] própria à conexão viva de pensamentos. Ao mesmo tempo, contudo, de acordo com a estrita unidade desse pensamento platônico, cada diálogo deve continuar o anterior, preparar o posterior e continuar urdindo os fios das diversas partes da filosofia. Seguindo-se essas relações entre os diálogos, surge, então, um nexos entre as obras principais, o qual descerra a mais profunda intenção de Platão. Apenas na apreensão desse nexos artisticamente forjado emerge, segundo Schleiermacher, a verdadeira compreensão de Platão (Ibid., p. 328-329).

Focalizando o “aspecto lógico” do processo interpretativo schleiermacheriano, Dilthey identifica nele “uma coerência [*ein Zusammenhang*] sob a colaboração constante dos conhecimentos gramaticais, lógicos e históricos existentes”; e ainda: “esse aspecto lógico do compreender sustenta-se, assim, na atividade conjunta da indução, da aplicação de verdades mais gerais ao caso particular e de um procedimento comparativo” (Ibid., p. 330). Impor-se-ia, então, como tarefa mais imediata “a verificação das formas particulares que aqui assumem

as mencionadas operações lógicas e suas conexões”, avultando justamente nesse ponto, segundo Dilthey, “a dificuldade central de toda a arte da exegese”:

A partir das palavras singulares e suas conexões deve ser compreendida a totalidade de uma obra, e, no entanto, a plena compreensão do singular já pressupõe a compreensão do todo. Esse círculo repete-se na relação da obra individual com a mentalidade e o desenvolvimento de seu autor, e retorna do mesmo modo na relação dessa obra individual com o seu gênero literário (Ibid., p. 330).

Para Dilthey, o próprio Schleiermacher resolveu, praticamente, da melhor maneira possível, essa dificuldade, em sua introdução à *República* de Platão, mas também nos apontamentos a suas lições exegéticas: “Ele começava com uma visão panorâmica da estrutura”, explica Dilthey (Ibid., p. 330), “que era comparável a uma leitura rápida, tateantemente abrangia o conjunto todo, elucidava as complicações, fazia uma pausa, reflexivamente, em todas as passagens que permitiam uma percepção da composição. Só então iniciava a interpretação propriamente dita”. Esse jogo entre o conjunto total e as passagens individuais, entre o panorama e o detalhe, entre o todo e o particular, Dilthey o formalizará, noutro ponto, naqueles célebres termos parafraseados por Spitzer décadas mais tarde:

Do *particular o todo*, mas do todo, novamente, o particular. Mais precisamente, o todo de uma obra exige o avanço para a individualidade (do autor), para a literatura com a qual está relacionado. Apenas o procedimento comparativo me permite, finalmente, compreender cada obra individual, mesmo cada frase individual, mais profundamente do que eu compreendia antes. Assim, do todo a compreensão, mas ao mesmo tempo: o todo a partir do particular (Ibid., p. 334).

Wellek (1965, p. 332) sintetizará: “A compreensão, para Dilthey, é um processo circular – compreendemos o detalhe a partir da totalidade e compreendemos a totalidade apenas a partir do detalhe. Esse círculo não é, contudo, um círculo vicioso, mas o procedimento necessário de toda interpretação”. Com essa *circularidade* Dilthey postulava, bem entendido, a indecomponibilidade do compreender em domínios ou competências particulares, endossando, assim, a reprovação, por Schleiermacher, do habitual “desmembramento do processo exegético em interpretação gramatical, histórica, estética e de conteúdo”, tais distinções devendo denotar, na verdade, segundo Dilthey, apenas que “conhecimento gramatical, histórico, de conteúdo e estético deve estar disponível quando a exegese começa, e que pode atuar em cada ato dela” (Ibid., p. 330). O processo exegético ele próprio deixar-se-ia analisar “apenas nos dois aspectos que estão implicados no conhecimento de uma criação espiritual a partir de sinais linguísticos”: (a) em seu aspecto *gramatical*, a exegese “move-se no texto de conexão em conexão até os mais altos nexos no todo da obra”; (b) em seu aspecto *psicológico*, “parte da transposição para o processo criativo interno e prossegue, adiante, para

a forma externa e interna da obra, mas dela, mais adiante, à apreensão da unidade das obras na mentalidade e no desenvolvimento de seu autor” (Ibid., p. 330-331).

Conceber, na esteira de Schleiermacher, o “psicológico” e o “gramatical” como os dois aspectos complementares de um *mesmo* e *único* processo exegético é muito diferente de postular a combinação, no estudo da literatura, de um método dito “psicológico” (ou “interno”) e outro dito “gramatical” (ou “externo”) como fizera Dilthey em sua *Poética* – e é aí, de fato, que parece residir a grande vantagem epistemológica da, por assim dizer, virada hermenêutica em Dilthey: na superação definitiva da dualidade metodológica anterior pelo reconhecimento de um único e legítimo procedimento circular em jogo na interpretação. Bem entendido, não teria havido, em Dilthey, nada como a substituição pura e simples do aporte psicológico pelo hermenêutico, como sugere aquela “leitura clássica”, evocada por Grondin (1993, p. 123), segundo a qual “a hermenêutica teria *suplantado* a psicologia a título de fundação metodológica das ciências humanas”. Se algo parece, aí, agora, definitivamente suplantado é mesmo a dualidade entre o “psicológico” e o “gramatical”, bem como, conseqüentemente, entre métodos específicos para o tratamento de cada um deles. Em outras palavras, à medida mesma que a matéria “psicológica” na obra interpretada revela-se indissociável da “gramatical”, os métodos “psicológico” (ou “interno”) e “gramatical” (ou “externo”) reduzem-se a um único procedimento, do qual se diria subsumi-los: o “filológico”. Como bem observa Ricoeur comentando Dilthey:

Não é mais possível, pois, apreender a vida psíquica de outrem em suas expressões imediatas, deve-se reconstruí-la, interpretando os signos objetivados; regras distintas são exigidas por esse *Nachbilden* (re-produzir) em razão do investimento da expressão em objetos de uma natureza própria. Como em Schleiermacher, é a filologia, isto é, a explicação de textos, que fornece a etapa científica da compreensão (RICOEUR, 1986, p. 85).

Ora, isso é válido não só para Schleiermacher e Dilthey, como também o será, mais tarde, para um Spitzer, um Auerbach. E se a filologia é aí bem definida como a “arte da exegese” [*Kunst der Auslegung*], a hermenêutica define-se, então, como aquela “doutrina da arte da exegese” [*Kunstlehre der Auslegung*] que lhe explicitaria os fundamentos e as regras; para além, contudo, de tornar a interpretação filológica consciente de “seu procedimento” [*ihres Verfahrens*] e “seus fundamentos legais” [*ihrer Rechtsgründe*], pondera Dilthey, a “tarefa principal” [*Hauptaufgabe*] da hermenêutica seria, antes, a de, “em oposição à constante invasão da arbitrariedade romântica e da subjetividade cética no domínio da história, estabelecer teoricamente a validade universal da interpretação”, convertendo-se, assim, “no contexto de teoria do conhecimento, lógica e metodologia das ciências do espírito”, em “um elemento principal da fundamentação das ciências do espírito [*ein*”

Hauptbestandteil der Grundlegung der Geisteswissenschaften]” (DILTHEY, 1957a, p. 331). Fundamentação esta, aliás, naturalmente extensiva à crítica literária, pois, como enfatiza Dilthey: “Segundo o princípio da inseparabilidade entre apreensão e valoração [*Wertgeben*], a crítica literária é necessariamente conexa ao processo hermenêutico, a ele imanente”; e ainda: “Não há compreensão sem sentimento de valor [*Wertgefühl*]”, a crítica literária afigurando-se “como lado estético da [crítica] filológica [*als ästhetische Seite der philologischen*]” (Ibid., p. 336).

A *Erlebnis* como método crítico

Ricoeur (1986, p. 85) observa que “a contrapartida de uma teoria hermenêutica fundada sobre a psicologia é que a psicologia permanece sua justificação última”, a autonomia do texto limitando-se, aí, a “um fenômeno provisório e superficial”; essa é a razão por que, segundo Ricoeur, “a questão da objetividade permanece em Dilthey um problema a um só tempo inelutável e insolúvel”:

Ele é inelutável em razão, mesmo, da pretensão de revidar ao positivismo por uma concepção autenticamente científica de compreensão. Foi por isso que Dilthey não cessou de revisar e de aperfeiçoar seu conceito de *reprodução*, de maneira a torná-lo sempre mais apropriado à exigência da objetivação. Mas a subordinação do problema hermenêutico ao problema propriamente psicológico do conhecimento de outrem o condenava a procurar fora do campo próprio da interpretação a fonte de toda objetivação (Ibid., p. 85).

Isso seria mais bem expresso, na verdade, constatando-se que Dilthey reconhece e resguarda como fonte última da objetivação exegética algo não exatamente “fora do campo próprio da interpretação”, mas aquela “virtuosidade genial pessoal do filólogo” [*persönlichen genialen Virtuosität des Philologen*] da qual dependeria, a rigor, toda interpretação bem sucedida: “A exegese é uma obra da habilidade pessoal, e sua implementação mais perfeita é condicionada pela genialidade do exegeta” (DILTHEY, 1957a, p. 332). Ora, essa atuação “genial” do intérprete, ela própria reconhecidamente “eine Kunst”, *uma arte*, a *Kunstlehre* hermenêutica não poderia mesmo querer superá-la, suplantá-la, sequer controlá-la, em qualquer medida, em nome da objetividade; ao contrário: reforçando a “energia do movimento espiritual” [*die Energie der geistigen Bewegung*] que se expressa no procedimento interpretativo, posto que eleva esse procedimento ao nível de “virtuosidade consciente” [*bewussten Virtuosität*], dando a conhecer os “fundamentos legais” [*Rechtsgründe*] do mesmo, “ela aumenta a autoconfiança [*Selbstgewissheit*] com que ele é executado” (Ibid., p. 337-338). Bem entendido, método não seria, aí, aquilo que dá regra à

vida, mas, antes, aquilo pelo que a própria vida *torna-se consciente* de suas regras intrínsecas, tirando proveito disso – não havendo, pois, a rigor, separação estrita entre “método” e “vida”.

Spitzer explicitará esse estado de coisas em relação a si próprio, ao ressaltar, numa nota a seu célebre ensaio de método, estar ali empregando a palavra *method* “de uma maneira um tanto discrepante do uso americano comum”, a saber: tomando-a muito mais como um “procedimento habitual da mente” do que como um “programa regulando de antemão uma série de operações [...] com vistas a alcançar um resultado bem definido”; em suma: “Como usada por mim, ela é praticamente sinônima de *Erlebnis*” (SPITZER, 1948, p. 38); daí, aliás, a própria forma autobiográfica de exposição adotada por Spitzer na ocasião: “Escolhi relatar a vocês minhas próprias experiências também porque o enfoque básico do acadêmico individual, condicionado que é por suas experiências fundamentais, por sua *Erlebnis*, como dizem os alemães, determina seu método” (Ibid., p. 1). Mas mesmo esse tipo de exposição estaria fadado a falsear consideravelmente o processo que busca a um só tempo descrever e projetar; daí a advertência de Spitzer a seu leitor de que “ele não deve esperar encontrar, em minha demonstração desse método, o sistemático procedimento passo-a-passo que minha própria descrição do mesmo pode ter parecido prometer” (Ibid., 25).

As considerações que Spitzer tece, então, na sequência, oferecem como que uma resposta *avant la lettre* às objeções acerca do “círculo filológico” que serão levantadas mais de uma década depois por Wellek, num texto, aliás, escrito por ocasião da morte de Spitzer (ocorrida em 1960): “A imagem do círculo parece-me falsa e enganosa se é tomada literalmente como um procedimento passo-a-passo”, afirmará Wellek, “se presume que alguém (e justo Spitzer!) poderia começar com uma *tabula rasa*, ‘seguir lendo’, e então, a partir de observações fortuitas, deduzir uma *radix* psicológica, a verdade do que será finalmente verificado por observações adicionais, leitura em outros críticos, etc.” (WELLEK, 1970c, p. 195). Em seu ensaio de método, Spitzer havia esclarecido justamente que, “quando falei em termos de uma série de movimentos de vaivém (primeiro o detalhe, depois o todo, então outro detalhe, etc.), estava usando uma figura linear e temporal num esforço para descrever estados de apercepção que com muita frequência co-existem na mente do humanista” (Ibid., p. 25); assim, a rigor: “a solução alcançada por meio da operação circular não pode ser submetida a uma análise racional rigorosa porque, em sua forma mais perfeita, é uma negação de passos: uma vez alcançada, tende a obliterar os passos conduzindo a ela” (Ibid., p. 26). Para piorar, “o primeiro passo”, aquele “do qual tudo pode depender”, prossegue Spitzer, “não pode nunca ser planejado: ele já deve ter tido lugar”; e ainda:

Este primeiro passo é a consciência de ter sido atingido por um detalhe, seguida de uma convicção de que esse detalhe está fundamentalmente conectado com a obra de arte; isso significa que se fez uma “observação”, a qual é o ponto de partida de uma teoria; que se foi induzido a uma questão, a qual deve encontrar uma resposta. Começar omitindo esse primeiro passo deve condenar qualquer esforço de interpretação (Ibid., p. 26-27).

E, no entanto: “Infelizmente, não conheço nenhum meio de garantir nem a ‘impressão’ nem a convicção há pouco descritas: elas são o resultado de talento, experiência e fé” (Ibid., p. 27). Afirmar, como faz Spitzer, que o referido “primeiro passo” não pode mesmo ser tomado “por nossa própria vontade” [*at our own volition*] (Ibid., p. 27) não equivale, bem entendido, a excluir a possibilidade de que ele seja de alguma forma e em alguma medida *previamente preparado*. “Uma metáfora, uma anáfora, um ritmo *staccato* podem ser encontrados por toda parte na literatura; eles podem ou não ser significantes. O que nos diz que eles são importantes é somente a sensibilidade, que devemos já ter adquirida, para o conjunto da obra de arte particular”, pondera, com efeito, Spitzer (Ibid., p. 29), explicando que “a capacidade para essa sensibilidade está, de novo, profundamente ancorada na vida e educação prévias do crítico, e não apenas em sua formação acadêmica”:

de modo a manter seu espírito pronto para sua tarefa especializada ele deve já ter feito escolhas, na ordenação de sua vida, do que eu chamaria uma natureza moral; ele deve ter escolhido depurar sua mente da distração pelas coisas sem importância, da obsessão pelos pequenos detalhes cotidianos – para mantê-la aberta à apreensão sintética das “totalidades” da vida, ao simbolismo na natureza, e na arte, e na linguagem (Ibid., p. 29).

Bem entendido, essa “mente depurada” de que aí se fala não poderia ser confundida com aquela mente totalmente esvaziada, à guisa de uma *tabula rasa*, que Wellek acredita reclamada por Spitzer, chegando mesmo a perguntar-se: “[como] pode alguém ler um autor sem uma mente cheia de memórias, antecipações, redes de questões, e, se for Spitzer, sem uma mente cheia de categorias linguísticas, informações literárias, conceitos psicológicos, e muitas outras ‘presenças’ e, mesmo, avaliações?” (WELLEK, 1970c, p. 195) Em nenhum momento Spitzer prega o esvaziamento mental do leitor, o que equivaleria a, por assim dizer, alijá-lo de sua *Erlebnis*, chegando mesmo, ao contrário, a declarar (ecoando Gundolf): “*Methode ist Erlebnis*” (1948, p. 1). Apenas que agora, ao fim e ao cabo, Spitzer parece acrescentar: o método é a *Erlebnis* do crítico devidamente refinada, ou melhor, *afinada*, a fim de poder sintonizar a *Erlebnis* do artista plasmada na obra; tratar-se-ia, em suma, de algo como uma *educação sentimental* do crítico. Dilthey (1957a, p. 332) ele próprio já havia falado que a “afinidade” [*Verwandtschaft*] na qual se baseia a exegese é “intensificada através de uma convivência exaustiva com o autor [*durch eingehendes Leben mit dem Autor*], de um estudo permanente”; Spitzer acrescenta, por sua vez: através, antes de mais nada, de uma

postura de “natureza moral” do crítico diante da vida em geral, que implicaria, na verdade, uma abertura, uma disponibilidade irrestrita de sua parte para a apreensão das “totalidades” em jogo no processo interpretativo.

Wellek (1970c, p. 197) insistirá: “Por mais engenhosas que possam ser as observações e interpretações spitzerianas de traços estilísticos, parece a mim impossível provar que o *etymon*, a *radix*, ou simplesmente a *Weltanschauung* do escritor foi inferida puramente na base de observação linguística”. Ressalte-se, aqui, a honestidade então professada por Wellek a propósito do que ele relata, à guisa de uma confidência: parece, bem entedido, *a ele próprio*, Wellek – “*it seems to me*”, ele diz –, impossível provar o tipo de inferência declarada por Spitzer (“*it seems to me impossible to prove...*”). O problema, dir-se-ia, reside justamente aí, na natureza da “prova” requerida por Wellek, e que, Spitzer deixa bem claro, *não é* o tipo de prova que sua “*explication de texte*” pode e dispõe-se a oferecer; nesse ponto, uma vez mais, Starobinski revela-se um guia bem mais compreensivo do que Wellek:

Ter em conta as fronteiras no interior das quais um escritor *conteve* seu discurso é seguramente dar-se a possibilidade de discernir a figura própria de uma arte: pode-se então ter a esperança de que o círculo hermenêutico saberá coincidir, *a posteriori*, com o próprio círculo da obra total, sem nada omitir e sem nada ajuntar a ele (STAROBINSKI, 1970, p. 34).

Em existindo a prova de uma tal “coincidência *a posteriori*” entre o “círculo hermenêutico” e o “círculo da obra”, em existindo a prova, na verdade, poder-se-ia dizer com Dilthey, do fechamento, com a “impressão poética”, de um único e mesmo círculo, iniciado com a “criação poética”, então essa prova não poderia ser, evidentemente, *externa* ao próprio círculo, mas necessariamente *interna* – não podendo, pois, em suma, ser apresentada, ao modo de uma credencial, da forma requerida por Wellek, mas apenas *vivenciada* de dentro do próprio círculo.

Prova maior da inaptidão de Wellek para assimilar esse estado de coisas é sua tentativa de atestar a traduzibilidade, por assim dizer, das conclusões de Dilthey e de Spitzer para os termos de sua própria teoria formalista, como se ambos estivessem, no fundo, afirmando o mesmo que ele, Wellek, afirmaria, só que com termos equivocados, viciados de psicologismo. Ao mencionar, por exemplo, a comparação entre Goethe e Hölderlin feita por Dilthey, que enaltece o primeiro como o modelo de “realismo” na lírica por ter se mantido próximo à *Erlebnis* individual com que começara, ao passo que o segundo teria, em certos poemas, perdido a medida pela qual humores [*Stimmungen*] e concepções [*Anschauungen*] podem ser vinculados a um processo interior [*inneren Vorgang*], de modo que, lendo-o, “Não somos mais, então, capazes de revivenciar o todo extensivo” [*Wir vermögen dann nicht mehr das*

umfangreiche Ganze nachzuerleben], Wellek (1965, p. 323) afirma: “A palavra *nacherleben* aqui” – a qual ele traduz, na frase citada, por *experience* [experimentar, experienciar], assim: “We cannot anymore experience the extensive whole” – “declara meramente [*merely states*] que esses poemas são carentes de uma unidade própria – uma crítica que poderia ter sido feita em termos formalistas [*in formalistic terms*] e não requer um apelo nem aos supostos processos na mente do autor nem à suposta perplexidade do leitor”. Ora, isso equivale a ignorar (involuntária ou deliberadamente?) todo o esforço diltheyniano por fundamentar a compreensão crítica como um genuíno “re-vivenciar” [*Nach-erleben*], pelo leitor, de uma “vivência” [*Erlebnis*] autoral que, apesar de inquestionadamente plasmada *na e pela* obra, não se deixaria captar naquilo que Wellek denomina a pura “forma” da obra, de modo que seu maior ou menor valor nunca poderia ser aferido e atestado em termos puramente “formalistas”.

Em relação a Spitzer, Wellek vai ainda mais longe, e chega a afirmar, por ocasião do balanço que realiza no obituário daquele autor, que “o grosso dos escritos de Spitzer e toda sua obra tardia podem ser interpretados e compreendidos sem o recurso ao círculo filológico, intuição mística, ou psicologia profunda” (WELLEK, 1970c, p. 200). Mais, contudo, do que simplesmente “interpretar” e “compreender” por conta própria a obra de Spitzer em termos formalistas, Wellek gostaria mesmo de atribuir ao próprio Spitzer algo como uma conversão derradeira, ao modo de uma epifania redentora, ao formalismo estético wellekiano; assim:

Significativamente, Spitzer aceitou, mais tarde, a crítica dirigida contra o método psicológico. Ele percebeu o risco em avaliar a arte pela *Erlebnis* e reconheceu que a busca pela *Erlebnis* é apenas uma versão revista da falácia biográfica. A pressuposição de uma relação necessária entre certos recursos estilísticos e estados mentais específicos é frequentemente falaciosa e sempre sem prova. Spitzer repudiou a abordagem psicológica e voltou-se, antes, para um estudo totalmente literário, que não seria psicologista ou estilístico, mas simplesmente e centralmente literário (Ibid., p. 199).

Basta, contudo, que Wellek se ponha a citar e a analisar efetivamente os textos dessa alegada “obra tardia” [*later work*] de Spitzer, para que as coisas pareçam bem mais complicadas do que ele gostaria, a princípio, de admitir. Assim, em face da célebre resenha de *Poesía Española*, de Dámaso Alonso, publicada por Spitzer em 1952, Wellek é obrigado a admitir: “Claramente, a própria atitude de Spitzer para com o método psicológico permaneceu um tanto ambígua, embora ele tenha percebido seus perigos e particularmente a dificuldade de aplicá-lo a escritores de um passado remoto” (Ibid., p. 200). Mais à frente, Wellek afirma que “Spitzer critica qualquer tentativa de reduzir a obra de arte a um mero veículo de ideias” (Ibid., p. 205), crítica essa não subsumível, contudo, a um formalismo “totalmente literário” de tipo wellekiano, já que, como admite Wellek: “‘atmosfera’, ‘harmonia’, *Stimmung*, uma

sensibilidade para o *Zeigeist* são preocupações de Spitzer” (Ibid., p. 206). Mais à frente: “Spitzer está, assim, muito próximo dos objetivos e métodos do New Criticism americano” (Ibid., p. 209); na sequência: “Mas, no geral, Spitzer trata o movimento americano com certa soma de condescendência e com muitas reservas” (Ibid., p. 209). Mais à frente: “A razão para a relutância de Spitzer em ir além de uma obra de arte individual não é apenas a teoria da singularidade e o interesse pelos traços individuais. Isso decorre também de sua demanda de que o crítico assuma uma atitude empática e mesmo submissa em relação à obra de arte individual” (Ibid., p. 211). Mais à frente: “Na prática, quando Spitzer move-se para fora do domínio do objeto único, ele apela ao conceito de representatividade, à representatividade nacional, periodológica, e, finalmente, a algo que deve ser descrito como *Geistesgeschichte* [história do espírito] geral” (Ibid., p. 213); e ainda: “Acima de todos esses conceitos nacionais e periodológicos elevam-se dois outros: o povo e o espírito, *das Volk* e *der Geist*. Especialmente em anos recentes, Spitzer enfatizou a verdade básica do conceito romântico de criatividade popular” (Ibid., p. 215); em suma:

Assim, Spitzer revela-se ele próprio, em sua defesa do *Volkgeist* e do *Zeitgeist*, e em sua forte admissão da estética organicista, um verdadeiro descendente dos fundadores alemães da filologia românica, embora ele tenha, é claro, refinado os métodos deles por uma muito maior habilidade analítica em observações estilísticas e uma muito mais sofisticada penetração nas complexidades da psique humana (Ibid., p. 215-216).

Feitas todas as contas, Spitzer, na avaliação de Wellek – que acabou resistindo, portanto, ao que tudo indica por escrúpulo acadêmico, à tentação de fazer de Spitzer um formalista *post mortem* –, permanecerá, em última instância, um herdeiro legítimo do romantismo (o alemão, antes de qualquer outro) e de sua obsessão idealista pela “unidade”, algo enunciado, aliás, por Wellek, curiosamente numa dicção mentalista que muito lembra aquela das análises literárias spitzerianas: “O grande impulso mental de Spitzer [*Spitzer’s great mental urge*] é aquele em direção à unidade, à redução ao único, que era também o grande poder motivador [*the great motivating power*] dos românticos” (Ibid., p. 216); e ainda: “Spitzer emerge como um monista em método e convicção. [...] Há uma unidade não apenas de temperamento mas também de teoria e prática em toda sua obra” (Ibid., p. 216).

Justamente essa unidade, digamos, psico-teórica-prática da crítica spitzeriana, Wellek revelou-se incapaz de absorvê-la em seu próprio teorizar, seja, a princípio, pela mera declaração de superação, seja, mais tarde, por uma abortada tentativa de arregimentação – tal inassimilável alteridade epistemológica assombrando permanentemente, portanto, sua teoria literária.

DA RESPOSTA COMO CONTRA-RESPOSTA: CONDIÇÕES DE EMERGÊNCIA DA TEORIA DA LITERATURA NA MODERNIDADE CRÍTICA – E AQUÉM, E ALÉM

Sob a égide de *Wahrheit und Methode*: duplo vínculo, duplo risco

Uma indagação inicial acerca da demanda ou da questão na base do mais importante manual de teoria da literatura do século XX ensejou, portanto, o desvelamento do mesmo como *resposta* a uma determinada *pergunta*. Estes termos não se afiguram, aí, aleatórios: evocando, ainda no início, a dita “lógica gadameriana da pergunta e da resposta”, permiti que a indagação de partida se visse, assim, alegadamente “traduzida” nos termos da referida lógica; para além disso, permiti também que a leitura mais ou menos pontual de *Wahrheit und Methode* viesse a pautar, por assim dizer, o desenvolvimento do percurso investigativo que se seguiu, e que se cristaliza, então, a certa altura, na constatação do ter-lugar da *Theory* como uma *resposta kantiana ao próprio Kant*, isto é, uma resposta à “subjativação da estética pela crítica kantiana” (Gadamer) com base em certa “sugestão”, segundo Wellek, da própria *Kritik der Urteilskraft*: a analogia entre arte e organismo.

Essa “tradução” da referida indagação nos termos da referida lógica, se realmente *não determina*, bem entendido, os rumos do percurso investigativo subsequente – já que a indagação que o origina e o move a rigor não decorre da evocação da referida lógica, antecedendo-a, na verdade, de fato e de direito –, em compensação *conforma*, em larga medida, tal percurso, o desvelamento nele em jogo assumindo mesmo, com isso, inevitavelmente, a feição de algo como um exemplo ou uma ilustração daquilo que prevê, em plano especulativo, a autoproclamada “philosophischen Hermeneutik” gadameriana.

Em se impondo uma justificativa para essa admitida conformação – isto é, para a conformação a um discurso teórico que, a despeito da contingência de sua irrupção *in media res*, acaba mesmo por conferir, se não um resultado determinado, algo como uma *forma necessária* à investigação na qual, então, irrompe –, dever-se-ia atentar para a conveniência de tornar uma investigação particular o mais amplamente apreensível nos termos de um dos códigos principais do repertório teórico contemporâneo, mais especificamente aquele tão celebrenemente aventado, ainda nos anos 1980, por um Gianni Vattimo, como a nova “koiné”, o novo “idioma comum” da filosofia e da cultura – em superação ao marxismo e ao estruturalismo –, sendo essa hipótese, a de o discurso hermenêutico ter se tornado, então, “una sorta de *koiné*, di idioma comune, della cultura occidentale” [uma espécie de *koiné*, de idioma comum, da cultura ocidental], mais tarde reafirmada pelo autor (VATTIMO, 1994, p. 3). No hoje clássico texto pelo qual ela primeiramente se difundiu, “Ermeneutica come koiné”

[Hermenêutica como koiné] (1987), Vattimo tomava justamente a publicação da *opus magnum* gadameriana como o grande ponto de referência para a delimitação do estado de coisas que então o interessava:

No momento da publicação de *Verdade e método* de Gadamer (1960), hermenêutica era um termo especializado, indicava ainda, para a cultura comum, uma disciplina muito específica ligada à interpretação de textos literários, jurídicos, teológicos; hoje, o termo assumiu um significado filosófico geral, indica [...] seja uma disciplina filosófica específica, seja uma orientação teórica, uma “corrente” (VATTIMO, 2011, p. 296).

Em 1986, um ano antes portanto, o livro de Gadamer chegava já à sua quinta edição alemã, tendo sido traduzido para línguas de vasta circulação como o inglês, o francês, o italiano e o espanhol; presume-se, assim, que entre 1960 e o final dos anos 1980, quando Vattimo tece suas considerações, tenha sido sobretudo a difusão e a notoriedade alcançadas, em plano internacional, por *Wahrheit und Methode*, o que consolidou a “centralidade” da hermenêutica por ele ora vislumbrada, “atestada pela presença dos termos, da temática hermenêutica e dos textos que a expõem no debate, no ensino, nos cursos universitários, e mesmo naqueles terrenos – como a medicina, a sociologia, a arquitetura, para nomear alguns – que procuram novas conexões com a filosofia” (Ibid., p. 297).

Dentre os termos cuja circulação cada vez maior no mundo acadêmico e nas discussões culturais em geral atestaria, enfim, o diagnóstico de Vattimo, destacar-se-iam justamente aqueles que, forjados ou não pelo próprio Gadamer, difundiram-se, não obstante, a partir de sua (re)aparição e (re)significação em *Wahrheit und Methode*, como: “círculo hermenêutico” [*hermeneutische Zirkel*], “experiência hermenêutica” [*hermeneutischen Erfahrung*], “horizonte” [*Horizont*] e seus derivados – “horizonte histórico” [*historischen Horizont*], “horizonte hermenêutico” [*hermeneutischen Horizont*], “horizonte da pergunta” [*Fragehorizont*], “horizonte de interpretação” [*Auslegungshorizont*], “fusão de horizontes” [*Horizontverschmelzung*] –, mas também “história efetual” [*Wirkungsgeschichte*], “conversação” [*Gespräch*] e “diálogo” [*Dialog*], além, é claro, de “lógica da pergunta e da resposta” [*Logik von Frage und Antwort*]. Em se reconhecendo mesmo na hermenêutica uma “koiné”, eis aí, dir-se-ia, uma amostra significativa de seu léxico.

E se a vantajosa possibilidade de tornar uma investigação particular o mais amplamente apreensível nos termos desse “idioma comum” não poderia mesmo deixar de implicar um comprometimento formal (e não necessariamente doutrinário, bem entendido) com a “corrente” hermenêutica de que fala Vattimo, ou, mais especificamente, no caso da presente investigação, e para falar ainda com Vattimo, com “un orientamento teorico”, com uma *orientação teórica* a que se poderia chamar, então, gadameriana, esse comprometimento

deveria ser reconhecido, na verdade, como de mão dupla: um comprometimento recíproco, sem dúvida, implicando algo como um *double bind*, um duplo vínculo a engajar mutuamente ambas as partes, e que se revela, além do mais, um *duplo risco*. Isso porque a “hermenêutica filosófica” gadameriana, ao fornecer o código em conformação ao qual o que está em jogo em investigações particulares pode então ser apreendido ao modo de um exemplo ou de uma ilustração daquilo que ela própria prevê em plano especulativo, absorvendo, com isso, programas particulares de pesquisa num único macroprograma hermenêutico, não pode furtar-se ela mesma à possibilidade efetiva de que, em algum momento, algum desses pretensos estudos de caso hermenêuticos venha, e por efeito de seu próprio desdobrar-se, a colocá-la em xeque em suas postulações – justamente o que se diria ocorrer, aliás, na presente investigação, em relação à “lógica da pergunta e da resposta” formulada por Gadamer.

A resposta como contra-resposta: uma decisão sem garantias

Seja, aqui, então, o referido desvelamento cuja formulação não teria se dado – não dessa forma – sem a evocação, sem a *invocação*, melhor dizendo, da dita “lógica gadameriana da pergunta e da resposta”: *a Theory de Wellek e Warren institui-se como resposta kantiana ao próprio Kant*. O problema que logo, então, avulta é o de essa resposta não poder ser tomada, simplesmente, como “a” resposta a Kant, isto é, à questão da fundamentação da crítica estético-literária implicada por aquela “subjetivação radical”, segundo Gadamer, do juízo estético operada na terceira *Crítica*, já que ela emerge, na verdade, em face de *duas outras respostas já existentes*, aventadas na própria *Theory* – e que, para piorar, também se instituem como respostas *kantianas* a Kant, isto é, a exemplo da própria *Theory*, como desenvolvimentos à revelia de diferentes “sugestões” na *Kritik der Urteilskraft*: o primeiro deles, o deslocamento romântico-idealista do foco do interesse estético do “gosto” para o “gênio”, seguido da naturalização e da cientificização da “estética do gênio” sob a égide da ideologia positivista, num sentido importante estimulada pelo próprio Kant; o segundo, o desenvolvimento do conceito de “gênio” para um abrangente conceito neokantiano de “vida”, e, a partir de Dilthey e sua “crítica da razão histórica”, para o conceito de “vivência” como fundamento último das ciências do espírito.

Poder-se-ia alegar, retornando a *Wahrheit und Methode*, que o delineamento desse estado de coisas em nada contradiz a “lógica da pergunta e da resposta”, e, mesmo, que ele ilustra a contento o postulado gadameriano, expresso no trecho erigido em epígrafe, de que o “horizonte da pergunta” [*Fragehorizont*] de cuja revelação depende a verdadeira compreensão

de um texto necessariamente [*notwendigerweise*] abarca também “outras respostas possíveis” [*andere möglich Antworten*]. As três respostas aqui em questão deixam-se apreender, de fato, como três respostas possíveis ao mesmo “horizonte da pergunta”, tendo mesmo, na verdade, cada uma delas e todas as três, sua possibilidade condicionada pelo advento do que se poderia chamar, no âmbito geral da modernidade tripartida kantiana, de *modernidade crítica*: aquela conjuntura na qual o crítico estético-literário tem reservados a si, e como nunca antes, um domínio e uma jurisdição que lhe seriam próprios e exclusivos, *ao mesmo tempo* em que se vê privado do fundamento necessário à tomada de posse do referido domínio e ao exercício legítimo da referida jurisdição – fundamento esse que, portanto, deve ser doravante buscado, conquistado pelo crítico, e por ele estabelecido, finalmente, de maneira consensual.

Ora, o grande problema reside justamente aí, pois as respostas ora em questão revelam-se, de fato, três respostas possíveis *mas não compossíveis* a essa busca caracteristicamente moderna pelo fundamento crítico, isto é, elas não são, *como respostas*, concomitantemente possíveis, mas mutuamente excludentes, e isso em sua origem mesma: a própria emergência de cada uma delas *como resposta* implica justamente a negação das demais *como respostas*. Assim, no processo de instituição de sua resposta a “como lidar intelectualmente com a literatura”, Wellek e Warren desmobilizam a resposta hegemônica corrente de sua posição de única resposta à questão que gostariam, então, de responder diferentemente, gerando, por efeito desse gesto desnaturalizador, a abertura para a possibilidade de respostas outras à mesma questão, arrastando, na verdade, o leitor, para uma espécie de grau zero epistêmico, no qual, bem entendido, *não mais/ainda não* há uma resposta a “como lidar intelectualmente com a literatura”, apenas *possibilidades* discrepantes de resposta em embate, sem que haja, contudo, de um ponto de vista *intrínseco* a esse embate, um *critério epistemologicamente neutro* de escolha, de decisão, ao qual se possa recorrer.

Quanto ao embate aqui em foco, parece instrutivo que as três possibilidades de resposta a “como lidar intelectualmente com a literatura” delineiem-se como três possibilidades de interpretação da terceira *Crítica*: à medida mesma que a resposta a Kant a ser desferida por uma teoria da literatura no âmbito da modernidade crítica se confunde com uma interpretação da terceira *Crítica* a ser contraposta, nesse contexto, ao próprio Kant – daí, justamente, a ideia de resposta *kantiana* a Kant –, a disputa acerca da resposta-a-ser-dada-a-Kant traduz-se numa disputa acerca da interpretação-a-ser-feita-de-Kant, isto é, da *Kritik der Urteilskraft*. E se se trata, aí, então, de responder a Kant por meio de Kant, jogando-o, assim, contra si mesmo, tratar-se-ia, na verdade, antes de mais nada, de *entendê-lo melhor do que ele mesmo se entendeu* – para empregar, aliás, os termos da célebre alegação do próprio Kant ao discutir, na

primeira *Crítica*, a concepção de “Ideia” em Platão, afirmando, a propósito, a certa altura, não ser “absolutamente nada inusitado” [*gar nichtes Ungewöhnliches*], em face dos pensamentos que um autor expressa sobre seu objeto, “entendê-lo ainda melhor do que ele entendeu-se a si mesmo [*ihn so gar besser zu verstehen, als er sich selbst verstand*]”,⁴¹ e isso, justifica Kant, “à medida que ele não determinou suficientemente seu conceito, e desse modo, às vezes, falou ou até pensou contra [*entgegen*] sua própria intenção [*seiner eigenen Absicht*]” (KANT, 1974a, p. 322).

Ora, esse processo hermenêutico, que em Kant enuncia-se nos termos de um resgate, de uma restauração, pelo intérprete, de uma intenção autoral profunda contra a qual teria deposto o próprio autor (no caso citado, Platão) por não “determinar suficientemente seu conceito”, haverá de enunciar-se, antes, em Gadamer, nos termos de uma “fusão dos horizontes do compreender” [*Verschmelzung der Horizonte des Verstehens*] que “faz a mediação entre o texto e o intérprete” (GADAMER, 1999, p. 383), e que, como tal, não se deixa conceber em termos intencionalistas, afigurando-se irredutível, bem entendido, tanto a uma suposta intenção autoral quanto a uma suposta intenção interpretativa – algo enfatizado por Gadamer em suas considerações acerca da “relação do compreender” [*das Verhältnis des Verstehens*], no âmbito da “dialética [*Dialektik*] da pergunta da resposta”, como “uma relação recíproca do tipo que aparece numa conversação” [*ein Wechselverhältnis von der Art eines Gesprächs erscheinen*] (Ibid., p. 383).

Gadamer explica aí que “o principal caráter comum” [*die leitende Gemeinsamkeit*] entre duas situações aparentemente tão distintas como a compreensão de texto [*Textverständnis*] e o acordo na conversação [*Verständigung im Gespräch*] “consiste sobretudo em que todo compreender e todo acordo têm em mira uma coisa [*eine Sache*] que está posta diante de alguém [*die vor einen gestellt ist*]”, e que tal como “alguém se entende com seu interlocutor sobre uma coisa, assim também o intérprete compreende a coisa que lhe é dita a partir do texto” (Ibid., p. 383-384). Essa compreensão da coisa – observa, em contrapartida, Gadamer – “ocorre necessariamente na forma linguística [*in sprachlicher Gestalt*]”; e se a consumação do compreender, trate-se de um texto ou de um interlocutor, se dá mesmo no “vir-à-língua da própria coisa” [*das Zur-Sprache-kommen der Sache selbst*], Gadamer ressalta que “a língua na qual alguma coisa vem-à-língua não é nenhuma propriedade à disposição de um ou de outro dos interlocutores”, antes:

⁴¹ Vendo nesse entendimento, na verdade, “a consequência necessária da teoria da criação inconsciente”, Dilthey chegará mesmo a determinar como “objetivo último do processo hermenêutico” [*letzte Ziel des hermeneutischen Verfahrens*] justamente: “entender melhor o autor do que ele entendeu-se a si mesmo [*den Autor besser zu verstehen, als er sich selber verstanden hat*]” (DILTHEY, 1957a, p. 331).

Toda conversação pressupõe uma língua comum, ou melhor: gera uma língua comum. Há aí algo posto no meio, como dizem os gregos, no qual os interlocutores participam e a respeito do qual eles trocam ideias um com o outro. O acordo sobre uma coisa, que deve acontecer na conversação, significa, por isso, necessariamente, que, na conversação, primeiramente uma língua comum é elaborada. Esse não é um processo externo de ajuste de ferramentas, nem é correto dizer que os parceiros adaptam-se um ao outro, antes, ambos, na conversação bem-sucedida [*im gelingenden Gespräch*], submetem-se à verdade da coisa [*die Wahrheit der Sache*], que os une numa nova comunidade [*einer neuen Gemeinsamkeit*]. O acordo na conversação não é um mero pôr-se-em-jogo [*Sichausspielen*] e fazer-se cumprir do ponto de vista pessoal, mas uma transformação num ponto comum no qual não se permanece o que se era (Ibid., p. 384).

Em vista justamente dessa ideia de interlocutores interagindo colaborativamente um com o outro e unindo-se numa comunidade em que não mais vigora a individualidade dos pontos de vista, não conviria perguntar se a analogia gadameriana entre “conversação” e “compreensão de texto” não vai longe demais? “É verdade que um texto não fala conosco como um Tu. Nós, os compreendedores [*die Verstehenden*], devemos trazê-lo à fala apenas a partir de nós mesmos”, admite, com efeito, Gadamer, insistindo, contudo, que esse trazer-à-fala [*Zum-Reden-Bringen*] compreensivo “não é nenhuma intervenção arbitrária de procedência pessoal, mas está relacionado ele próprio, novamente como pergunta, à resposta à espera no texto [*im Text gewärtigte Antwort*]”, e que o próprio fato de uma resposta *estar à espera* [*die Gewärtigung einer Antwort*] já requer [*voraussetzt*] “que o questionador seja atingido e interpelado pela tradição” (Ibid., p. 383).

Retornando, com isso em vista, às leituras da *Kritik der Urteilskraft* no âmbito da modernidade crítica como tentativas de se responder a Kant com base em Kant, e se diria que tudo se passa aí como se a terceira *Crítica* não apenas colocasse a grande questão a que devem buscar responder, doravante, todos os teóricos da crítica estético-literária – a que gera a demanda pelo fundamento crítico –, mas também contivesse, ela mesma, a desejada resposta à referida questão, implícita no próprio livro, “à espera” do intérprete que, “atingido e interpelado pela tradição”, “trouxesse à fala” o texto kantiano, tornando explícita, enfim, a resposta kantiana a Kant. O que dizer, então, em face de três diferentes interpretações do livro, que, derivando de Kant três diferentes fundamentos para o exercício legítimo do juízo crítico – o “organismo”, o “gênio”, a “vida” –, fazem falar, na verdade, o texto kantiano em três diferentes sentidos possíveis *mas não compossíveis*, à medida mesma que implicam três respostas kantianas a Kant possíveis *mas não compossíveis*? Poder-se-ia estipular, nesse caso, *a* interpretação verdadeira, e em que termos?

O próprio Gadamer, em face de duas dessas três interpretações discrepantes, observa, por um lado, não faltarem “bei Kant selbst”, *no próprio Kant*, possibilidades/oportunidades

para o estabelecimento [*Anknüpfungsmöglichkeiten*] da superação valorativa do “gosto” pelo “gênio” (Ibid., p. 61-62), e, por outro, que a doutrina kantiana [*Kants Lehre*] da “elevação do sentimento de vida” no prazer estético *promoveu* [*förderte*] o desenvolvimento do conceito de “gênio” para um abrangente conceito de “vida” (Ibid., p. 65) – isso, lembre-se, depois de Wellek já ter destacado a “sugestão” kantiana na terceira *Crítica* de uma analogia entre arte e organismo. Dir-se-ia, assim, que as três interpretações da *Kritik der Urteilskraft* aqui em foco discrepam entre si justamente à medida que trazem à fala o texto kantiano com vistas a uma dentre três “sugestões” nele reconhecíveis, à guisa de três possibilidades de resposta “à espera” do intérprete devidamente inspirado.

Apesar disso, Gadamer acaba por desautorizá-las em conjunto, a essas e a quaisquer outras eventuais leituras da terceira *Crítica* que procurem dela apreender uma resposta kantiana a Kant, ao determinar *não haver no livro resposta alguma*. “A ‘Kritik der ästhetischen Urteilskraft’ [Crítica da faculdade de juízo estética] não pretende ser uma filosofia da arte – por mais que a arte seja também um objeto desse juízo”, sentencia, com efeito, Gadamer (Ibid., p. 50), ao observar que o “modo de existência” do objeto apreciado não importa para a essência do julgamento estético em Kant. A chamada “heautonomia” do juízo estético, sua capacidade de legislar para si próprio, não funda, para Kant, *absolutamente* [*durchaus*], enfatiza Gadamer (Ibid., p. 61), “nenhum campo de validade autônoma para os belos objetos”; a reflexão transcendental kantiana sobre um *a priori* da faculdade de juízo *fundamentalmente* [*im Grunde*] “não admite [*nicht zulässt*] uma estética filosófica no sentido de uma filosofia da arte” (Ibid., p. 61).

Gadamer nos desencoraja, assim, como leitores de Kant, de procurar apreender qualquer resposta possivelmente “à espera” na terceira *Crítica*, sob a alegação de que o livro, a rigor, “will nicht”, *não quer, não pretende, não tem a intenção* de ser uma filosofia da arte. Mas, então, poder-se-ia perguntar, por que é que o próprio Kant *possibilita*, ou *oportuniza*, ou mesmo *promove*, em mais de uma ocasião e em mais de um sentido, em seu texto, o que se poderia chamar, sim, de filosofia ou teoria da arte e da crítica de arte, se, a rigor, essa não seria sua intenção? E é como se Gadamer então nos respondesse que à medida que Kant “não determinou suficientemente seu conceito, às vezes, falou ou até pensou contra sua própria intenção”. Em outras palavras, é como se Gadamer assumisse em relação a Kant a mesma postura que o próprio Kant assume, na primeira *Crítica*, em relação a Platão, procurando, pois, por sua vez, “entendê-lo ainda melhor do que ele entendeu-se a si mesmo”, com vistas à *verdadeira* intenção kantiana – a qual teria mesmo, por vezes, escapado ao próprio Kant.

O curioso é que essa preservação por Gadamer da suposta intenção autoral na terceira *Crítica* se dá *contra* essa mesma intenção, isto é, Gadamer procura resguardá-la em sua integridade *apenas para poder atacá-la*. Bem entendido, Gadamer não exclui nem a possibilidade nem a necessidade de algo como uma resposta a Kant; apenas que a mesma não poderia provir do próprio Kant – que permanece, então, irremediavelmente, como aquele que no mesmo gesto em que subjetiviza radicalmente a experiência estética a destitui de todo e qualquer sentido ou valor cognitivo, apartando-a, com isso, da “verdade” –, mas necessariamente *contra* Kant, isto é, em superação *completa* do estado de coisas que teria se instaurado com a terceira *Crítica*: “Assim”, sintetiza, a certa altura, Gadamer, “é colocada a pergunta de como se pode fazer justiça à verdade da experiência estética [*der Wahrheit der ästhetischen Erfahrung*] e superar [*überwinden*] a radical subjetivação da estética que teve início com a ‘Crítica da faculdade de juízo estética’ de Kant” (Ibid., p. 103). A *resposta* a ser dada por Gadamer à *pergunta* que aí então o mobiliza – e que se concretiza, em *Wahrheit und Methode*, sob o título de “Die Ontologie des Kunstwerks und ihre hermeneutische Bedeutung” [A ontologia da obra de arte e seu significado hermenêutico] (Ibid., p. 107-174) – anuncia-se, pois, desde o início, como *antikantiana*.

“Justamente quando se segue Gadamer e se reclama uma pretensão de verdade [*Wahrheitsanspruch*] também para a arte, e então para a tradição e as ciências do espírito, essa pretensão deve ser claramente demarcada daquela das ciências naturais matemáticas”, observa, a propósito, Otfried Höffe, acrescentando que: “O conceito kantiano de universalidade subjetiva [*subjektiven Allgemeinheit*] poderia fornecer a base para isso”, já que “chama a atenção tanto para o comum, a universalidade, quanto também para o particular, uma subjetividade distinta da objetividade científico-natural matemática” (HÖFFE, 2007, p. 273). Para Höffe, em suma: “a crítica kantiana da faculdade de juízo estética evita exatamente o risco que também Gadamer quer exorcizar” [o apoiar-se da auto-reflexão das ciências do espírito na metodologia das ciências da natureza] (Ibid., p. 273).

À medida que se revela possível uma resposta kantiana também para a questão a que busca responder Gadamer, aquela em torno da “verdade da experiência estética”, é a indisposição gadameriana para um verdadeiro “diálogo” com Kant que se torna patente. Gadamer se mostra, assim, do ponto de vista do próprio modelo hermenêutico conversacional gadameriano, o menos colaborativo dos intérpretes da terceira *Crítica* aqui em foco: o que se produz entre ele e o texto kantiano dificilmente poderia ser enquadrado nos termos daquele “*Verständigung im Gespräch*”, daquele *acordo na conversação* pelo qual os dois

interlocutores se veriam unidos numa “nova comunidade” em que os respectivos pontos de vista pessoais diluem-se num ponto comum “no qual não se permanece o que se era”.

Isto pareceria descrever mais apropriadamente, na verdade, o que acontece entre o texto kantiano e os outros intérpretes aqui em foco, de cada um dos quais se poderia realmente dizer que, como se “atingidos e interpelados pela tradição”, se engajam numa franca conversação, por mais dificultosa que ela se mostre, com vistas a fazer emergir a resposta que se encontraria “à espera” na *Kritik der Urteilskraft*; assim:

(a) vemos Wellek confrontar-se com aquela hesitação excessiva diante da “ideia mais alta” que já Hegel identificava como traço característico da filosofia kantiana, para fazer falar essa filosofia “more boldly”, mais corajosa ou audaciosamente do que o fizera o próprio Kant;

(b) vemos Staël, ciente de que “não é senão nas trevas do pensamento que [Kant] carrega uma tocha luminosa”, enfrentar o texto kantiano em sua “terminologia muito difícil” e seu “neologismo o mais fatigante”, para dele derivar, finalmente, com o auxílio de August Schlegel, o fundamento para um novo regime crítico na França;

(c) também vemos Dilthey desvencilhar-se dos “exageros” perpetrados na esteira de Kant pela “deutsche Ästhetik”, para num movimento de retorno ao próprio Kant ir desvelar junto à terceira *Crítica* aquilo que, devidamente complementado por uma “psicologia que leve a reconhecer a essência histórica do homem”, consiste na “fundamentação elementar” da “poética” como teoria da criação e da crítica literárias.

E se da “língua comum” a possibilitar o “acordo na conversação” em cada um dos três casos poder-se-ia dizer não pertencer, de direito, nem ao autor nem ao intérprete, o mesmo deveria ser dito em relação à “verdade” que então emerge desse acordo, esta sendo mais bem definida, ainda em termos gadamerianos, como aquela “Wahrheit der Sache”, aquela *verdade da coisa* à qual se submeteriam os interlocutores em toda “conversação bem-sucedida” [*gelingenden Gespräch*]. E se a questão que pareceria então se impor aí é mesmo a de como se decidir entre diferentes “verdades” igualmente deriváveis do texto kantiano, por que, afinal, reservar a Gadamer a prerrogativa de entender Kant melhor do que Kant entendeu-se a si mesmo, e de contrapor, assim, às referidas interpretações da terceira *Crítica*, algo como a *verdadeira* intenção kantiana?

A determinação de uma intenção kantiana puramente negativa em estética, da terceira *Crítica* como um livro que só questiona e não responde, revela-se, na verdade, também ela, *uma* interpretação de Kant – a qual, aliás, remonta, a rigor, ao contexto da primeira recepção de Kant, ainda em fins do século XVIII: Schiller, aquele que, com base no que dele diz o

próprio Gadamer, foi quem primeiro fez emergir da terceira *Crítica* uma resposta kantiana a Kant, já se deparava, nessa sua empreitada, com a referida interpretação negativista; em carta datada de fevereiro de 1793 (mal completados, portanto, três anos da publicação da *Kritik der Urteilskraft*), ele afirma, com efeito:

De fato, eu nunca teria tido o ânimo para isso [a formulação do conhecimento do belo a partir de princípios] se a própria filosofia de Kant [*Kants Philosophie selbst*] não me desse os meios para tanto. Essa fértil filosofia, a qual tão frequentemente tem de deixar ser dito [*die sich so oft nachsagen lassen muß*] que ela apenas sempre demole e nada constrói, fornece, segundo minha convicção atual [*nach meiner gegenwärtigen Überzeugung*], as sólidas pedras fundamentais [*die festen Grundsteine*] para erigir também um sistema da estética, e somente a partir de uma ideia preconcebida de seu criador posso explicar a mim mesmo que ele ainda não teve esse mérito. [...] quero ao menos pôr à prova quão longe me leva o caminho descoberto. Não me leve ele imediatamente à meta, ainda assim nenhuma viagem na qual a verdade é buscada está totalmente perdida (SCHILLER, 1983, p. 199-200).

Schiller não nega, pois, que a filosofia kantiana em larga medida enseje ela própria a imagem de uma filosofia que apenas demole e nada constrói, Kant assumindo, assim, a figura do “grand démolisseur”, do “grande demolidor no domínio do pensamento” com que Heine procurará assombrar os franceses ao apresentar-lhes um filósofo que teria ultrapassado de longe, “em terrorismo”, ao próprio Robespierre. Mas à medida que essa mesma filosofia dá, não obstante, segundo Schiller, “die Mittel”, *os meios* para quem quer “erigir um sistema da estética”, à medida que ela fornece, mesmo, na verdade, “as sólidas pedras fundamentais” para essa edificação, não se deveria tomar sua esterilidade construtiva, por assim dizer, como necessária, mas como contingente – apenas por uma “ideia preconcebida”, sugere Schiller, Kant não se pôs ele próprio a construir com os meios de que dispunha –, tudo dependendo, bem entendido, de se fazê-la falar no sentido inverso ao da interpretação negativista, esta última tendo sido endossada, ao que tudo indica, pelo próprio Schiller, antes de sua “convicção atual”.

Se se toma, pois, esse fazer falar, esse trazer-à-fala o texto kantiano pela metáfora da “viagem” [*Reise*] acima empregada por Schiller, da “viagem na qual a verdade é buscada”, impõe-se então concebê-la, a tal viagem, como *contraviagem*, por assim dizer, como um deliberado dirigir na contra-mão, um deliberado conduzir a interpretação num sentido oposto ao já estabelecido. Desde Schiller, portanto, qualquer interpretação da terceira *Crítica* em busca da “verdade” em (ou a partir de) Kant há de se enunciar ela própria, necessariamente, como *contra*-interpretação: uma interpretação que se institui contra não apenas a imagem negativista da filosofia estética kantiana como impossibilitando qualquer verdade, mas também contra toda eventual interpretação concorrente a vislumbrar em Kant uma verdade divergente.

Esse estado de coisas contradiz diretamente outro postulado proferido por Gadamer no âmbito de suas considerações sobre a “lógica da pergunta e da resposta”, a saber, o de que: “Jaz na finitude histórica de nossa existência que estejamos conscientes de que, depois de nós [*nach uns*], outros sempre compreenderão diferentemente [*andere immer anders verstehen werden*]” (GADAMER, 1999, p. 379). Esse compreender-presente pautado por um compreender-futuro, esse interpretar um texto com vistas a um “depois de nós” em que se o interpretará sempre diferentemente de nós trai uma consciência hermenêutica relativista, por assim dizer – ela própria corolário, na verdade, da consciência relativista em torno da “finitude histórica de nossa existência” –, pela qual, e para devolver a palavra a Gadamer: “Cada atualização na compreensão pode dar-se conta de si mesma como uma possibilidade histórica do compreendido [*eine geschichtliche Möglichkeit des Verstandenen*]”. Não é o que acontece, definitivamente, no caso das interpretações da terceira *Crítica* aqui em foco, que não se enunciam, auto-indulgentemente, com vistas a alguma alteridade *future*, como uma “atualização” possível entre outras, e sim, com vistas a uma alteridade *presente*, ou que *se faz presente*, como *a* interpretação correta em face de outras possibilidades de interpretação. E não poderia ser diferente, já que o *interpretar*, aí, não se dissocia do *responder*: a interpretação de Kant *é* a resposta a Kant, não devendo, pois, enunciar-se como mera “possibilidade histórica do compreendido”, mas como *a verdade* do compreendido. Bem entendido: toda interpretação de Kant *é*, aí, uma contra-interpretção; toda resposta a Kant, uma contra-resposta.

Ora, isso implica uma importante reformulação da dinâmica conversacional no processo de compreensão textual descrita por Gadamer. Este admite, com efeito, um desnível considerável na relação entre o intérprete e o texto que a diferenciaria da relação entre dois interlocutores efetivamente engajados numa conversação factual: o texto interpretado não fala, diretamente, à maneira de um Tu, com o intérprete, que deve, então, trazê-lo-à-fala – e, isso, a *partir de si mesmo*. Não parece evidente, assim, o risco de o intérprete, em seu bem-intencionado esforço de trazer-à-fala o texto, fazê-lo falar o que, na verdade, ele não diz, ou não *quereria* dizer? Gadamer buscar dirimir esse dilema hermenêutico postulando uma situação ideal na qual o intérprete devidamente “atingido e interpelado pela tradição” será, sim, sempre capaz de trazer à tona a resposta “à espera” no próprio texto. “Esta é a verdade da consciência histórico-efetual [*wirkungsgeschichtlichen Bewußtsein*]”, conclui Gadamer (Ibid., p. 383), esclarecendo:

É a consciência historicamente experimentada [*das geschichtlich erfahrene Bewußtsein*] que, abnegando o fantasma de um esclarecimento total, precisamente por isso está aberta para a experiência da história [*die Erfahrung der Geschichte*].

Descrevemos seu modo de execução como a fusão dos horizontes do compreender, que faz a mediação entre o texto e o intérprete (Ibid., p. 383).

Mas isso, ao invés de dirimir verdadeiramente o referido dilema interpretativo, acaba, antes, por simplesmente deslocá-lo para um outro nível: afinal, que garantias se poderia ter de que uma verdadeira fusão de horizontes teve lugar no âmbito de uma dada compreensão textual, e de que a resposta que o intérprete então fez vir à tona realmente estava “à espera” no texto, não tendo sido, antes, involuntariamente imposta por ele próprio ao texto? Em contrapartida: diante de respostas distintas e divergentes entre si trazidas à tona por intérpretes distintos em face de um mesmo texto, como provar qual seria fruto de uma verdadeira fusão de horizontes e qual não?

Indicativa da inexistência de tais garantias ou provas é a nota de pé de página tardiamente acrescentada por Gadamer a uma passagem de *Wahrheit und Methode* em que se trata da fusão de horizontes no âmbito da “Wirkungsgeschichte”, *história efetual*. Um “pensamento verdadeiramente histórico” [*ein wirklich historisches Denken*], explica Gadamer na referida passagem, é aquele que, deixando de perseguir o “fantasma de um objeto histórico”, aprende a “conhecer no objeto o diferente do próprio [*das Andere des Eigenen*] e, assim, tanto o um quanto o outro [*das Eine wie das Andere*]”; em suma: “O verdadeiro objeto histórico não é um objeto, mas a unidade desse um e desse outro, uma relação na qual subsiste a realidade da história bem como a realidade do compreender histórico” (Ibid., p. 305). E, então, aposta a esta sentença, a referida nota: “Aqui ameaça permanentemente [*beständig*] o risco de se ‘apropriar’ do outro na compreensão e, assim, de se ignorá-lo em sua alteridade” (Ibid., p. 305). Ora, se o risco de “apropriação” [*Aneignung*] do outro pelo intérprete é mesmo *permanente*, como admite Gadamer, não havendo garantia capaz de eliminá-lo, então não deveria ser apenas contingencialmente experimentado pelo intérprete, como uma possibilidade que, retoricamente admitida, não trouxesse maiores consequências para o ato interpretativo, mas necessariamente vivenciado por ele, e desde o início, como o que de fato é: “Gefahr”, *risco*.

Concebendo-se como amparado por uma “fusão de horizontes” pura e simples, dificilmente o gesto interpretativo pode dar-se conta desse risco; concebendo-se, ao invés, como contra-interpretação, torna-se impossível para ele ignorá-lo. Uma interpretação que se institui em contraposição a uma outra interpretação possível mas não compossível do mesmo texto, não perde de vista, apesar de negá-la (ou justamente por isso), essa impossível *possibilidade outra* de interpretação, cuja recalitrância no horizonte hermenêutico torna iniludível o risco do equívoco interpretativo: o risco de que, em sendo mesmo a outra

interpretação aquela que de fato resgata a resposta efetivamente “à espera” no texto em foco, a resposta que trago à tona seja, então, na verdade, por mim imposta ao texto, eu dele me “apropriando” na tentativa de compreendê-lo, ignorando-o, assim, em sua alteridade. Bem entendido, esse é o risco corrido não só pelos intérpretes da terceira *Crítica* ao perscrutarem, sempre tão dificultosamente, o texto kantiano, em busca da resposta lá “à espera”, mas também, e antes de mais nada, pela presente investigação, que parte ela própria, não se deve esquecer, da deliberada recusa em tomar a *Theory* de Wellek e Warren por sua imagem corrente de “obra clássica”, buscando, por meio de uma “contraleitura”, reinseri-la, como resposta, no horizonte-de-pergunta em que ela veio a ter lugar.

O risco é permanente, pois, e, mesmo com ele, é preciso prosseguir, sob pena de não haver interpretação nem resposta: uma vez abertas possibilidades outras de interpretação/resposta, e mesmo a permanência num antigo estado de coisas só poderá se dar como *escolha* deliberada, e necessariamente arriscada, posto que sem garantias para além de si mesma. No percurso que vai de Königsberg (1790) a New Haven (1949), os intérpretes da terceira *Crítica* tiveram mesmo de se decidir entre possibilidades impossíveis de interpretação/resposta, decisão essa a um só tempo necessária e impossível: eis as condições de emergência da teoria da literatura na modernidade crítica.

Que a concretização vitoriosa de uma determinada possibilidade em detrimento de outra então se dê e se prolongue, nesse contexto, via de regra, por força de critérios e argumentos *extrínsecos* ao embate hermenêutico-epistemológico (pense-se, quanto a isso, na função exercida pelo “capítulo perdido” da *Theory*) – embate que permanece, ele próprio, de um ponto de vista *intrínseco*, indecível – torna especialmente vulnerável o consenso em torno da resposta que daí emerge, permanentemente assombrada por aquela impossível possibilidade outra que ela tivera de negar e recalcar para se instituir e se legitimar como resposta. Não estranha, assim, que ela, a resposta vitoriosa, acabe sendo deposta dessa sua posição por um gesto idêntico àquele pelo qual ascendera à mesma: negação-do-outro e afirmação-de-si revelam-se as contrafaces necessárias e indissociáveis de um único e mesmo gesto auto-instituidor e autolegitimador no âmbito do que se poderia chamar a querela do fundamento crítico.

A questão do fundamento crítico na “pré-modernidade”

O referido gesto auto-instituidor e autolegitimador costuma ser imediatamente identificado, na verdade, com o próprio advento da modernidade, sobretudo desde a célebre desqualificação,

por Hans Blumenberg, no hoje clássico *Die Legitimität der Neuzeit* [A legitimidade da Idade Moderna] (1966), da então influente tese da Idade Moderna como fruto de uma “secularização” dos ideais religiosos judaico-cristãos – do que dá testemunho, por exemplo, Habermas (1985, p. 16), ao observar que Blumenberg “viu-se impelido”, à época, “a defender, com grande ostentação historiográfica, a legitimidade ou o *direito próprio da Idade Moderna* contra construções que alegam uma dívida cultural para com os testantes [*den Erblässern*] do cristianismo e da Antiguidade”.

Um pouco antes Habermas observa, nesse mesmo sentido, que “a modernidade já não pode e não quer tomar emprestados seus critérios orientadores dos modelos de uma outra época, *ela tem de extrair sua normatividade de si mesma*. [...] vê-se referida a si mesma, sem a possibilidade de subterfúgio” (Ibid., p. 16), sugerindo, além do mais, que: “Isso explica a suscetibilidade de sua autocompreensão, a dinâmica das tentativas de ‘determinar’ a si mesma incessantemente continuadas até os nossos dias” (Ibid., p. 16). E ainda: “O problema de uma fundamentação da modernidade a partir de si mesma vem à consciência primeiramente no domínio da crítica estética” (Ibid., p. 16). É também nesse domínio, poder-se-ia acrescentar, mais do que em qualquer outro, que a referida ocorrência continuada de tentativas diversas de afirmação/determinação-de-si a partir da negação-do-outro torna-se especialmente evidente.

Tomar a questão do fundamento crítico bem como a dinâmica conflitual das tentativas de resposta a essa questão como *caracteristicamente* modernas, como aqui se faz, pareceria mesmo equivaler, a princípio, a tomá-las como *exclusivamente* modernas. Nesse caso, seria todo um período anterior ao aqui chamado de modernidade crítica que se deixaria demarcar e identificar à guisa de uma “antiguidade crítica”, concebida justamente como *pré-modernidade crítica*, justamente pela inexistência da referida demanda e da referida dinâmica. Isso se conformaria, aliás, ao arraigado senso comum de uma *longue durée* da crítica literária de orientação mimética prolongando-se ininterruptamente da *Poética* aristotélica às preceptísticas neoclássicas pós-renascentistas, e entrando em colapso em fins do século XVIII, quando da acensão da subjetividade criadora ao primeiro plano da reflexão estética, dita, então, “moderna”. O próprio Blumenberg, aliás, ofereceu sua erudita contribuição à reiteração desse senso comum num texto publicado em periódico quase uma década antes do aparecimento de *Die Legitimität der Neuzeit*, e em cujo parágrafo de abertura lê-se o seguinte:

Ao longo de quase dois mil anos, parecia que a resposta final e definitiva [*die abschließende und endgültige Antwort*] à pergunta pelo que o homem poderia produzir a partir de sua força e habilidade no mundo e para o mundo havia sido dada por Aristóteles quando ele formulou que “arte” é imitação da natureza, de modo a definir o conceito com o qual os gregos apreenderam em síntese a capacidade de atuação do homem na realidade: o conceito de *tékhnē*. [...] [uma síntese] que

compreende o “artificial” [*Künstliche*] bem como o “artístico” [*Künstlerische*] (os quais, hoje, nós tão acentuadamente distinguimos). [...] “Arte”, então, consiste, aí, segundo Aristóteles, em *por um lado, completar o que a natureza não é capaz de levar a cabo, por outro lado, imitar (o naturalmente dado)*. Essa dupla determinação está estreitamente relacionada com o duplo significado do conceito de “natureza”, como princípio produtor (*natura naturans*) e como forma produzida (*natura naturata*). Deixa-se ver facilmente, contudo, que o componente predominante encontra-se no elemento da “imitação”: pois o traçar o que foi abandonado pela natureza submete-se ao traçado da natureza, fixa-se na enteléquia do dado e a cumpre. [...] “Arte” e natureza são estruturalmente equivalentes: os traços imanentes de uma esfera podem ser inseridos na outra. Isso está, assim, objetivamente fundado [*sachlich begründet*] quando a tradição abreviou a definição aristotélica para a fórmula *ars imitatur naturam*, como já o próprio Aristóteles a toma em uso (BLUMENBERG, 2009, p. 201-202).

Opondo drasticamente, por sua vez, construção e natureza, o homem dos tempos modernos [*der Mensch der Neuzeit*] definir-se-ia como entidade não mais imitadora, mas criadora: “ein ‘schöpferisches’ Wesen” (Ibid., p. 202). E é justamente em vista de sua ampla concepção de criação artística que se deixaria perceber o fosso que definitivamente o separa do homem antigo guiado pelo ideal mimético: “A aquilatação da latitude da liberdade artística, a descoberta da infinitude do possível em face da finitude do fático, a dissolução da referência à natureza pela auto-objetificação histórica do processo artístico, dentro do qual a arte repetidamente se gera na e a partir da arte”, observa Blumenberg (Ibid., p. 202), “estes são processos fundamentais que parecem não ter mais o que fazer com a fórmula aristotélica”. O que não quer dizer que para o moderno conceito de homem criador a fórmula aristotélica seja indiferente – pelo contrário: enfatizando a necessidade de se considerar *contra o que* [*wogegen*] o referido conceito teve de *afirmar-se* [*sich durchzusetzen*] como tal, Blumenberg esclarece justamente que: “O *pathos* veemente com que o atributo de criador foi adquirido pelo sujeito foi mobilizado em vista da avassaladora autoridade do axioma da ‘imitação da natureza’”, sendo que: “Essa disputa ainda não está terminada quando já novas fórmulas parecem triunfar” (Ibid., p. 203).

Blumenberg procurará determinar, então, de modo mais preciso, o “espaço histórico” [*den geschichtlichen Raum*] em que tal “disputa” [*Auseinandersetzung*] tem lugar, delineando, assim, nessa sua declarada contribuição à “pré-história da ideia do homem criador/criativo” [*Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*], o percurso gestacional de uma vitória que só teria se consumado plenamente no século XIX, pois foi ele que “acentuou terminantemente o caráter factual da natureza”, reduzindo-a a “resultado de processos mecânicos não orientados, da condensação de matérias primordiais em torvelinho, da interação de aleatórias mutações dispersivas com o fato brutal da luta pela existência”, resultado esse que, de qualquer maneira, “pode ser tudo – apenas não poderá ser um objeto

estético” (Ibid., p. 230); em suma: “Essa natureza não tem mais nada em comum com o conceito de natureza da Antiguidade com o qual se relacionava a ideia de mimesis: o arquétipo ele próprio não-produzível de todo produzível” (Ibid., p. 231).

Logo no início, em nota, Blumenberg chama atenção para um momento-chave desse processo de autonomização do artístico em face da natureza, momento esse, dir-se-ia, tanto mais especial por, à medida que se insere, ainda, no horizonte da tutela da segunda sobre o primeiro, permitir o flagrante da própria instauração da disputa pela qual o moderno conceito de criação artística emerge afirmando-se contra o antigo conceito de imitação da natureza; eis o que observa, então, Blumenberg:

Já Kant havia deslocado o momento da imitação [*das Moment der Nachahmung*] da relação reprodutora para a arte [gerada] pela arte, sendo a natureza, pelo meio do “gênio”, a instância originária [*Urinstanz*] fundamentalmente produtiva da arte, mas num sentido que não implicava imitação, e sim *produção pela liberdade* (*Kritik der Urteilskraft*, 1ª Parte, 1ª Seção, 2º Livro, §§ 43-46). O gênio *estabelece-se totalmente contrário ao espírito de imitação*; à medida, contudo, que ele deve ser compreendido como *a natureza no sujeito*, pressupõe-se aqui um último compromisso formal com a natureza, que não tem mais nenhum valor explicativo [*keinen Erklärungswert*]. Exemplarmente visível é tão-somente o processo histórico no qual *o produto de um gênio torna-se o parâmetro da emulação por um outro gênio, o qual é despertado pelo sentimento de sua própria originalidade*, e então a arte faz escola – e para esta a bela arte é, nessa medida, imitação à qual a natureza deu a regra através de um gênio (§49) (Ibid., p. 202).

Justamente esse “último compromisso formal” pelo qual o gênio se encontra ainda, em Kant, atado à natureza é que se veria subsequentemente superado, conforme explicará Gadamer, já no modo como Schiller assimilou a terceira *Crítica*, possibilitando ao “ponto de vista da arte” ascender ao primeiro plano, e, a partir disso, ao conceito de “gênio” tornar-se mais abrangente do que o de “gosto”, este subordinando-se àquele – reavaliação essa que encontra no próprio Kant, ainda conforme a leitura gadameriana, possibilidades, oportunidades para seu estabelecimento.

Assim: (a) se se pode flagrar, de fato, na terceira *Crítica*, o moderno conceito de criação artística emergindo em contraposição ao antigo conceito de imitação da natureza, configurando-se, com isso, uma *disputa*, (b) e se é mesmo esse conceito moderno, em sua intrincada formulação kantiana, que acaba por projetar no horizonte aquela aguda questão do fundamento que caracteriza a chamada modernidade crítica, (c) então, toda pretensa resposta a essa questão do fundamento crítico – seja a desenvolvida a partir do deslocamento romântico-idealista do foco do interesse estético do “gosto” para o “gênio”, sejam as demais – não poderia deixar de implicar uma resolução daquela disputa inicial em favor da “criação” contra a “imitação”.

Mas essa pretensa resolução, não seria ela, não haveria de ser também ela fruto de uma *decisão*? E *quando*, afinal, essa decisão teria sido tomada? E *em que termos*? A rigor, poder-se-ia falar com Blumenberg que, no momento em que novas fórmulas críticas – como “Arte bela é arte do gênio”, ou “A poesia é representação e expressão da vida”, ou “A obra de arte é uma estrutura de signos servindo a um propósito estético específico” – despontam, mais ou menos triunfantes, à guisa de resposta kantiana a Kant, a própria disputa kantiana com o axioma aristotélico da “imitação da natureza” *ainda não está terminada*, isto é, tais novas fórmulas emergem em disputa direta não apenas entre si mesmas, mas também, e antes de mais nada, com a própria fórmula aristotélica *ars imitatur naturam* – o que equivale a tomá-la, a tal fórmula, também ela, como uma impossível possibilidade de resposta... a Kant!

Mas como, a rigor, Aristóteles não pode mesmo ter respondido a uma questão que só seria formulada por Kant no final do século XVIII, isso levanta a suspeita de que Kant não tenha, na verdade, formulado, ele próprio, a questão do fundamento crítico, tendo antes atuado para que ela reemergisse como tal, isto é, *como questão*: reemergisse, bem entendido, depois de tanto tempo soterrada por uma resposta que, tomada, “ao longo de quase dois mil anos”, como observa Blumenberg, por “resposta final e definitiva” [*abschließende und endgültige Antwort*], teria sido neutralizada justamente em sua *responsividade*, convertendo-se, assim, em axioma inquestionável – o axioma da “imitação da natureza” – de uma prática crítica que, por isso mesmo, já não se colocava a questão de seu próprio fundamento. Voltando a fórmula aristotélica a ser encarada em seu caráter de resposta, e é a própria questão para a qual ela instituir-se como resposta que necessariamente ressurge à cena, podendo, aí, então, ser respondida de outras e novas maneiras.

Poder-se-ia indagar, então, se as condições de emergência da referida resposta aristotélica seriam análogas àquelas das modernas respostas kantianas a Kant, isto é, se também ela teria emergido necessariamente como *contra*-resposta à questão do fundamento crítico. O senso comum de uma mesma e única orientação mimética, dita aristotélica, a dominar por tão longo tempo a prática crítica ocidental sugere que a fórmula *ars imitatur naturam* na base dela não tenha mesmo encontrado maiores resistências para instituir-se como verdade – que isso tenha se dado, pois, por assim dizer, *naturalmente*, isto é, em conformação à própria natureza das coisas, como se poderia depreender, aliás, da célebre proposição aristotélica na *Poética* de que “o imitar é congênito no homem e os homens se comprazem no

imitado”.⁴² Mas o que garante, enfim, a veracidade dessa proposição? De onde ela deriva, enfim, sua autoridade?

Seria o caso, então, de se observar, com Foucault, que quando se está situado “no nível de uma proposição, no interior de um discurso, a separação entre o verdadeiro e o falso não é nem arbitrária, nem modificável, nem institucional, nem violenta”, mas quando se situa, ao invés, “numa outra escala”, colocando-se a questão de saber qual é “essa vontade de verdade que atravessou tantos séculos de nossa história”, ou “o tipo de separação que rege nossa vontade de saber”, daí “é talvez qualquer coisa como um sistema de exclusão (sistema histórico, modificável, institucionalmente constrangedor) que se vê desenhar-se” (FOUCAULT, 1971, p. 16). O exemplo então oferecido por Foucault não seria um exemplo qualquer, posto que enfoca aquela “divisão histórica” [*partage historique*] que, segundo ele, deu sua forma geral à nossa vontade de saber – ou de verdade. Ele ressalta, assim, com efeito, que, entre os poetas gregos do século VI a.C., o discurso verdadeiro [*le discours vrai*] ainda era aquele “pelo qual se tinha respeito e terror”, “ao qual era preciso se submeter, porque ele reinava, era o discurso pronunciado por quem é de direito e segundo o ritual requerido”; o discurso “que dizia a justiça e atribuía a cada um sua parte”, “que, profetizando o futuro, não somente anunciava o que ia se passar, mas contribuía para sua realização, carregando consigo a adesão dos homens, e se entramava assim com o destino” (Ibid., p. 16-17); e então:

Ora, eis que um século mais tarde a verdade a mais elevada já não residia mais no que *era* o discurso ou no que ele *fazia*, ela residia no que ele *dizia*: chegou um dia em que a verdade se deslocou do ato ritualizado, eficaz e justo de enunciação para o próprio enunciado: para seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação com sua referência. Entre Hesíodo e Platão uma certa divisão se estabeleceu, separando o discurso verdadeiro e o discurso falso; separação nova, já que, doravante, o discurso verdadeiro não é mais o discurso precioso e desejável, já que não é mais o discurso ligado ao exercício do poder. O sofista é banido (Ibid., p. 17-18).

A cena platônica do banimento do sofista, mas também do poeta, a que remete, aí, Foucault é a própria cena platônica da instituição da filosofia como discurso verdadeiro, como único discurso verdadeiro acerca de todas as coisas, inclusive acerca da arte, da poesia – uma cena, portanto, em que a afirmação-de-si é o reverso necessário e indissociável da negação-do-outro. Ora, Aristóteles, discípulo de Platão, não poderia ser senão tributário do “sistema de exclusão” que se diria desenhar-se com essa cena, reiterando-o, quiçá acentuando-o.⁴³ Além do mais, quanto ao que aqui interessa mais especificamente, a questão do fundamento crítico,

⁴² Segundo a tradução de Eudoro de Sousa em: ARISTÓTELES (1998, p. 106-107).

⁴³ Para a apresentação da sofística, constituída por Platão e Aristóteles em *alter ego* negativo da filosofia, como não apenas “fato de história”, mas verdadeiro “efeito de estrutura”, cf. sobretudo: CASSIN, Barbara. *L’effet sophistique*. Paris: Gallimard, 1995.

o próprio Blumenberg (2009, p. 213) observa que: “Em Platão já está posta toda a concepção para a qual Aristóteles encontrou a fórmula tradicionalmente corrente”.

A por tanto tempo hegemônica fórmula mimética dita aristotélica revela-se, pois, *platônica*, não apenas no sentido de ter sido originalmente concebida pelo próprio Platão, mas também naquele sentido em que, para Derrida, toda e qualquer hegemonia filosófica se revelaria platônica – a começar, é claro, pelo próprio “platonismo”. Focando-o como “um dos efeitos do texto assinado de Platão, durante muito tempo o efeito dominante e por razões necessárias”, Derrida (1993a, p. 82) procura mostrar, na verdade, que “esse efeito se encontra sempre voltado contra o texto” [*se trouve toujours retourné contre le texte*]: “Construindo-se, colocando-se sob sua forma dominante num momento dado (aqui a tese platônica, filosofia ou ontologia), o texto aí se neutraliza, se embota, se autodestrói ou se dissimula” (Ibid., p. 83-84); e ainda:

O “platonismo” não é somente um exemplo desse movimento, o primeiro “em” toda a história da filosofia. Ele o comanda, comanda *toda* essa história. Mas o “todo” dessa história é conflitual, heterogêneo, não dá lugar senão a hegemonias relativamente estabilizáveis. Ele não se totaliza, então, jamais. Como tal, efeito de hegemonia, uma filosofia seria, por conseguinte, sempre “platônica”. De onde a necessidade de continuar a tentar pensar isso que tem lugar em Platão, com Platão, o que aí se mostra, o que aí se esconde, para aí ganhar ou perder (Ibid., p. 84).

No que concerne especificamente à historiografia da crítica, essa necessidade de se retornar, aquém de todo “platonismo”, ao próprio *texto* de Platão, no sentido de se “tentar pensar isso que tem lugar em Platão, com Platão”, se faz ainda mais premente em face da recalitrância do *topos* do “resgate” aristotélico da mimesis poética de seu banimento platônico, à guisa de uma reparação, ou de uma superação desse banimento; em face, portanto, do imperativo de se revelar em detalhes em que termos e em que medida o alegado “resgate”, enunciando-se ele próprio no âmbito de um regime discursivo instaurado justamente por efeito do referido banimento, permaneceria, pois, incontornavelmente, tributário do mesmo.

Não um simples tributário do gesto fundacional platônico, Aristóteles teria mesmo promovido o mais bem sucedido “platonismo”, a mais estável hegemonia da história da crítica, aquela sustentada em torno da fórmula *ars imitatur naturam* na vigência de um sistema de produção e recepção de discursos, o da chamada retórica clássica, que, por sua amplitude espaço-temporal ímpar, Barthes chamará mesmo de *império*, “l’empire rhétorique”: “mais vasto e mais tenaz que qualquer império político, por suas dimensões, por sua duração” (BARTHES, 1970, p. 174) – nada comparável tendo se repetido no período da modernidade kantiana, o qual, de fato, “não dá lugar senão a hegemonias relativamente estabilizáveis”.

Essa disparidade entre “antiguidade” e “modernidade” críticas no que se refere à solidez e à duração do “efeito de hegemonia” em cada uma delas poderia ser remetida à diferença fundamental entre os *pilares de sustentação* desse efeito em cada qual: uma sólida *tradição pedagógica*, ao modo de uma *paideia*, no primeiro caso, pela qual se sustenta um saber prático, uma *tékhne* poético-retórica que se traduz, também, em crítica estético-literária; uma *epistemologia*, ou *teoria do conhecimento científico*, no segundo caso, pela qual se sustenta um procedimento crítico metódico em face do fato estético-literário. Caberia atentar, aqui, além do mais, nesse mesmo sentido, para os diferentes *veículos* dessa sustentação em cada caso: “Na Antiguidade”, observa Barthes, “os suportes de cultura eram essencialmente o ensino oral e as transcrições às quais ele podia dar lugar” (Ibid., p. 184); na modernidade kantiana, em contrapartida, sob o imperativo da cientificidade, essa função seria antes desempenhada pelo que Thomas Kuhn chama de “sources of authority”, *fontes de autoridade*: “os manuais científicos, juntamente com as popularizações [textos de vulgarização científica] e as obras filosóficas modeladas nelas” (KUHN, 1996, p. 136).

Não que o “império retórico” não tenha produzido seus próprios manuais; como lembra Barthes (1970, p. 193): “Os códigos de retórica são inumeráveis, pelo menos até o fim do século XVIII”, sendo que “[a]o fim do século XV as retóricas são sobretudo poéticas”; apenas que os mesmos não são, aí, fontes de autoridade no sentido kuhniano, posto que se limitam a codificar *a posteriori* uma prática poético-retórica já em si mesma “autorizada” por força de uma longa tradição pedagógica, à qual invariavelmente remetem tais manuais. Modernamente, ao contrário, os manuais científicos é que tendem a fundar uma tradição pedagógica, instituindo-se, assim, eles próprios, literalmente, como *fontes* de autoridade, a ponto de Kuhn (Ibid., p. 137) observar que “uma confiança crescente nos manuais ou seu equivalente [é] um concomitante invariável da emergência de um primeiro paradigma em qualquer campo da ciência”. O manual se apresenta, dessa forma, como a figura por excelência do efeito de hegemonia na modernidade – a duração do referido efeito devendo ser aí, então, proporcional à duração da *confiança* conquistada pelo manual, e, conseqüentemente, da *autoridade* por ele emanada.

Em contrapartida, a identificação da fonte da autoridade sustentadora do efeito de hegemonia na “antiguidade crítica” remontaria não aos manuais de retórica eles próprios, mas às origens longínquas da tradição pedagógica por eles codificada, origens às quais eles não deixam, aliás, de remeter, direta ou indiretamente: como observa Barthes (Ibid., p. 178), “todos os elementos didáticos que alimentam os manuais clássicos vêm de Aristóteles”. Ora, essas origens aristotélicas, ou melhor, platônico-aristotélicas da crítica clássica não são menos

conflituais do que as origens kantianas da crítica moderna, também elas implicando, na verdade pela primeira vez, a questão do fundamento crítico, que teve de ser, na sequência, necessariamente recalcada a fim de que o efeito de hegemonia na Antiguidade se fizesse tão longo.

Isso posto, poder-se-ia indagar: à medida que a questão do fundamento crítico – bem como a estrutura conflitual do responder a que ela dá ensejo – deixa-se desvelar mesmo onde a princípio se diria que ela *ainda não* se coloca – na Antiguidade, isto é, na *pré-modernidade* –, o que dizer daquela conjuntura epocal na qual ela pretensamente *não mais* se coloca, isto é, a chamada *pós-modernidade*?

A questão do fundamento crítico na “pós-modernidade”

Em sua introdução a *La fine della modernità* [O fim da modernidade] (1985), livro que marcou época na discussão acerca da definição de uma “cultura pós-moderna”, Gianni Vattimo pondera, logo de partida, que “a esparsa e nem sempre coerente teorização do pós-moderno” só adquire “rigor e dignidade filosófica” quando posta em relação com as filosofias de Nietzsche e de Heidegger (VATTIMO, 1985, p. 9), explicando, logo na sequência, que “exatamente a noção de fundamento, e de pensamento como fundação e acesso ao fundamento, é radicalmente posta em questão por Nietzsche e por Heidegger” (Ibid., p. 10).

Bem entendido, em seu caráter propriamente pós-moderno esse *pôr em questão* a noção de fundamento não poderia confundir-se com uma tentativa de *superação* da mesma, pelo que se permaneceria prisioneiro da lógica de desenvolvimento própria à modernidade como época “dominada pela ideia da história do pensamento como progressiva ‘iluminação’, que se desenvolve na base de uma sempre mais plena apropriação e reapropriação dos ‘fundamentos’” (Ibid., p. 10). Nietzsche e Heidegger se encontrariam, assim, “no estado, por um lado, de ter que criticamente tomar distância do pensamento ocidental enquanto pensamento do fundamento; por outro lado, contudo, não podem criticar esse pensamento em nome de uma outra, mais verdadeira, fundação” (Ibid., p. 10) – e é justamente nisso, acrescenta Vattimo, que se pode considerá-los “filósofos da pós-modernidade”:

O pós- de pós-moderno indica de fato uma despedida [*una presa di congedo*] da modernidade que, como quer subtrair-se às suas lógicas de desenvolvimento, e nomeadamente, antes de tudo, à ideia de “superação” crítica em direção a uma nova fundação, busca justamente o que Nietzsche e Heidegger buscaram em sua peculiar relação “crítica” com o pensamento ocidental (Ibid., p. 10-11).

Mas essa “despedida”, essa tomada crítica de distância em relação à modernidade, se não conduz a uma nova fundação, se conduz, pois, presume-se, a algo como uma não-

fundação, conduz, na verdade, exatamente *a quê?* “Trata-se, antes de tudo”, explica Vattimo mais à frente, “de se abrir a uma concepção não-metafísica da verdade, que a interprete não tanto a partir do modelo positivista do saber científico, quanto, por exemplo [...], a partir da experiência da arte e do modelo da retórica”; a “experiência pós-moderna da verdade” afigurar-se-ia, assim, em suma, “uma experiência estética e retórica” (Ibid., p. 20).

Em *Der philosophische Diskurs der Moderne* [O discurso filosófico da modernidade], surgido no mesmo ano em que o livro de Vattimo, e tão ou mais importante do que ele para o debate acerca de um pensamento pós-moderno, Habermas não hesita em tomar Nietzsche como o grande “ponto de inflexão” [*Drehscheibe*] para a “entrada na pós-modernidade” [*Eintritt in die Postmoderne*] – a qual, também aí, implica o abandono da tentativa de “superar as cisões da modernidade a partir de suas próprias forças motrizes”, isto é, de “talhar o conceito de razão pelo programa de um esclarecimento [*Aufklärung*] em si mesmo dialético”: assim, Nietzsche “renuncia a uma nova revisão do conceito de razão e *despede-se* [*verabschiedet*] da dialética do esclarecimento” (HABERMAS, 1985, p. 106-105).

E essa “Verabschiedung”, essa *despedida* se dá, segundo Habermas, da seguinte forma: “Nietzsche utiliza o condutor da razão histórica para no final descartá-la e fincar pé no mito como o outro da razão” (Ibid., p. 107). Habermas tem aí em vista mais especificamente a *opus magnum* do jovem Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* [O nascimento da tragédia] (1872), então definida como “uma investigação levada a cabo com meios histórico-filológicos [*mit historisch-philologischen Mitteln*], que o reconduz às origens, aquém do mundo alexandrino e do mundo romano-cristão, ao ‘antigo mundo primordial grego do grandioso, do natural e do humano’” (Ibid., p. 107).

Ora, essa imagem de um investigador que por uma via “histórico-filológica” recua cronologicamente a ponto de desembocar numa instância mítica originária com a qual então se identifica de modo a renegar a própria “razão histórica” que a ela lhe dera acesso simplesmente não se sustenta em face de como o próprio Nietzsche define sua empreitada na obra em questão. Ainda no início de *Die Geburt*, ele determina que “a verdadeira meta de nossa investigação” é dirigida “ao conhecimento do gênio dionisíaco-apolíneo [*dionysisch-apolinischen Genius*] e de suas obras de arte” (NIETZSCHE, 1972, p. 38); antes disso, já nas primeiras linhas do livro, ele sentenciara como um grande ganho para a “ciência estética” a apercepção de que “o desenvolvimento progressivo da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*: de maneira similar àquela pela qual a procriação depende da dualidade dos sexos, em luta contínua e, apenas periodicamente, incidentais reconciliações” (Ibid., p. 21); e ainda:

ambos os impulsos [*Triebe*], tão diversos, caminham aqui lado a lado, quase sempre em aberto conflito um com ou outro e incitando-se mutuamente a sempre novos nascimentos mais fortes, para neles perpetuar a luta daquela oposição, sobre a qual a palavra comum “arte” apenas aparentemente lança uma ponte; até que, finalmente, por um miraculoso ato metafísico da “vontade” [*Willens*] helênica, aparecem emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento geram, por fim, a tão dionisíaca quanto apolínea obra de arte da tragédia ática (Ibid., p. 21-22).

É justamente esse, afinal, o nascimento [*Geburt*] referido no título do livro, e que Nietzsche buscará explorar, então, a título de um problema que “até agora não foi ainda sequer uma vez seriamente levantado, quanto menos, pois, resolvido” (Ibid., p. 48); e não apenas do nascimento e do esplendor da tragédia grega – com Ésquilo e com Sófocles – falará Nietzsche, mas também de sua morte, ocasionada, segundo ele, pela ascensão, com Sócrates e Platão, da racionalidade teórico-conceitual na filosofia e pela ingerência da mesma no campo da criação dramática, na forma do “socratismo estético” [*aesthetischen Sokratismus*], daquela “tendência *socrática* com a qual Eurípides combateu e derrotou a tragédia esquiliana” (Ibid., p. 79).

Assim, se de fato Nietzsche promove em seu livro algo como a recondução, sua e de seu leitor, a um mundo primordial grego pré-racional, como quer Habermas, ele não o faz, contudo, como um historiador-filólogo que, procedendo de acordo com o cânone de cientificidade de seu ofício, *descobrisse*, a certa altura, e como fruto desse seu trabalho, tal substrato originário perdido, deixando-se, então, arrebatado por ele. Essa descida aos subterrâneos imemoriais da cultura ocidental, por assim dizer, afigura-se, desde o início, desde as primeiras linhas do livro, como uma descida *totalmente calculada*, com vistas, na verdade, à comprovação de algo que se enuncia desde o início como uma *convicção íntima* do autor, desprovida como tal de lastro “histórico-filológico”, cabendo a Nietzsche imbuir da mesma também seu leitor. É assim que um comentarista como Roberto Machado pode afirmar que “*O nascimento da tragédia* tem dois objetivos principais: a crítica da racionalidade conceitual instaurada na filosofia por Sócrates e Platão; a apresentação da arte trágica, expressão das pulsões artísticas dionisíaca e apolínea, como alternativa à racionalidade” (MACHADO, 1997, p. 11) – a antinomia entre arte trágica e metafísica racional aí significando duas coisas: “por um lado, o ‘socratismo estético’ subordinou o poeta ao teórico, ao pensador racional, e considerou a tragédia irracional [...]; por outro lado, a arte trágica é a atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência, e se constitui, ainda hoje, como antídoto à metafísica racional” (Ibid., p. 11-12).

Em estreita conexão com este último ponto estaria o terceiro objetivo do livro, sem o qual, segundo Machado, ele não pode ser inteiramente compreendido: “a denúncia do mundo

moderno como uma civilização socrática e a tentativa de descortinar o renascimento da tragédia ou da visão trágica do mundo em algumas manifestações culturais da modernidade” (Ibid., p. 13). Também Habermas (1985, p. 108) salienta que Nietzsche encara a modernidade como “uma última época da muito alongada história de uma racionalização que começa com a dissolução da vida arcaica e a desintegração do mito” e apresenta a arte moderna – epitomada, num primeiro momento, na música de Richard Wagner – “como o *medium* no qual a modernidade entra em contato com o arcaico”.

Detendo-se na natureza da experiência trágica que gostaria de ver, então, repossibilitada em seu próprio tempo, Nietzsche explica a certa altura: “O arrebatamento do estado dionisíaco, com sua aniquilação das habituais barreiras e limites da existência, contém, a saber enquanto dura, um elemento *letárgico* no qual tudo pessoalmente vivenciado no passado imerge” – separando-se, assim, um do outro, “através desse abismo do esquecimento”, ele conclui, “o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca” (NIETZSCHE, 1972, p. 52). Tendo em vista essa passagem, Habermas (1985, p. 116-117) comenta: “Na experiência estética, a realidade dionisíaca é isolada por um ‘abismo do esquecimento’ contra o mundo do conhecimento teórico e da ação moral, contra a vida cotidiana”.

Mas não é justamente o *conhecimento* dessa “realidade dionisíaca” tal como avultada na arte trágica justamente aquilo que Nietzsche viabiliza com seu livro? Não é dela, afinal, que em *Die Geburt* Nietzsche oferece tanto o *conceito* quanto a *teoria*? E, ao fazê-lo, não estaria Nietzsche repetindo o próprio gesto de tipo “socrático” pelo qual a subordinação da tragicidade dionisíaco-apolínea à racionalidade teórico-conceitual acarreta o solapamento da primeira pela segunda? Eis, em suma, o grande paradoxo: ao próprio discurso pelo qual Nietzsche tenta então apreender o *nascimento* da tragédia revela-se imputável a crítica que ele reserva ao discurso responsável pela *morte* dela – e ele mesmo o reconhecerá.

Na célebre “Versuch einer Selbstkritik” [Tentativa de uma autocrítica] escrita em 1886, quatorze anos depois da publicação de *Die Geburt*, e que passará a figurar como seu prefácio, Nietzsche o toma, então, a seu livro de juventude, como “ein unmögliches Buch”, *um livro impossível*, e a esse juízo está ligado o reconhecimento tardio de que a realização do mesmo demandava uma *linguagem* de que o autor não dispunha à época – mas a qual poderia, na verdade, ter tentado implementar, não fosse sua falta de ousadia; daí o arrependimento:

O quanto o lamento agora que não tivesse ainda então a coragem (ou a imodéstia?) de permitir-me, em todos os aspectos, também uma *linguagem própria* [*eigne Sprache*] para tão próprias concepções e façanhas – que eu tentasse expressar penosamente com fórmulas schopenhauerianas e kantianas estranhas e novas valorações que iam desde a base contra o espírito de Kant e Schopenhauer, assim como contra seu gosto! (NIETZSCHE, 1972, p. 13).

Na ausência, pois, da linguagem apropriada, Nietzsche via-se enredado na aporia de, *em nome* da tragicidade dionisíaco-apolínea, criticar a racionalidade teórico-conceitual – aí epitomada em Kant e Schopenhauer – *por meio da própria linguagem da racionalidade teórico-conceitual* – aí epitomada nas “fórmulas schopenhauerianas e kantianas” empregadas em *Die Geburt*; via-se enredado, em outras palavras, na aporia do que Habermas (1985, p. 120) chamará de “crítica auto-referencial da razão” [*selbstbezüglichen Kritik der Vernunft*]. E apesar do que Nietzsche admite retrospectivamente em relação a seu livro de juventude, para Habermas “também na maturidade ele não podia alcançar nenhuma clareza acerca do que significa conduzir uma crítica da ideologia [*Ideologiekritik*] que ataca seus próprios fundamentos” (Ibid., p. 120) – permanecendo, pois, nesse sentido, definitivamente refém do problema.

Roberto Machado discorda. “Que validade poderá ter uma crítica total da razão feita a partir da razão? Que sentido poderá ter apelar para a razão contra a razão?”, ele se pergunta, e pondera:

Ao levantar essa questão no prefácio de 1886, Nietzsche está mais uma vez, e agora no último período de sua criação filosófica, salientando o antagonismo entre discurso racional e arte trágica. Mas, ao mesmo tempo, e sobretudo, está apontando uma dificuldade para toda filosofia que, como a sua, reivindica uma postura trágica, e, portanto, precisa se expressar numa linguagem adequada a essa visão do mundo: uma linguagem artística e não científica, figurada e não conceitual (MACHADO, 1997, p. 17-18).

Mais do que alcançar plena clareza do problema da “crítica auto-referencial da razão”, Nietzsche já havia mesmo, a essa altura, segundo Machado, logrado superar o referido problema ao ter concluído, no ano anterior, aquela que, para muitos, permanece como sua obra máxima: *Also sprach Zarathustra* [Assim falou Zaratustra] (1883-1885). “Não será, a esse respeito, sintomático”, indaga-se, com efeito, Machado (Ibid., p. 18), “que a ‘Tentativa de autocrítica’ se encerre com um trecho desse livro, sobre a alegria trágica, logo depois de Zaratustra, o personagem central, ser chamado de ‘demônio dionisíaco’?” Antes disso, no mesmo texto, Nietzsche alega que o que ele tinha, então, para falar, à época de *Die Geburt*, não podia, ou melhor, *não devia*, na verdade, ser *falado*, mas expresso *de uma outra maneira*: tratar-se-ia antes de *cantar* [*singen*] e não de *falar* [*reden*], pondera Nietzsche (1972, p. 9), e lamenta: “Que pena que não ousei dizer como poeta o que eu tinha então a dizer: eu o poderia ter feito, talvez!” (Ibid., p. 9). Com vistas a essa passagem, Machado enuncia, então, sua tese:

Na obra de Nietzsche, *Assim falou Zaratustra* [...] é o canto que, em 1886, ele lamentou não ter cantado com seu primeiro livro, significando, a meu ver, sua tentativa mais radical de evitar a contradição que é lutar contra a razão através de uma forma de pensamento submetida à razão; sua tentativa mais radical de seguir a via da arte para levar a filosofia além ou aquém da pura razão; sua tentativa mais

radical de fazer a forma de expressão artística criar a temática filosófica trágica (Ibid., p. 18).

Em se aceitando essa proposição, que avalização fazer, afinal, da referida “tentativa” nietzschiana? Para Machado não há dúvida de que teria sido bem-sucedida: “a posição ímpar do *Zaratustra*”, postula, “está sobretudo em pretender realizar a adequação entre conteúdo e expressão, o que faz dele uma obra de filosofia e, ao mesmo tempo, uma obra de arte, o canto que Nietzsche não cantou em seu primeiro livro, e que permite considerá-lo o ápice de sua filosofia trágica” (Ibid., p. 20). Mas encarar o *Zaratustra* como a encarnação tardia do “canto” que Nietzsche gostaria de ter cantado com *Die Geburt* e não conseguiu, ou seja, como a plena realização *a posteriori* de um malgrado projeto de juventude do autor não equivaleria a, em contrapartida, fazer remontar a *Die Geburt* a determinação *a priori* do *Zaratustra*, isto é, a converter o primeiro numa espécie de arte poética à luz da qual, apenas, o segundo se tornaria apreensível e compreensível como pretensa peça maior de uma “filosofia trágica”? Aproximações diversas dos dois livros feitas por Machado não deixam dúvida de que sim:

O eterno retorno está ligado a um novo canto, a uma nova lira, como é explicitamente dito em “O convalescente”, na terceira parte da obra [*Assim falou Zaratustra*], retomando, a meu ver, uma ideia de *O nascimento da tragédia*, que, ao estabelecer a relação entre os componentes da tragédia a partir da poesia lírica, apresenta a palavra e a música como seus componentes apolíneo e dionisíaco e salienta a presença da música nessa relação (Ibid., p. 24).

O sentido do *Zaratustra* como tragédia pode ser esclarecido a partir da problemática do apolíneo e do dionisíaco, tal como Nietzsche a vê. *O nascimento da tragédia* expunha o duplo “milagre” grego criador da epopeia e da tragédia a partir do deus brilhante, luminoso, solar, Apolo, que, para dar um sentido à existência através da beleza, a princípio reprime o deus Dioniso, mas, ao notar ser isso impossível, une-se a ele dando origem à arte apolíneo-dionisíaca, que tem em Dioniso seu herói primitivo: a tragédia. No meu entender, apesar das diferenças entre os dois livros, o grande parentesco de *Assim falou Zaratustra* com o primeiro livro de Nietzsche se evidencia dramaticamente com *Zaratustra*, o personagem central, despontando como um herói apolíneo e, em seguida, percorrendo um caminho que o levará a integrar o lado noturno, tenebroso, da vida, tornando-se dionisíaco. *Assim falou Zaratustra* é a narração dramática do aprendizado trágico de *Zaratustra* (Ibid., p. 28-29).

[O] modo como *O nascimento da tragédia* definia o mito trágico: um acontecimento épico que glorifica o herói combatente, lutador, pela apresentação do sofrimento existente no seu destino e em seus triunfos mais dolorosos. É justamente o que acontece com *Zaratustra*: um herói a princípio fundamentalmente apolíneo que, no final de um processo de aprendizado, em que deve enfrentar o niilismo em suas várias formas, assume seu destino trágico, isto é, diz sim à vida como ela é, sem introduzir oposição de valores, afirmando poeticamente seu eterno retorno (Ibid., p. 29).

Com *Assim falou Zaratustra*, “a dicotomia arte-filosofia” que Nietzsche “denunciou em *O nascimento da tragédia*, com a crítica ao socratismo, e denunciará na ‘Tentativa de autocrítica’ como estando presente no estilo conceitual de seu primeiro livro”, conclui Machado, “é agora neutralizada pelo projeto de fazer da poesia o meio de apresentação de um

pensamento filosófico não conceitual e não demonstrativo” (Ibid., p. 22-23). Na verdade *não*, quando se pensa que o advento do *Zarathustra* como “tragédia nietzschiana” não elimina, não apaga, não anula *Die Geburt* como discurso *sobre* a tragédia, encontrando mesmo, ao invés, nesse discurso teórico-conceitual, sua condição de possibilidade como tal. Se *Die Geburt*, discurso teórico-conceitual *sobre* a tragédia – sem ser ele próprio tragédia –, permanece, assim, como aquilo que *dá a ler* o *Zarathustra* como “tragédia nietzschiana”, então, a rigor, a referida dicotomia não se encontra “neutralizada”, como quer Machado, mas continua ativa na própria dicotomia entre ambos os livros, entre ambas as obras por eles implicadas, a “teórica” e a “trágica”, na esfera total da *Werk* nietzschiana.

A bem da verdade, esse problema já se colocava como tal no âmbito da relação entre *Die Geburt* e o repertório literário grego para o qual Nietzsche lá se volta: no fim das contas, o grande efeito do livro é mesmo o de nos *dar a ler* as maiores realizações da tragédia helênica como “tragédias nietzschianas”, isto é, manifestações exemplares da tragicidade dionisíaco-apolínea tal como definida por Nietzsche – à guisa, pois, de uma arte poética vinda à tona com séculos e séculos de atraso em relação às próprias criações poéticas de que ela forneceria os princípios. E é só à luz dessa arte poética, além do mais, que se torna plausível a hierarquia crítica pela qual Ésquilo e Sófocles se veem exaltados como verdadeiros e grandes tragediógrafos em detrimento de Eurípedes, considerado “o poeta do socratismo estético” (§§9-12); ou se vê exaltada a “deutsche Musik”, a *música alemã*, “em seu poderoso curso solar de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner”, como o “*despertar gradual do espírito dionisíaco* em nosso mundo atual” em detrimento da “cultura da ópera” como “cultura socrática” (§19); ou, mesmo, no que se refere a um período anterior ao do próprio nascimento da tragédia, se vê exaltado o lírico Arquíloco como “belicoso servidor das Musas” em detrimento do épico Homero, encanecido “artista ingênuo” (§5).

Isso posto, e o problema a ser enfrentado é mesmo o das condições de emergência (se não o da fundamentação), no discurso nietzschiano, desse *dar a ler/a ver/a ouvir* manifestações artísticas diversas como irrupção estética do dionisíaco no horizonte hegemônico da racionalidade teórico-conceitual ocidental, de modo a transcendê-lo, quiçá a abandoná-lo totalmente.

Habermas observa oportunamente que “Nietzsche não é exatamente original em seu exame dionisíaco da história” (Ibid., p. 114), que “Dioniso, o deus conspirador do êxtase, da loucura e das metamorfoses incessantes, experimenta uma surpreendente revalorização no primeiro romantismo [alemão]” (Ibid., p. 113), já que, “como o *deus vindouro*, podia atrair para si esperanças de redenção” (Ibid., p. 113). Apoiando-se, quanto a isso, em *Der*

kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie [O deus vindouro. Lições sobre a nova mitologia] (1982) de Manfred Frank, Habermas explica:

Com Sêmele, uma mulher mortal, Zeus gerou Dioniso, que é perseguido, com cólera divina, por Hera, esposa de Zeus, e levado, por fim, à loucura. Desde então, Dioniso vagueia com um bando selvagem de sátiros e bacantes pelo Norte da África e Ásia Menor, um “deus estrangeiro”, como diz Hölderlin, que precipita o Ocidente na “noite dos deuses” deixando para trás somente o dom do êxtase. Mas Dioniso deve regressar algum dia, renascer através dos mistérios e livre da loucura. Dioniso se diferencia de todos os outros deuses gregos como o deus ausente, cujo retorno ainda está por acontecer. O paralelo com Cristo se apresenta: também este morreu e deixou para trás, até o dia de seu regresso, pão e vinho. É verdade que Dioniso tem a particularidade de resguardar, mesmo em seus excessos culturais, aquela reserva de solidariedade social, por assim dizer, que no Ocidente cristão foi perdida junto com as formas arcaicas da religiosidade. Assim, Hölderlin associa ao mito de Dioniso aquela peculiar figura de interpretação da história que poderia conduzir a uma expectativa messiânica e que se manteve ativa até Heidegger. O Ocidente permanece, desde seus primórdios, na noite da ausência dos deuses ou do esquecimento do Ser; o deus do futuro restaurará as forças perdidas da origem; e o deus iminente torna sensível sua chegada mediante sua ausência dolorosamente trazida à consciência, mediante a “suprema distância”; ao permitir aos desamparados sentirem sempre mais urgentemente o que lhes foi retirado, ele promete ainda mais convincentemente seu retorno: no maior dos riscos avulta, também, aquilo que salva [*das Rettende*] (Ibid., p. 113-114).

Perguntando-se, então, “por que Nietzsche se distancia desse pano de fundo romântico”, Habermas conclui que a chave para a resposta é oferecida pela “comparação entre Dioniso e Cristo, que não apenas Hölderlin faz, mas é feita por Novalis, Schelling, Creuzer, na recepção do mito no primeiro romantismo como um todo”; e ainda: “Essa identificação do vertiginoso deus do vinho com o deus redentor cristão só é possível porque o messianismo cristão visa a um *rejuvenescimento* [*Verjüngung*], mas não a uma *despedida* [*Verabschiedung*] do Ocidente” (Ibid., p. 114). A quem visasse, então, não ao “rejuvenescimento”, mas à “despedida”, essa identificação, infere-se, afigurar-se-ia insustentável.

Chamando a atenção, no prefácio de 1886 a *Die Geburt*, para o “precavido e hostil silêncio com que no livro inteiro o cristianismo é tratado”, Nietzsche não se limitará a simplesmente evitar a referida identificação, estabelecendo, antes, na contramão da mesma, a mais aberta oposição do dionisismo estético por ele professado ao cristianismo – ao ponto mesmo de definir a doutrina dionisíaca como “*antichristliche*”, *anticristã* (NIETZSCHE, 1972, p. 13) –, já que, a bem da verdade, o cristianismo, verdadeiro prolongamento do socratismo, é que primeiramente teria se erigido em máxima contraposição ao dionisismo estético:

Na verdade, não existe nenhuma contraposição maior à interpretação-e-justificação puramente estética do mundo tal como ensinada neste livro do que a doutrina cristã, que é e quer ser *somente* moral, e com suas medidas absolutas, por exemplo já com sua veracidade de Deus, relega a arte, *toda* arte ao reino da *mentira* – quer dizer, a nega, a execra, a condena (Ibid., p. 19).

À medida mesma que a redescoberta e a revalorização de Dioniso pelo primeiro romantismo alemão encontravam-se eivadas pela identificação do antigo deus com Cristo, é de se supor que Nietzsche, passando deliberadamente ao largo da mediação romântica, tenha encontrado uma outra via de acesso ao “verdadeiro” Dioniso. No prefácio de 1886 a *Die Geburt*, ele dá mesmo a entender que essa via não teria sido nem científica (historiográfica, filológica, etc.) nem filosófica ou doutrinária em qualquer sentido, mas aquela de uma *iniciação mística* nos mistérios dionisíacos, sobre os quais o autor procurará, então, em seu primeiro livro, manifestar-se, ainda que sem contar com a linguagem apropriada para tais fins: “Sim, o que é dionisíaco? Neste livro encontra-se uma resposta para isso – um ‘entendido’ [Wissender] fala aí, o iniciado e discípulo de seu deus” (Ibid., p. 9); e ainda: “Aqui falava, de todo modo, [...] uma voz *estranha*, o discípulo de um, ainda, ‘deus desconhecido’, que no momento se escondia sob o capuz do erudito, sob a gravidade e a rabugice dialética do alemão, mesmo sob os maus modos do wagneriano” (Ibid., p. 8-9); “algo como uma alma mística e quase menádica [bacante], que, com tribulação e arbitrariamente, quase indecisa sobre se queria comunicar-se ou esconder-se, como que balbuceava numa língua estranha” (Ibid., p. 9).

Voltando-se, com isso em mente, ao §1 de *Die Geburt*, no qual Nietzsche postula a existência de dois “impulsos” [Triebe] contrapostos entre si na base do fenômeno estético, ligados ao universo do “sonho” [Traum], o primeiro, e ao da “embriaguez” [Rausch], o segundo, chamando-os respectivamente de *apolíneo* e *dionisíaco*, é de se ressaltar que Nietzsche alega tomar tais denominações *dos próprios gregos*, que, segundo ele, “tornam perceptíveis ao perspicaz [dem Einsichtigen] os profundos conhecimentos secretos de sua concepção de arte, não, na verdade, através de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses” (Ibid., p. 21). Mas a quem, aí, seria reservada a prerrogativa dessa “perspicácia”?

A princípio, poder-se-ia projetar como leitor ideal de Nietzsche o também “iniciado” nos mistérios dionisíacos – e o próprio Nietzsche chegará a reconhecer em retrospectiva que seu livro de juventude em larga medida se enuncia “como livro para iniciados, como ‘música’ para aqueles batizados na música, que desde o começo das coisas estão ligados por experiências artísticas comuns e raras, como signo de reconhecimento para parentes de sangue *in artibus* [na arte]” (Ibid., p. 8). Mas estes, seria preciso admitir, são os que menos precisariam do livro de Nietzsche, supostamente tão “entendidos” quanto o autor na matéria em questão, e para quem, portanto, o livro tenderia a soar como um excesso; é assim que, Nietzsche argumentará, “como seu efeito demonstrou e demonstra, [o livro] também deve

saber suficientemente bem procurar seus co-visionários [*seine Mittschwärmer*] e atraí-los para novos caminhos secretos e espaços de dança” (Ibid., p. 8). É junto aos *potenciais* dionisíacos, bem entendido, que o livro deveria procurar estimular as experiências artísticas comuns aos propriamente “iniciados”, não podendo haver, portanto, quanto a isso, em vista dessa mediação deliberadamente oferecida como tal, nada como um acesso imediato ao que quer que fosse.

Isso fica suficientemente claro logo no §2 de *Die Geburt*, no qual Nietzsche, depois de ter tratado do apolíneo e do dionisíaco “como poderes artísticos que irrompem da própria natureza *sem a mediação do artista humano* e nos quais os impulsos artísticos daquela primeiramente e diretamente se satisfazem” (Ibid., p. 26), dispõe-se a se aproximar, enfim, dos próprios gregos, “a fim de reconhecer em que grau e em que medida esses *impulsos artísticos da natureza* foram neles desenvolvidos” (Ibid., p. 27) – e isso, acrescenta Nietzsche, no sentido de “compreender e apreciar mais profundamente a relação do artista grego com seus arquétipos, ou, segundo a expressão aristotélica, a ‘imitação da natureza’ [*die Nachahmung der Natur*]” (Ibid., p. 27). Ora, parece bastante significativo que, justamente quando se trata de dar ao não-iniciado *compreender* e *apreciar* a arte grega à maneira de um iniciado, Nietzsche se veja compelido a remontar à perspectiva clássica do *ars imitatur naturam*, de modo a fazer emergir *no contraste com a concepção mimética aristotélica*, dela demarcando-se opositivamente, sua própria concepção mimética – em vista da qual, em contrapartida, a aristotélica revelar-se-ia terminantemente limitada e equivocada.

“Em face desses estados artísticos imediatos da natureza”, postula, com efeito, Nietzsche, em relação aos impulsos apolíneo e dionisíaco, “todo artista é ‘imitador’ [*ist jeder Künstler ‘Nachahmer’*], seja, de fato, artista onírico apolíneo ou artista extático dionisíaco, ou, enfim – como por exemplo na tragédia grega –, artista simultaneamente onírico e extático” (Ibid., p. 26). Apenas à primeira vista essa afirmação poderia ser tomada como um desobramento tardio do axioma aristotélico da “imitação da natureza”, posto que se encontra aí problematizada por Nietzsche justamente a noção de “natureza” e, por extensão, da relação do “imitador” com a mesma. Se Aristóteles parece mesmo não perceber nenhum obstáculo, no processo da imitação, entre o imitador e a natureza imitada – tudo transcorrendo naturalmente, por assim dizer, de acordo com aquela propensão alegadamente congênita do homem ao imitar (*Poética*, IV, 13) –, para Nietzsche, apoiado em Schopenhauer, é justamente o que tomamos habitualmente por natureza, ou realidade, o que se torna, em seu caráter de *aparência*, uma espécie de barreira entre o imitador e a *verdadeira* natureza – o que sugere a analogia com o domínio do *sonho*.

Na “bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é artista pleno”, pondera Nietzsche, “desfrutamos da compreensão imediata da forma [*Gestalt*], todas as formas [*Formen*] nos falam, não há nada inútil ou desnecessário” (Ibid., p. 22). Evocando, então, sua própria experiência nesse sentido, Nietzsche afirma que, apesar dessa impressão de um caráter necessário da realidade onírica, na “mais elevada existência” da mesma, entretanto, tem-se “a transluzente sensação de sua *aparência*” (Ibid., p. 22). E ainda:

O homem filosófico tem mesmo o pressentimento de que também sob essa realidade na qual vivemos e estamos oculta-se uma segunda, totalmente diferente, de que portanto também ela [a primeira] é uma aparência; e Schopenhauer assinalou francamente como o distintivo da aptidão filosófica o dom de figurar [*vorkommen*], certas vezes, a humanidade e todas as coisas como meros fantasmas ou imagens oníricas (Ibid., p. 22-23).

Mas o fato de que, em face da realidade onírica, e apesar da apercepção de sua aparência, escolhamos, não obstante, *continuar sonhando*, vivenciando-a, portanto, à referida realidade, *como se necessária fosse*, testemunha, segundo Nietzsche, “que nossa essência mais profunda, o fundo comum a todos nós experimenta o sonho com profundo prazer e jubilosa necessidade”; e ainda: “Essa alegre necessidade da experiência onírica também foi expressa pelos gregos em seu Apolo: Apolo, como deus de todas as forças criativas, é ao mesmo tempo o deus divinatório” (Ibid., p. 23).

No que chama de “história linguística do povo grego”, Nietzsche distinguirá “duas correntes principais” de acordo com o que a língua, em cada uma delas, *imitou* [*nachahmte*]: (a) “o mundo da aparência e da imagem” [*Erscheinungs- und Bilderwelt*], ou (b) “o mundo da música” [*Musikwelt*] (Ibid., p. 45). A primeira modalidade de arte linguística Nietzsche a enquadra, é certo, na categoria do apolíneo, e, por acréscimo, na célebre categoria schilleriana do “ingênuo” – que traduz a unidade do ser humano com a natureza –, posto que faz coincidir a segunda com a primeira: “Onde quer que nos deparemos com o ‘ingênuo’ em arte, temos de reconhecer o máximo efeito da cultura apolínea” (Ibid., p. 33). O gênero literário por excelência dessa primeira modalidade seria o épico; o representante máximo da mesma, Homero – “que se porta, como indivíduo, para com essa cultura popular apolínea, como o artista individual do sonho para com a aptidão onírica do povo e da natureza em geral” (Ibid., p. 33); e ainda:

A “ingenuidade” homérica é para se entender somente como o triunfo completo da ilusão apolínea: é esta uma ilusão [*Illusion*] tal como a que a natureza, para a realização de seus propósitos, tão frequentemente emprega. A verdadeira meta é encoberta por uma imagem ilusória [*Wahnbild*]: para esta estendemos as mãos e a natureza alcança aquela através de nosso engano (Ibid., p. 33).

Já a segunda modalidade de arte língüística, aquela da qual se diz que nela a língua imita a música, Nietzsche a enquadra na categoria do dionisíaco (ou do dionisíaco-apolíneo), e vê no gênero lírico sua manifestação por excelência. Mas como, por meio de que expediente, afinal, Nietzsche busca dar a apreender a poesia como *imitação língüística da música*?

Primeiramente, seria preciso esclarecer de que música aí se trata. Remetendo aos antigos festivais dionisíacos gregos, Nietzsche afirma que neles “irrompia, por assim dizer, um traço sentimental da natureza, como se ela tivesse de soluçar por seu despedaçamento em indivíduos” (Ibid., p. 29). Encarnando, à sua maneira, esse terrível lamento, o canto e a gestualidade dos entusiastas de Dioniso, observa Nietzsche, “eram algo novo e inaudito para o mundo greco-homérico: e particularmente a *música* dionisíaca suscitava nele espantos e horrores” (Ibid., p. 29); aí avulta a diferença e a novidade fundamentais da música dionisíaca em face da música que Nietzsche chama apolínea:

Se a música aparentemente já era conhecida como uma arte apolínea, ela o era, a rigor, apenas como batida ondulante do ritmo, cuja força criativa foi desenvolvida para a representação de estados apolíneos. A música de Apolo era arquitetura dórica em tons, mas em tons apenas insinuados, como os que são próprios da cítara. Cautelosamente é mantido à distância como não-apolíneo [*unapollinisch*] justamente aquele elemento que constitui o caráter da música dionisíaca e, assim, da música em geral, a estremeceadora violência do som, a consistente torrente da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia. No ditirambo dionisíaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado lança-se à expressão, a destruição do véu de Maia, o sendo um [*Einssein*] como gênio da espécie, sim, da natureza. Agora a essência da natureza deve expressar-se simbolicamente; um novo mundo de símbolos é necessário, primeiramente todo o simbolismo corporal, [...] todos os gestos dançarinos dos membros ritmicamente em movimento. Em seguida, crescem as outras forças simbólicas, a da música, abruptamente impetuosa, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. Para apreender esse desencadeamento conjunto de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter alcançado aquele nível de despojamento de si [*Selbstentäusserung*] que quer expressar-se simbolicamente naquelas forças: o servo ditirâmico de Dioniso só é compreendido, portanto, por seus iguais! (Ibid., p. 29-30).

Mas, se assim o é, como equacionar, afinal, a demanda dionisíaca por “Selbstentäusserung”, *despojamento* ou *renúncia de si próprio*, com aquela enunciação ostensivamente em primeira pessoa, aquela centralidade enunciativa do “eu” que se costuma tomar como traço distintivo do gênero lírico? Não se encontraria mesmo a poesia lírica, nesse sentido, nos antípodas da “música dionisíaca” tal como concebida por Nietzsche?

Aprofundando-se nas condições de nascimento da tragédia grega, Nietzsche remonta, endossando-a, à antiga tradição que toma Homero, o épico, e Arquíloco, o lírico, como os “progenitores e porta-archotes da poesia grega”, os únicos que devem ser considerados “naturezas inteiramente originais, das quais continuou manando um rio de fogo sobre toda a posteridade grega” (Ibid., p. 38), e esclarece que, no tocante a Arquíloco, “a investigação

erudita descobriu que ele introduziu a canção popular [*Volkslied*] na literatura, e que por causa desse feito lhe compete aquela posição única junto a Homero na apreciação geral dos gregos” (Ibid., p. 44). Daí a questão: “O que é, no entanto, a canção popular em contraste com o totalmente apolínico *epos*?” (Ibid., p. 44).

Nietzsche observa que, em relação ao contraste entre Homero e Arquíloco herdado da Antiguidade, “a mais nova estética [*die neuere Aesthetik*] soube apenas acrescentar interpretativamente que, aqui, ao artista ‘objetivo’ contrapõe-se o primeiro artista ‘subjetivo’” (Ibid., p. 38). Nietzsche recusa-se, no entanto, a reconhecer na alegada subjetividade o traço artístico distintivo da poesia de Arquíloco – e, por extensão, de toda poesia lírica – em face da de Homero; a se tomar Arquíloco como o primeiro artista subjetivo, “de onde, então”, indaga-se Nietzsche, “a reverência que demonstrou para com ele, o poeta, precisamente o oráculo delfico, o lar da arte ‘objetiva’, em tão singulares sentenças?” (Ibid., p. 39). Permaneceria, assim, a ser resolvido por “nossa estética” [*unsere Aesthetik*], pondera Nietzsche, o problema: “de que modo o ‘lírico’ é possível como artista [*wie der ‘Lyriker’ als Künstler möglich ist*]: ele que, segundo a experiência de todos os tempos, sempre diz ‘eu’ e canta diante de nós a escala cromática de todas as suas paixões e desejos” (Ibid., p. 39). E se Schopenhauer se mostrara até então um guia decisivo para a reflexão estética nietzschiana, nesse ponto Nietzsche dele se demarca positivamente nos seguintes termos:

Schopenhauer, que não ocultou a dificuldade posta pelo lírico para o exame filosófico da arte, crê ter encontrado uma saída, pela qual não posso sair com ele, conquanto somente a ele, em sua profunda metafísica da música, foi dado em mãos o meio com o qual aquela dificuldade poderia ser definitivamente eliminada: tal como eu, em seu espírito e para sua honra, acredito tê-lo feito aqui (Ibid., p. 42).

Nietzsche aí condena, na verdade, a recalcitrância em Schopenhauer daquela contraposição do subjetivo e do objetivo que ele próprio recusava-se, então, a aceitar; indo colher junto a Schiller o testemunho de que se tem “como a condição preparatória do ato de escrever poemas não, digamos, uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas, antes, um *estado de ânimo musical* [*eine musikalische Stimmung*]” (Ibid., p. 39), juntando a isso, além do mais, o que chama de “o mais importante fenômeno de toda a lírica antiga”, isto é, a união, a identidade, tida como naturalmente válida, do lírico com o músico (Ibid., p. 39), Nietzsche enuncia, então, nos seguintes termos, sua explicação acerca do poeta lírico:

Ele primeiramente, como artista dionisíaco, é tornado um só com o Uno-primordial [*Ur-Einen*], com sua dor e contradição, e produz a reprodução desse Uno-primordial como música [...]; [...] esta música torna-lhe novamente visível, como numa *imagem onírica alegórica* [*einem gleichnissartige Traumbilde*], sob o efeito apolíneo do sonho. [...] O artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem que agora lhe mostra sua unidade com o coração do mundo é uma cena de

sonho [...]. O “eu” do lírico ressoa, pois, a partir do abismo do ser: sua “subjetividade”, no sentido dos estetas modernos, é uma fantasia. Quando Arquíloco, o primeiro lírico dos gregos, declara seu amor furioso e, ao mesmo tempo, seu desprezo pelas filhas de Licambes, não é então sua paixão que dança diante de nós em orgiástico frenesi: vemos Dioniso e as Mênades, vemos o ébrio entusiasta Arquíloco mergulhado no sono [...]: e agora Apolo se aproxima dele e o toca com o laurel. O encantamento dionisíaco-musical do dormiente lança agora ao redor de si como que centelhas de imagens [*Bilderfunken*], poesias líricas, que em seu desdobramento máximo se chamam tragédias e ditirambos dramáticos (Ibid., p. 39-40).

Em vista dessa renúncia total da subjetividade pela qual se mostraria, então, possível, não só a poesia lírica, mas também, e como “desdobramento máximo” [*höchsten Entfaltung*] da mesma, a própria tragédia – o coro trágico revelando-se o elemento pelo qual se consuma a ligação e a identificação entre ambas –, em vista, pois, desse esvaziamento pelo qual o artista “está já liberto de sua vontade individual”, tendo se tornado o “*medium* através do qual o único sujeito verdadeiramente existente celebra sua redenção na aparência” (Ibid., p. 43), não estranha que Nietzsche designe como agente do dificultoso processo mimético em questão não o poeta, ou o dramaturgo, e sim a própria *língua* [*die Sprache*]: “Na poesia da canção popular, vemos, portanto, a língua concentrada [*angespannt*] ao máximo em *imitar a música*” (Ibid., p. 45); e ainda: “a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e agora sofrem em si a violência da música” (Ibid., p. 45). E considerar, assim, em suma, como quer Nietzsche, “a poesia lírica como a fulguração imitadora da música em imagens e conceitos” (Ibid., p. 46), faz necessariamente avultar a limitação inerente ao processo mimético em questão:

A poesia do poeta lírico não pode expressar nada que não se encontrava já, em sua mais prodigiosa universalidade e toda validade, na música que o obrigou ao discurso imagético. O simbolismo universal da música não pode ser, por esse motivo, de modo algum completamente alcançado por meio da língua, posto que se refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primordial, simbolizando, portanto, uma esfera que está acima e antes de toda aparência. Em face dela, toda aparência é, antes, apenas alegoria: daí que a *língua*, como órgão e símbolo das aparências, não possa nunca e em parte alguma virar para fora o âmago da música, mas permanece sempre, tão logo se envolve com a imitação da música, apenas em contato externo com ela, enquanto o sentido mais profundo dela não pode ser trazido, com toda eloquência lírica, sequer um passo mais próximo de nós (Ibid., p. 47).

Ora, se isso pode mesmo ser dito do próprio discurso poético em face da música que ele alegadamente imita, o que não dizer, então, do discurso que eventualmente procurasse, por sua vez, apreender metadiscursivamente a criação dionisíaca em suas formas diversas (a da poesia lírica, a da poesia dramática, quiçá a da música)? “Somente à medida que o gênio, no ato da procriação artística, funde-se com aquele artista primordial do mundo, é que ele sabe algo sobre a essência eterna da arte”, sentencia, a propósito, Nietzsche, e arremata: “pois

naquele estado ele se assemelha, de modo milagroso, à estranha figura dos contos de fadas que pode revolver os olhos e contemplar-se a si mesma; agora ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador” (Ibid., p. 43-44). Rigorosamente falando, portanto: “todo o nosso conhecimento da arte [*Kunstwissen*] é, no fundo, completamente ilusório [*völlig illusorisches*]” (Ibid., p. 43).

A despeito dessa sua alegada incognoscibilidade, Nietzsche distinguirá, não obstante, a arte, como “a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida” (Ibid., p. 20), sentenciando mesmo que “apenas como *fenômeno estético* a existência e o mundo são perpetuamente *justificados*” (Ibid., p. 43; p. 148). Aí se desenha, pois, com toda a força e clareza, aquela saída, aquela “despedida” da modernidade e da racionalidade ocidental de que falam Vattimo e Habermas ao tomarem Nietzsche como ponto de inflexão para a entrada na pós-modernidade. Assim:

Com Nietzsche a crítica da modernidade renuncia pela primeira vez à retenção de seu conteúdo emancipatório. A razão centrada no sujeito [*subjektzentrierte Vernunft*] é confrontada com o absolutamente outro da razão. E, como instância contrária à razão, Nietzsche invoca as experiências, retransferidas ao arcaico, de autodesvelamento de uma subjetividade descentrada, liberta de todas as restrições da cognição e da atividade propositada, de todos os imperativos da utilidade e da moral. Aquela “ruptura do princípio de individuação” converte-se na rota de fuga da modernidade. [...] [Nietzsche] arranca o momento racional [*Vernunftmoment*] que se faz valer na obstinação do domínio radicalmente diferenciado da arte de vanguarda do nexa com a razão teórica e com a razão prática e o aparta no irracional metafisicamente transfigurado (HABERMAS, 1985, p. 117).

Já com Schelling, e à diferença de Hegel, observa Habermas (Ibid., p. 111), não mais a razão especulativa mas “apenas a poesia pode substituir o poder unificador da religião, tão logo esteja vigente publicamente na forma de uma nova mitologia”; à medida, contudo, que Schelling “estabelece todo um sistema filosófico para chegar a essa conclusão”, poder-se-ia dizer que, com ele, é “a própria razão especulativa que se sobrepuja mediante o programa de uma nova mitologia”; Friedrich Schlegel dá um passo além: em suas mãos “a nova mitologia transforma-se de uma expectativa *filosoficamente fundamentada* numa esperança *messiânica*” (Ibid., p. 111), sendo que “apenas uma poesia tornada autônoma, purificada dos acréscimos da razão teórica e prática, abre a porta para o mundo dos poderes míticos originários” (Ibid., p. 112). Com base nisso, Habermas declara que “Nietzsche prossegue [*fortsetzt*] a purificação romântica do fenômeno estético de todo acréscimo teórico e moral” (Ibid., p. 116) – apenas que esse prosseguimento nietzschiano extrapola decisivamente o que se encontrava previsto no pensamento romântico.

De acordo com a síntese oferecida por Habermas de sua própria investigação do discurso filosófico da modernidade, foi mesmo “a intenção de uma revisão do esclarecimento

[*Aufklärung*] que se serve dos próprios meios do esclarecimento, [que] reuniu os críticos de primeira hora de Kant – Schiller com Schlegel, Fichte com os seminaristas de Tübingen [Hölderlin, Schelling, Hegel]” (Ibid., p. 353). É assim que a nova mitologia sonhada pelos primeiros românticos alemães “deveria restituir uma solidariedade perdida, mas não renegar a emancipação que a redenção pelos poderes míticos originários trouxe também para o homem individualizado em face do deus único” (Ibid., p. 114), o recurso a Dioniso devendo aí tornar acessível “apenas aquela dimensão de liberdade pública na qual as promessas cristãs devem cumprir-se do lado de cá, a fim de que o princípio da subjetividade, a um só tempo aprofundado e autoritariamente levado ao poder pela Reforma e pelo Iluminismo, possa perder sua estreiteza” (Ibid., p. 115). Em evidente contraste com esse intuito revisionista em relação ao esclarecimento e ao princípio da subjetividade, Nietzsche dessubjetiviza totalmente o estético ao incorporá-lo a um dionisíaco, diferentemente daquele dos românticos, francamente anticristão, não só o arrancando, assim, de seu nexos kantiano com a razão, em suas modalidades teórica e prática, mas o convertendo, na verdade, na transfiguração metafísica do irracional; com Nietzsche, em suma: “O estético, como a porta para o dionisíaco, é, antes, hipostasiado no outro da razão” (Ibid., p. 120).

Não apenas “outro da razão”, bem entendido, mas o estético dionisíaco se apresentaria mesmo, para Nietzsche, como a própria instância a partir da qual se torna possível uma crítica da razão, do hegemônico impulso “socrático” de conhecimento ou de ciência: no prefácio de 1886 a *Die Geburt*, Nietzsche pondera que se seu primeiro livro de fato lograra conceber “um novo problema: hoje eu diria que foi o próprio *problema da ciência* – a ciência pela primeira vez apreendida como sendo problemática, como sendo questionável”, isso só foi possível porque o mesmo se encontrava “colocado no terreno da *arte* – pois o problema da ciência não pode ser reconhecido no terreno da ciência” (NIETZSCHE, 1972, p. 7). O fato, contudo, é que, num cenário como esse, no qual os critérios de problematização/questionamento da racionalidade científica devem ser de ordem exclusivamente estética, enraizados no terreno estético em completa ruptura com os terrenos da razão teórica e da razão prática, Nietzsche, como observa Habermas, se vê terminantemente impedido de legitimar tais critérios,

porque transpõe as experiências estéticas ao arcaico, porque não reconhece a faculdade crítica de valoração agudizada no trato com a arte moderna como um momento da razão que, ao menos processualmente, no procedimento da fundamentação argumentativa, ainda guarda relação com o conhecimento objetivante e com o discernimento moral (HABERMAS, 1985, p. 119-120).

Ora, se a problematização e o questionamento reclamados por Nietzsche de fato se concretizaram, não obstante, em *Die Geburt*, foi porque se viram formulados

argumentativamente numa linguagem *ainda* teórico-conceitual, o que prova que Nietzsche se mantém, aí, *ainda*, de modo decisivo, *do lado de cá* da fronteira com esse estado dionisíaco do qual nos fornece então, paradoxalmente, o conceito e a teoria. É em vista, aliás, dessa imagem de uma crítica da razão obrigada como tal a proceder racionalmente que Habermas descreve o pensamento nietzschiano como enredado na aporia de uma “crítica *auto-referencial* da razão”.

Mas o que e como seriam, afinal, ou o que e como poderiam ser uma crítica da razão, uma problematização e um questionamento da racionalidade científica, *do lado de lá* da referida fronteira, isto é, formulados em plena posse do dionisíaco, ou, melhor dizendo, em plena *possessão* pelo mesmo? Roberto Machado, que se inclina a ver, ele próprio, em *Assim falou Zaratustra*, a consumação de um discurso filosófico genuinamente possuído pelo dionisíaco, nos oferece, contudo, tardiamente, parafraseando uma cena d’*As bacantes* de Eurípedes, quiçá a melhor, de todo modo a mais impressionante ilustração de como o estado de *possessão* dionisíaca pareceria antes excluir definitivamente qualquer possibilidade de problematizar ou de questionar o que quer que seja:

Mas a melhor ilustração da perda da consciência característica do êxtase, do entusiasmo, do enfeitiçamento dionisíaco é o comportamento de Agave – filha de Cadmo, fundador de Tebas, e irmã de Sêmele, mãe de Dioniso – quando seu filho Penteu, culpado por querer contemplar aquilo que não é permitido ver quando não se é bacante, vai observar as bacantes sem que elas notem, mas o deus as faz descobri-lo e enfurecer-se contra ele. Penteu, acariciando o rosto de sua mãe, pede-lhe que se apiede dele e não o sacrifique. Agave, em delírio, “pondo muita espuma pela boca e revirando os olhos desvairadamente, como se Baco a possuísse”, não o ouve, esparteja-o, ajudada por suas duas irmãs, e lança os restos de seu corpo em todas as direções. Depois, toma a cabeça, que ela imagina ser a cabeça de um leão, e a leva em procissão para Tebas, espetada em seu tirsó, mostrando-a pelo caminho. Em Tebas, ela a entrega a seu pai, Cadmo, que se lamenta com essas palavras bem elucidativas da antinomia entre a consciência apolínea e o delírio dionisíaco: “Quando recuperardes vossa lucidez sofrereis atrocemente vendo o vosso feito! E se deveis permanecer até o fim nesse estado, se a felicidade vos abandonou, ao menos ignorais vossa desventura!” (MACHADO, 2006, p. 214-215).

Nada de problematização, nada de questionamento, nenhum discurso, enfim, *do lado de lá* do dionisíaco: apenas, a exemplo da bacante Agave, o terrível silêncio de um sujeito extático, delirante, completamente alienado de si mesmo – portanto, de um não-sujeito. E se o estético deve mesmo ser identificado a essa não-subjetividade dionisíaca, como quer Nietzsche, então será preciso necessariamente inverter a relação entre problematização/questionamento da racionalidade cognoscente, por um lado, e o estético-dionisíaco, por outro: não é o estar sediado neste último que torna possíveis aqueles, mas, ao contrário, uma certa problematização, um certo questionamento da racionalidade cognoscente dita “socrática”, mais especificamente na modalidade da crítica estético-literária – seja em sua perspectiva

mimética clássica, de linhagem platônico-aristotélica, seja na perspectiva subjetiva moderna, de linhagem kantiana –, que dão a ver, em Nietzsche, o estético-dionisíaco como “outro da razão”.

Avulta, aqui, a oportunidade para uma compreensão renovada do que Habermas chama de “crítica auto-referencial da razão”. Por não haver crítica *arracional* ao que quer que seja, não haveria, a rigor, crítica da razão que não assumisse em sua gênese mesma a forma de uma crítica auto-referencial, tudo se passando, no mais das vezes, como se a razão se voltasse contra ela mesma, e em nome da própria razão. Bastaria, contudo, analisar mais detidamente esse movimento de “voltar-se contra si mesma” de uma Razão unitária, para se perceber que ali, para além de todo possível revisionismo, encontrar-se-iam em disputa concepções diversas e mutuamente excludentes de racionalidade cognoscente, e que apenas pelo efeito homogeneizante e naturalizador acarretado pela vitória e institucionalização de alguma dessas concepções em detrimento das demais é que se firmaria, sempre *a posteriori*, a visão de um *reajustamento* “da” razão por “si mesma”. É assim que a querela do fundamento – que avulta, na modernidade, antes de tudo no terreno da crítica estética – pode ser permanentemente ressignificada nos termos de uma “história do pensamento como progressiva ‘iluminação’, que se desenvolve na base de uma sempre mais plena apropriação e reapropriação dos ‘fundamentos’” (Vattimo), isto é, nos termos de uma história da razão como dialética progressiva do esclarecimento (Habermas).

Ora, *também* em Nietzsche tudo se passa, a princípio, como se “a” razão se voltasse contra si mesma, num gesto de auto-reajustamento dialético: a fim dar a “compreender” e “apreciar” a arte grega como deve ser, ele remonta ao axioma aristotélico da “imitação da natureza”, ao modo como o mesmo pareceria sintetizar racionalmente a própria natureza humana, essencialmente “imitadora”, para então, apoiando-se em Schopenhauer contra Aristóteles, desmascarar a pretensa imitação da natureza em Homero e em toda “cultura apolínea” como produção de imagens ilusórias que antes encobrem do que reproduzem a “verdadeira” natureza; mas também, num segundo momento do mesmo gesto, jogando Schopenhauer contra si mesmo (enquanto evoca Schiller), dele demarcar-se opositivamente naquilo em que se revela, ainda, tributário do subjetivismo estético modernamente desenvolvido na esteira de Kant.

À medida que o axioma aristotélico contra o qual então se volta Nietzsche deva ser encarado como uma resposta à questão do fundamento crítico avultada com Platão, o estético-dionisíaco nietzschiano enuncia-se, a exemplo das modernas respostas kantianas àquela mesma questão, como uma contra-resposta; a diferença é que essa contra-resposta

nietzschiana erige-se em completa contraposição *também ao legado kantiano* em estética e teoria da crítica, devendo, pois, ser tomada a um só tempo como contra-aristotélica e contra-kantiana – o aristotelismo e o kantismo em crítica estético-literária passando a figurar, aí, como nada mais do que máscaras distintas do mesmo e único socratismo estético a querer impor um fundamento racional àquilo que então se enuncia como a própria ausência de qualquer fundamento, o fenômeno estético, e que agora, finalmente, é dado a ver como tal.

É nesse sentido, pois, bem entendido, que o pensamento nietzschiano há de se deixar compreender, como quer Vattimo, como um “tomar distância do pensamento ocidental enquanto pensamento do fundamento”, sem que isso seja feito “em nome de uma outra, mais verdadeira, fundação”. *Die Geburt* só escapa daquilo que, na “crítica auto-referencial da razão” em Nietzsche, Habermas enxerga como uma incontornável aporia, ao ser tomado como a própria *performance*, ao invés de como a forma consumada, dessa “presa di congedo” (Vattimo), dessa “Verabschiedung” (Habermas) nietzschiana da racionalidade ocidental e da modernidade, dessa “despedida”, enfim, à guisa de um responder a questão do fundamento, a um só tempo contra-aristotelicamente e contra-kantianamente, em direção a um pretense não-fundamento.

Esse responder “pós-moderno” como saída da modernidade revela ter, assim, uma estrutura tão conflitual, tão indecidivelmente conflitual, na verdade, quanto aquela do responder na modernidade crítica, também ele implicando, pois, uma decisão a um só tempo necessária e impossível. Ora, isso sendo válido em relação a Nietzsche, também o seria em relação àquela “Nietzschean turn”, àquela *virada nietzschiana* da teoria crítica no século XX descrita por Peter Zima em *The philosophy of modern literary theory* [A filosofia da moderna teoria literária] (1999), tendo em vista, por exemplo, seja a obra do “último” Barthes – “Seguindo Nietzsche, Roland Barthes enfatiza a impossibilidade de traduzir os significantes polissêmicos de textos literários e filosóficos em sistemas conceituais, em ‘estruturas de significados’” (ZIMA, 1999, p. 15) –, seja aquela da chamada “Yale School”, a Escola de Yale de crítica desconstrutiva, na figura de seu grande mentor, Paul de Man, que “adota um ponto de vista nietzschiano quando promove a ‘dimensão retórica do discurso’ (suas metáforas, metonímias, sinédoques) projetando-a para um nível epistemológico [...]. Longe de ser mero ornamento, a figura retórica é a essência epistemológica do discurso e não pode ser reduzida a conceitos” (Ibid., p. 15).

A *estrutura indecidivelmente conflitual do responder* revelando-se, pois, identificável não apenas na modernidade crítica, mas também na *pré* e na *pós*-modernidade críticas, dir-se-ia que encarna, no que concerne à história da crítica, mais apropriadamente do que qualquer

outro candidato – “círculo hermenêutico”, “lógica da pergunta e da resposta”, “conversação” ou “diálogo”, “fusão de horizontes”, etc. –, aquele aspecto universal que Gadamer se esforçou, um dia, por atribuir ao fenômeno hermenêutico.

NO ENSINO DE LITERATURA

Practical Criticism não é um ensaio mas um palimpsesto – multiestratificado e instável. A voz disponível de Richards torna-se a contínua linha do baixo [*bass line*] sob um arranjo polifônico de vozes críticas mais assertivas, cuja própria diversidade dramatiza a múltipla variedade de leitura e significado (DICKSTEIN, 1992, p. 47).

RICHARDS NOS TRÓPICOS, CONTEMPORANEAMENTE

(EM TORNO DE UMA NOTA DE PRACTICAL CRITICISM)

Levar a sério *Practical criticism*

Quase sete décadas separam a publicação original de *Practical criticism* (1929) em Londres do aparecimento de sua edição brasileira, *A prática da crítica literária* (1997), da qual ora tenho em mãos um exemplar.

Estampando o fundo da capa do livro, tem-se um detalhe do segundo plano de *Tous les bonheurs* [Todas as felicidades] de Alfred Stevens, em que se vê, pelas costas, um homem sentado, braços apoiados sobre um móvel, cabeça inclinada para frente e para baixo, em posição de leitura; acima da cabeça, bem à frente do homem, prateleiras com livros de diversos tamanhos e espessuras que ocupam todo o centro da capa. A imagem original foi submetida a uma descoloração, e o detalhe em questão aí se apresenta palidamente, num espectro que vai do azul acinzentado ao cinza escuro, quase preto. No alto, sobre o fundo empalidecido, logo abaixo do nome do autor em caracteres brancos, o título do livro, também em caracteres brancos, destacados pelo retângulo de vermelho forte e margens duplas douradas em que se encontra; ao pé da capa, também em caracteres brancos, o nome da editora responsável pela publicação. Na quarta capa, toda ela em vermelho, nada além do código de barras e do ISBN do livro, nenhuma das informações que habitualmente aí se veem estampadas: algum tipo de resumo ou resenha da obra, extratos de comentários críticos sobre a obra ou o autor, nada, em suma, para ajudar o potencial leitor a contextualizar o livro que tem em mãos. Virando a quarta capa, nada, na segunda orelha, além de uma lista com outros títulos publicados pela mesma editora na área de “Literatura e Comunicação”, em sua maioria livros de outros autores estrangeiros, nomes como M. Bakhtin, T. Eagleton, D. Maingueneau, V. Propp, M. Riffaterre, T. Todorov. Ocupando mais da metade da primeira orelha, um

pequeno texto que se assemelharia, enfim, a um comentário sobre a obra; logo se constata, contudo, ser um trecho em que o próprio autor define brevemente seus objetivos ao escrever o livro, e que o leitor não tarda a descobrir tratar-se do primeiro parágrafo da “Introdução” da obra, meramente transposto, *ipsis literis*, e sem maiores explicações, para a orelha. Precedendo a referida “Introdução”, entre ela e a folha de rosto, nenhuma palavra dos tradutores, nenhuma apresentação atualizada da obra, dessas que geralmente ficam a cargo de especialistas acadêmicos, nada, em suma, além do “Sumário” e de um curto “Prefácio”, identificado pelas iniciais “I. A. R.” acompanhadas da seguinte indicação: “Cambridge, abril de 1929”. Na metade inferior da primeira orelha, num informe mínimo, lê-se que o autor “fez seus estudos no Clifton College, em Bristol, e no Magdalene College, em Cambridge”, que “a partir de 1939 ensinou na Harvard University” e que “publicou diversos livros, entre os quais *Coleridge on imagination, How to read a page, Poetries and sciences, Principles of literary criticism* e *The meaning of meaning*”. Encabeçando tais informações, a sentença: “I. A. Richards (1893-1979) é um dos fundadores da moderna crítica literária”.

Essa frase curta, em toda sua assertividade, soa menos como uma informação do que como uma justificativa. Sua forma tão lacônica quanto incisiva não poderia mesmo estar informando algo novo, mas apenas lembrando algo supostamente de conhecimento geral, e, ao fazê-lo, justificando: a omissão de maiores informações sobre a obra em questão, é claro, mas sobretudo a própria publicação de sua tradução para o português, ainda que com tamanho atraso. É preciso admitir que o leitor brasileiro minimamente informado, minimamente familiarizado com o universo dos estudos literários de língua inglesa haveria de ter ciência do lugar tradicionalmente reservado a Richards nesse universo, de por que, afinal, Richards é considerado um fundador da “moderna crítica literária” – e isso sobretudo em função desse livro que agora se tem à disposição, traduzido.

A cena toda parece pressupor, então, essa espécie de leitor-ideal, devidamente informado, ciente da importância do autor e da obra em questão, e que se aproximaria da nova publicação exatamente como o leitor anglófono contemporâneo certamente o faz ao se deparar com alguma das reedições correntes da obra, isto é, como quem se aproxima de um livro “clássico”, com tudo que isso implica de respeitoso, é certo, mas também de condescendente. Talvez isso se justifique no caso do leitor anglófono, inserido que está numa tradição em que Richards figura como um longínquo pai fundador perdido nas brumas da história da crítica; talvez esse leitor esteja mesmo fadado a esse tipo de leitura, que se revela, na verdade, uma não-leitura. Mas e quanto a nós, por que deveríamos emular essa postura?

Imagine-se, a propósito, um calouro em Letras interessado em questões de crítica, e que, tendo ingressado na faculdade no ano da referida publicação (esse, aliás, foi o meu caso), ao buscar inteirar-se dos lançamentos na área, depara-se com o “novo” livro de I. A. Richards, e o leva a sério nessa sua pretensa novidade. Quão ingênuo não pareceria um leitor acadêmico contemporâneo que se dispusesse, também ele, a exemplo de nosso hipotético calouro, a levar a sério *Practical criticism*, interpelando-o na radicalidade mesma de seu projeto, na grandiosidade mesma de sua realização?

É exatamente o que me enseja, aliás, uma pequena nota do livro, lida pela primeira vez na referida edição brasileira, e que realmente dá o que pensar.

Richards professor: a “boa leitura”, o “bom julgamento”

Practical Criticism foi escrito a partir do material recolhido pelo autor como professor adjunto na Universidade de Cambridge e em outros lugares enquanto conduziu o que viria a denominar, no subtítulo do livro (suprimido na edição brasileira), de “a study of literary judgement”, *um estudo do julgamento literário*. Eis como o próprio Richards sintetiza o que ocorreu à época da coleta do material:

Por alguns anos, fiz a experiência de distribuir folhas impressas de poemas – variando de caráter de um poema de Shakespeare até um de Ella Wheeler Wilcox – para públicos que eram requisitados a comentá-los livremente por escrito. A autoria dos poemas não era revelada e, com raras exceções, não era reconhecida. [...] Cuidado era tomado a fim de se evitar influenciá-los ou a favor ou contra qualquer poema. [...] Eu lecionava, na semana seguinte, parcialmente com base nos poemas, mas muito mais com base nos comentários, ou protocolos, como eu os chamo (RICHARDS, 1956, p. 3-4).

Na primeira metade do livro, encontram-se compilados inúmeros trechos dos tais protocolos de leitura, então distribuídos em treze conjuntos, cada qual precedido pelo poema específico a que se refere. A esse trabalho inicial corresponde o primeiro dos três grandes objetivos que Richards afirma ter tido em vista ao elaborar seu livro, a saber: “apresentar um novo tipo de documentação àqueles que estão interessados no estado presente da cultura, seja como críticos, filósofos, professores, psicólogos, ou meramente curiosos” (Ibid., p. 3). Logo na sequência, Richards procede à análise dos comentários por ele compilados, buscando “esclarecer as várias dificuldades com as quais os autores dos protocolos estiveram lutando” (Ibid., p. 11). Para tanto, fazia-se necessário “[melhorar a] presente técnica para investigar opiniões”, sendo justamente esse, na verdade, de acordo com Richards, “o segundo objetivo deste livro” (Ibid., p. 8). Na esteira da análise então desenvolvida, seria possível repensar a própria prática do ensino literário: o terceiro grande objetivo do livro era justamente o de

“preparar o caminho para métodos educacionais mais eficientes do que aqueles que ora utilizamos para desenvolver a discriminação e a capacidade de compreender o que ouvimos e lemos” (Ibid., p. 3).

Richards distingue e separa as alegadas “dificuldades” enfrentadas por seus alunos na elaboração dos protocolos em dez grandes grupos aos quais se submeter “os principais obstáculos e causas de fracasso na leitura e no julgamento de poesia” (Ibid., p. 15), “numa ordem que avança do mais simples, pueril, obstáculo à leitura bem sucedida aos mais insidiosos, intangíveis e desconcertantes dos problemas críticos” (Ibid., p. 11). Partindo, assim, das dificuldades de compreensão do “sentido básico” [*plain sense*] do poema, ou de “apreensão sensual” do mesmo, ou relacionadas ao lugar das imagens na leitura poética, a lista de Richards desemboca, por fim, no que ele chama de “general critical preconceptions”, *preconceitos críticos gerais*, isto é, “exigências prévias feitas à poesia como o resultado de teorias – conscientes ou inconscientes – sobre sua natureza e valor” (Ibid., p. 15). Richards explica que tais preconceitos interpõem-se entre o leitor e o poema – e isso, acrescenta, “interminavelmente, como a história da crítica mostra tão bem” (Ibid., p. 15).

No que concerne a teorias sobre a natureza e o valor da poesia, isto é, às teorias críticas em geral, Richards, numa breve e incisiva nota de pé de página logo no começo do livro, havia mesmo sugerido, para além da mera analogia, um vínculo bastante estreito entre os textos críticos de seus alunos e a história da crítica: “Encontraremos nos protocolos abundância de exemplos vivos [*living instances*] de famosas doutrinas críticas que são frequentemente consideradas como sendo agora meramente curiosidades de opinião há muito extintas [*merely curiosities of opinion long since extinct*]” (Ibid., p. 7). Ora – poder-se-ia perguntar –, como proceder, que postura assumir, afinal, seja como pesquisador, seja como professor, em face desses “exemplos vivos” de “doutrinas críticas” *alegadamente* extintas? Como encarar, afinal, o paradoxo de algo que *está* vivo quando *deveria* estar morto? Mas *deveria para quem? E por quê?*

Para Richards não há dúvidas: por mais que possam eventualmente nos auxiliar a evitar erros desnecessários, os princípios críticos em geral “nunca podem ser um substituto para o discernimento” (Ibid., p. 10), e, mesmo em seu caráter auxiliar, teriam um valor bastante questionável: “Todos os grandes lemas da crítica, de ‘Poesia é uma imitação’ de Aristóteles até a doutrina de que ‘Poesia é expressão’, são indicadores ambíguos que pessoas diferentes seguem até destinos muito diferentes”, explica, acrescentando que até os princípios críticos mais sagazes podem tornar-se “simplesmente um abrigo para a inaptidão crítica” (Ibid., p. 11). Dever-se-ia reexaminar, em suma, “que fórmulas críticas, mesmo as melhores, sejam

responsáveis por mais julgamentos ruins do que bons”, arremata Richards (Ibid., p. 11). Bem mais à frente, na parte do livro reservada à análise dos protocolos, Richards volta a atacar, ainda mais incisivamente: “A maioria dos dogmas críticos”, ele diz,

tem quase exatamente a mesma posição intelectual e a serventia das “superstições” primitivas. Jazem sobre nosso desejo de explicação, nossos outros desejos, nosso respeito pela tradição, e, num grau leve, sobre indução falha. [...] em geral, eles nos tornam muito mais estúpidos do que seríamos sem eles (Ibid., p. 282).

Além de cegar o leitor para aspectos não previstos do poema lido, o “dogma crítico”, a “doutrina crítica” interfere “obscurecendo e incapacitando” o julgamento, pondera Richards (Ibid., p. 282), e isso “a um ponto bem abaixo de seu nível normal não doutrinado [*unindoctrinated*]” (Ibid., p. 283), obliterando, na verdade, a própria dimensão da escolha no julgamento, este passando a afigurar, então, como “uma degradação” [*a degradation*], “uma dissimulação que dificulta e confunde uma atividade de escolha que permanece até o fim o espírito animador por trás de todos os adornos do julgamento” (Ibid., p. 283). Em síntese: “Todas as doutrinas críticas são tentativas de converter a escolha naquilo que pode parecer uma atividade mais segura – a evidência da leitura e a aplicação de regras e princípios” (Ibid., p. 283).

Para Richards, pois, todo julgamento em crítica literária é animado por uma *escolha* [*choice*] para a qual, a rigor, não há nem pode haver *a priori* qualquer fundamento teórico, qualquer regra ou princípio: “A lição de toda crítica é a de que não temos nada com que contar ao fazer nossas escolhas a não ser nós mesmos” (Ibid., p. 328-329). Ora, nisso Richards se aproxima sobremaneira da célebre definição kantiana do juízo de gosto como um juízo *reflexivo*, ao invés de *determinante*, isto é, como uma operação de subsunção de um particular a um universal – regra, princípio, lei – que não se encontra dado *a priori*, devendo, antes, ser *encontrado* pelo próprio sujeito ajuizador unicamente por meio e a partir da *reflexão*.⁴⁴ O problema comum a “todas as doutrinas críticas” [*all critical doctrines*], segundo Richards, é justamente o de que, ao buscar fornecer ao juízo de gosto “regras e princípios” [*rules and principles*] no sentido de tornar a escolha nele implicada “uma atividade mais segura” [*a safer activity*] – em termos kantianos: ao buscar convertê-lo de juízo reflexivo em juízo determinante, isto é, que opera com regras e princípios *a priori* –, elas acabam, antes, por *impedir* a própria escolha que gostariam de fundamentar, usurpando, na verdade, o lugar da própria escolha crítica – tal como, compara Richards, a situação em que: “Ao invés de *decidirmos* que estamos com muito frio ou com muito calor, penduramos um termômetro”

⁴⁴ Cf. a seção IV da “Introdução” à *Kritik der Urteilskraft* [Crítica da faculdade do juízo]: KANT (1974b, p. 87-89).

(Ibid., p. 283). Desenvolvendo esta analogia, Richards pondera que o emprego do termômetro talvez seja mesmo sábio, pois desde a invenção do aquecimento central [*central heating*] não se pode mesmo acreditar completamente em nossos sentimentos acerca da temperatura. “Mas em poesia”, ele retruca, “nossos sentimentos (no sentido amplo que os torna tanto correntes de nossa vontade quanto objetos para a introspecção) são, afinal, tudo o que importa. Não podemos substituí-los por nenhum termômetro poético na forma de qualquer doutrina que seja sem sermos traídos” (Ibid., p. 283-284).

Essa defesa incondicional da centralidade do puro sentimento na escolha crítica contra toda e qualquer ingerência doutrinária não se confunde, em Richards, com uma profissão de fé subjetivista e relativista: “deve ser uma escolha essencial, não uma arbitrária”, ele esclarece, “uma que expresse as necessidades do ser como um todo, não um sopro aleatório de desejo ou a capacidade obstrutora de algum membro sem vida” (Ibid., p. 284). Para tanto, deveria o crítico esforçar-se ao máximo para se ater estritamente ao efeito do próprio poema sobre seu sentimento:

Quando temos o poema em todos os seus pormenorizados detalhes tão intimamente e tão completamente presente em nossas mentes quanto possamos conseguir – não uma descrição geral dele, mas a própria experiência presente ela mesma como uma pulsação viva em nossas biografias –, então nossa aceitação ou rejeição do mesmo deve ser *direta* (Ibid., p. 284).

Essa ideia de uma aceitação ou rejeição “direta” do “poema em todos os seus pormenorizados detalhes”, à guisa de “uma escolha pura [que] deve ser feita sem o apoio de quaisquer argumentos, princípios ou regras gerais” (Ibid., p. 284), soa como uma concessão ao que se poderia chamar, kantianamente, de “coisa em si” poemática. Assim, a postulação de um efeito *diretamente* causado pelo poema “em si” na sensibilidade do crítico – que se tornaria, então, capaz de uma aceitação ou rejeição *direta* do poema “em si” – assume subrepticamente em Richards aquela função de *princípio crítico a priori* deixada vazia pela desqualificação em bloco de “todas as doutrinas críticas” como obstáculos para o ajuizamento – algo, portanto, que, em face da radicalidade da definição kantiana do juízo de gosto como essencialmente e incontornavelmente reflexivo, só poderia ser tomado como uma capitulação metafísica. Esbarra-se, aí, em outras palavras, no limite inconfessável do feroz “criticismo” richardsiano em teoria crítica, um limite que o próprio Richards acaba por trazer à tona ao fim do livro, à guisa de uma honorável exceção: “eu contaminaria estas últimas páginas, se eu pudesse, com uma tão virulenta cultura de dúvida que todas as certezas *críticas*, exceto uma, murchariam nas mentes de todos os leitores”, afirma ele, e especifica:

certezas *críticas*, convicções quanto ao valor, aos tipos de valor, tipos de poesia, podem seguramente e com vantagem decair, desde que aí permaneça um firme senso

da importância do ato crítico de escolha [*critical act of choice*], de sua dificuldade e do supremo exercício de nossas faculdades que ele impõe. [...] os maiores valores só podem ser obtidos fazendo da poesia a ocasião para aquelas importantes decisões da vontade. Só penetrando muito mais concentradamente na poesia do que usualmente tentamos, e reunindo todas as nossas energias em nossa escolha, podemos superar [as] falsidades dentro de nós. É por isso que a boa leitura, afinal, é todo o segredo do “bom julgamento” (Ibid., p. 286-287).

Retroagindo: o “bom julgamento” [*good judgement*] é efeito da “boa leitura” [*good reading*], que consiste, por sua vez, em “penetrar o poema” [*penetrate the poem*], muito concentradamente, e *apenas* o poema, “em todos os seus pormenorizados detalhes” [*in all its minute particulars*]. Ora, mas como saber se isso de fato foi alcançado pelo crítico? Como saber se ele de fato penetrou o poema, e *todo* o poema, e *apenas* todo o poema, ao invés de alguma *outra coisa* que não o próprio poema em sua totalidade, que não o poema “em si”? Voltando, assim, aos protocolos, como distinguir, afinal, aqueles nos quais se teria de fato empreendido a “boa leitura” – e, conseqüentemente, o “bom julgamento” – daqueles em que não?

“Não se pode atacar com proveito nenhuma opinião até que tenhamos descoberto o que ela expressa [*expresses*] bem como o que ela afirma [*states*]”, adverte logo no início Richards (Ibid., p. 9). E se se apresenta como objetivo do livro melhorar a técnica então existente para investigar opiniões, “lamentavelmente inadequada” segundo Richards, a base de apoio para tanto consistiria mesmo nessa distinção entre o “expresso” e o “afirmado” numa dada opinião.

As afirmações e as expressões em crítica segundo Richards

“Há dois modos de se interpretar quase todas as elocuições [*utterances*]”, postula Richards (Ibid., p. 6): (a) aquele que, seguindo “uma tendência tão forte e tão automática que deve ter sido formada juntamente com nossos primeiros hábitos de fala”, consiste em “considerar *o que parece ser dito* em vez das *operações mentais* da pessoa que o disse” (Ibid., p. 6); (b) aquele que, reprimindo a referida tendência, consiste em privilegiar as operações mentais do falante: “Negligenciamos, então, o que ele disse e voltamos antes nossa atenção para os motivos ou mecanismos que o levaram a dizê-lo” (Ibid., p. 6).

Esta última situação seria uma exceção à regra, pois normalmente, em face do que diz o falante, “de imediato tentamos considerar os objetos que suas palavras parecem representar e não as atividades mentais que o levaram a usar as palavras” (Ibid., p. 6). Mesmo assim Richards evoca a postura assumida em relação à fala pelo “alienista tentando ‘seguir’ os delírios maníacos ou as divagações oníricas de um neurótico”, e afirma:

Não sugiro que deveríamos tratar uns aos outros como “casos mentais”, mas simplesmente que para certos assuntos e certos tipos de discussão a atitude do alienista, seu direcionamento de atenção, sua ordenação ou plano de interpretação são muito mais frutíferos e levariam a melhor compreensão dos dois lados da discussão do que o método usual que nossos hábitos de linguagem nos impõem. Isso porque mentes normais são mais fáceis de se “seguir” do que as doentias, e ainda mais pode ser aprendido adotando-se a atitude do psicólogo para com situações comuns de fala do que se estudando aberrações (Ibid., p. 6-7).

Adotando essa postura em face das “pilhas de material fornecido pelos protocolos”, Richards esclarece, então, reservar o termo “statement”, *afirmação*, para “aquelas elocuções cujo ‘significado’, no sentido do que elas *dizem*, ou pretendem dizer, é o principal objeto de interesse”, e o termo “expression”, *expressão*, para “aquelas elocuções nas quais são as operações mentais dos autores que devem ser consideradas” (Ibid., p. 7). Mas, na prática, como, com base em que evidências, afinal, fazer essa distinção entre o “afirmado” e o “expresso” nos protocolos?

“Teremos diante de nós algumas centenas de opiniões sobre aspectos particulares da poesia e os próprios poemas para ajudar a examiná-las”, sentencia Richards (Ibid., p. 8). Bem entendido, as opiniões sobre poemas específicos registradas nos protocolos devem ser cotejadas com “os próprios poemas” [*the poems themselves*] a fim de se determinar o que, nelas, é efetivamente uma *afirmação* sobre o poema lido, isto é, uma elocução que efetivamente alcança, descreve, representa aspectos do próprio poema, e o que, nelas, não passaria de uma *expressão* da psique do autor do protocolo, o qual, dir-se-ia, sob a influência de alguma “doutrina crítica” nele arraigada, ao tentar apreender o poema que lê não faz mais do que dar vazão a seus “preconceitos críticos” acerca da poesia.

Mas aí avulta uma importante questão: como saber se aquilo que Richards considera, em cada caso, para fins de cotejo com os protocolos, como “o próprio poema” não constitui, na verdade, uma *expressão* de suas “operações mentais” no processo de leitura? Certamente, cotejando-se o que quer que Richards diga acerca de um determinado poema com “o próprio poema” – e assim por diante... Mas isso não implicaria uma remissão potencialmente infinita a um objeto acerca do qual não se poderia nunca estar totalmente certo de ter afinal atingido? Como reconhecer, enfim, inequivocamente, “o próprio poema”? Eis, a seguir, como uma resposta a essa questão é encaminhada em *Practical criticism*.

Primeiramente, Richards sentencia: “poetry itself is a mode of communication”, *a própria poesia é um modo de comunicação*, acrescentando: “O que ela comunica, como o faz e o valor do que é comunicado constituem o assunto da crítica” (Ibid., p. 10). Mais à frente, desenvolvendo sua postulação inicial, ele determina: “O fato mais importante para o estudo da literatura – ou qualquer outro modo de comunicação – é que há vários tipos de significado”

(Ibid., p. 174); e ainda: “A língua – e eminentemente a língua como é usada em poesia – tem não uma mas várias tarefas a executar simultaneamente” (Ibid., p. 174). Richards propõe, então, “uma divisão em quatro tipos de função, quatro tipos de significado” (Ibid., p. 175), a saber: (a) “sentido” [*sense*]: “Falamos *para dizer alguma coisa* [...]. Usamos palavras para direcionar a atenção de nossos ouvintes para algum estado de coisas, para apresentar-lhes alguns itens para consideração e para estimular neles alguns pensamentos sobre esses itens” (Ibid., p. 175); (b) “sentimento” [*feeling*]: “Mas também temos, via de regra, alguns sentimentos *sobre esses itens*, [...] algum direcionamento especial, inclinação, ou acentuação de interesse em relação a isso, algum sabor ou coloração pessoal; e usamos a língua para *expressar* esses sentimentos, essa nuance de interesse” (Ibid., p. 175); (c) “tom” [*tone*]: “Ademais, o falante normalmente tem *uma atitude para com seu ouvinte*. Ele escolhe ou ordena suas palavras diferentemente conforme varia sua audiência, em automático ou deliberado *reconhecimento de sua relação com ela*. O tom de sua elocução reflete sua consciência dessa relação” (Ibid., p. 175); (d) “intenção” [*intention*]: “Finalmente, [...] há a intenção do falante, seu objetivo, *consciente ou inconsciente*, o efeito que ele está tentando estimular” (Ibid., p. 176).

Richards alega encontrar nos protocolos “exemplos, em abundância, de fracasso da parte de uma ou outra dessas funções”, acrescentando: “Às vezes todas as quatro fracassam juntas; um leitor deturpa o sentido, distorce o sentimento, confunde o tom e desconsidera a intenção; e frequentemente o colapso parcial de uma função ocasiona aberrações nas outras” (Ibid., p. 176-177). Cumpre admitir, contudo, em vista do que explica Richards, que a tarefa do leitor de poesia não seria mesmo nada simples. Primeiramente, há de se atentar para o fato de que, segundo o autor, “[em] nossos usos da língua como um todo, ocasionalmente ora uma ora outra das funções pode tornar-se predominante” (Ibid., p. 177); no caso específico da poesia, “o Sentimento (e às vezes o Tom) pode controlar o Sentido e operar através dele”, afirma Richards (Ibid., p. 179), acrescentando:

Quando isso ocorre, as afirmações que aparecem na poesia lá estão por causa de seus efeitos sobre os sentimentos, não em razão de si mesmas. Daí, contestar-lhes a verdade ou questionar se merecem atenção séria *como afirmações reivindicando verdade* é confundir-lhes a função. O ponto é que muitas, se não a maioria, das afirmações em poesia lá estão como *um meio* de manipulação e expressão de sentimentos e atitudes, não como contribuições a qualquer corpo de doutrina de qualquer tipo que seja (Ibid., p. 180).

Isso posto, Richards observa que “essa subjugação da afirmação a propósitos emocionais tem inumeráveis formas” (Ibid., p. 180); assim:

Um poeta pode distorcer suas afirmações; pode fazer afirmações que logicamente não têm nada a ver com o assunto sob tratamento; pode, por metáfora ou de outro

modo, apresentar objetos para o pensamento que são logicamente muito irrelevantes; pode perpetrar disparates lógicos, ser tão trivial ou tão tolo logicamente quanto é possível; tudo no interesse de outras funções de sua linguagem – para expressar sentimento ou ajustar o tom ou outra de suas intenções. Se seu êxito nesses outros objetivos o justificar, nenhum leitor (ao menos do tipo que toma seu significado como deve ser tomado) pode validamente dizer qualquer coisa contra ele (Ibid., p. 180-181).

Bem entendido, o que quer que nesse caso se dissesse contra o poema remeteria então não ao “próprio poema” mas às “operações mentais” de um leitor inábil para tomar o significado daquilo que lê “como ele deve ser tomado” [*as it should be taken*]; inábil, portanto, para proferir uma verdadeira *afirmação* sobre o poema lido. Não estranha, assim, que Richards conclua ser “muito mais difícil obter afirmações sobre poesia do que expressões de sentimentos em relação a ela e em relação ao autor”, sendo que: “Muitíssimas aparentes afirmações revelam, sob exame, ser apenas essas formas disfarçadas, expressões indiretas de Sentimento, Tom e Intenção [do leitor]” (Ibid., p. 181). Ainda assim, Richards não se furta a postular, como se plenamente factível fosse, uma leitura que faz jus, *como deve ser*, aos quatro tipos de significado e à inter-relação entre eles, à guisa de um “entendimento perfeito” [*a perfect understanding*] daquilo que se lê:

Um entendimento perfeito envolveria não apenas um direcionamento acurado do pensamento, uma evocação correta do sentimento, uma apreensão exata do tom e um reconhecimento preciso da intenção, mas, além disso, captaria esses significados contribuintes [*contributory meanings*] em sua justa ordem e proporção entre si, e apreenderia – embora não em termos de pensamento explícito – sua interdependência recíproca, suas sequências e inter-relações (Ibid., p. 312).

Dessa intrincada organicidade textual sobre a qual incidiria o “entendimento perfeito”, Richards faz derivar, além do mais, um postulado axiológico: “Pois o valor de uma passagem frequentemente apoia-se nessa *ordem interna* entre seus significados contribuintes” (Ibid., p. 312), ele diz, acrescentando:

Se uma mente é valiosa não porque possui ideias sólidas, sentimentos refinados, habilidade social e boas intenções mas porque essas coisas admiráveis encontram-se em suas relações apropriadas uma com a outra, deveríamos esperar que essa ordem fosse representada em suas elocuições, e que o discernimento dessa ordem fosse necessário para o entendimento (Ibid., p. 312-313).

Seria de se duvidar que o próprio Richards – ou qualquer outro leitor – pudesse mesmo alcançar, em sua leitura crítica de poemas, um “discernimento” e um “entendimento” tão estritamente concebidos. Isso não impediu que as concepções de Richards se convertessem no ideal de crítica de toda uma geração que lhe sobreveio. “Essa ênfase na forma interna e na totalidade da obra individual era o principal legado de Richards para os New Critics”, observa, por exemplo, Dickstein (1992, p. 45); e ainda: “Sua noção, desenvolvida em outros livros, da afirmação poética como uma ‘pseudo-afirmação’, emocional e provisória em caráter

ao invés de cognitiva e discursiva, proporcionou a críticos posteriores uma base racional para objetivar obras individuais e isolá-las de contextos culturais maiores” (Ibid., p. 45).

A brecha doutrinária de *Practical criticism*

Poder-se-ia indagar, é claro, pela medida em que os sucessores de Richards teriam logrado realizar, na prática, seu estrito ideal organicista de crítica literária; mais do que a *factibilidade* desse ideal, porém, poder-se-ia questionar, mesmo, sua *razoabilidade*, sua pretensão de verdade dos fatos aquém de toda e qualquer alegada mistificação doutrinária sobre a literatura.

Note-se, por exemplo, que, numa publicação surgida em Londres três décadas depois de *Practical criticism* – num período, portanto, em que o *mainstream* da crítica acadêmica anglófona encontrava-se, ainda, sob a égide de um ideário organicista-formalista em larga medida derivado de Richards –, um crítico do porte de Raymond Williams tenderá a encarar o isolacionismo crítico richardsiano, a postulação do “próprio poema” como algo isolado de todo contexto e a ser isoladamente fruído, como manifestação de uma personalidade ela própria drasticamente ensimesmada: Williams evoca, assim, a certa altura de *Culture and society* [Cultura e sociedade] (1958), uma questão aflorada, “enquanto eu estava lendo” [*while I was reading*], ele diz, “como a observação de que Richards é notavelmente imaculado de companhia [*remarkably innocent of company*]”, isto é, de que “sua relação característica é aquela de um homem sozinho contra o ambiente total, que é visto, novamente *lá fora*, como um objeto” (WILLIAMS, 1983, p. 251); e ainda: “Richards, oprimido, selecionou de um ambiente geralmente hostil certos traços redentores, preocupando-se, daí por diante, com encontrar uma técnica por meio da qual esses traços pudessem ser não tanto usados quanto habilitados para *operar sobre* ele e outros” (Ibid., p. 251).

Observe-se que Williams, segundo quem Richards “em *Practical criticism* fez mais do que qualquer outro para penetrar a complacência do academicismo literário” (Ibid., p. 251), tende, não obstante, em sua leitura, a voltar-se antes para as “operações mentais” de Richards do que para aquilo que ele diz, desvendando, com isso, algo como uma motivação profunda na base de sua teoria crítica. Essa motivação, Williams evita, na verdade, pessoalizá-la, reconhecendo-a, ao invés, como inerente ao ideal suprapessoal do “Homem Estético” [*Aesthetic Man*] – “sozinho num ambiente hostil, recebendo e organizando sua experiência” (Ibid., p. 252) –, do qual, bem entendido, a teoria richardsiana seria mais uma manifestação,

materializando, desse modo, “antes um sintoma cultural [*a cultural symptom*] do que um diagnóstico” (Ibid., p. 251).

Encarado, assim, como *expressão*, ao invés de *afirmação*, acerca da natureza e do valor da poesia, e o postulado richardsiano “A poesia é um modo de comunicação”, com tudo o que ele implica, revela-se uma fórmula entre outras na história da crítica, um “indicador ambíguo” – poder-se-ia dizer, também nesse caso, com o próprio Richards – a ser seguido por pessoas diferentes até destinos diferentes. O que não implica necessariamente tomá-lo como uma doutrina crítica ultrapassada, de fato ou de direito. Isto equivaleria, aliás, a, repetindo em relação a Richards o gesto de Richards ele mesmo em relação a “todas as doutrinas críticas” que, em bloco, ele procura descartar, abdicar de tentar apreender o que está em jogo justamente quando se atribui a um discurso outro um caráter dito *doutrinário*, em face do qual avulta, na verdade, por oposição, o discurso próprio como não-doutrinário. Também quanto a isso encontra-se em Raymond Williams um oportuno subsídio para a reflexão.

No verbete “Doctrinaire” [Doutrinário] de suas célebres *Keywords* [Palavras-chave] (1976), Williams relata “uma mudança significativa do sentido original do termo em política”, que, “introduzido no francês, a partir de aproximadamente 1815, para descrever um partido que tentava reconciliar duas posições extremas”, adquire, num dado momento, a conotação negativa vigente até hoje: “A mudança, que é difícil de rastrear, mas que foi estabelecida por fins do século XIX e se tornou especialmente comum em meados do século XX, provavelmente dependeu da deterioração do sentido de *doctrine* [doutrina], que passou de um conjunto de ensinamentos (neutros ou positivos) para uma posição abstrata e inflexível” (WILLIAMS, 1976, p. 93). À medida que Williams remete, nesse ponto, à mudança análoga sofrida pelo termo *dogma*, torna-se digno de nota o emprego por Richards no final dos anos 1920 dos sintagmas “critical doctrines” e “critical dogmas” como expressões intercambiáveis.

Williams prossegue: “*Indoctrinate* [doutrinar] e *indoctrination* [doutrinação], que tinham os sentidos neutros ou positivos de ensino ou instrução desde o século XVII, desenvolveram seus significativos sentidos negativos a partir do início do XIX, e são agora, como *doctrinaire*, totalmente negativos” (Ibid., p. 93). Williams esclarece, então, que “o sentido moderno de *doctrinaire* depende de seu frequentemente explícito contraste com os termos especializados (geralmente auto-atribuídos) *sensible* [sensato] e *practical* [prático]” (Ibid., p. 93); ora, não estranha, assim, que às “critical doctrines” por ele condenadas em bloco, Richards proponha, então, justamente uma “*practical criticism*”, uma crítica *prática*, isto é, não-doutrinária.

Mas o fato de epítetos como “sensato” ou “prático” serem *auto-atribuíveis* – podendo, pois, a rigor, serem assumidos por quem quer que seja numa determinada disputa entre posicionamentos discursivos divergentes – revela a total reversibilidade da delimitação entre o doutrinário e o não-doutrinário, de fato sempre dependente, em última instância, de quem a empreende – como atesta Olivier Reboul logo no início de *L’endoctrinement* [A doutrinação] (1977), pequeno tratado sobre o assunto surgido um ano depois das *Keywords* de Williams: “a maneira pela qual um autor define a doutrinação depende de sua própria doutrina” (REBOUL, 1977, p. 7); e ainda: “‘espontaneamente’ tendemos a ver na doutrinação o ensino de uma doutrina que não é a nossa e que nos incomoda” (Ibid., p. 10).

Mas se o que há são doutrinas diversas e divergentes em tensão recíproca, o que se quer chamar de “doutrinação” não poderia ser confundido pura e simplesmente com o ensino desta ou daquela doutrina específica; nem mesmo, segundo Reboul, com a *intenção* do doutrinador – pois, a rigor, a intenção não é a de doutrinar, e sim a de ensinar – ou com o *método* por ele adotado – pois, a rigor, qualquer método pode servir à doutrinação: deixar-se-ia identificar, antes, tão-somente por um ensino que converte os ensinados em meros *meios* de seu *fim*: “Doutrinar é tratar os indivíduos que se ensina como os meios de uma causa e, dessa forma, reprimir neles aquilo que todo verdadeiro ensino deve desenvolver primeiro e sempre: o pensamento” (Ibid., p. 191). À medida que para Reboul, em suma, “não é a doutrina que faz a doutrinação, mas o fim pelo qual se a ensina” (Ibid., p. 192), pode-se dizer que, ao distinguir tão claramente entre “doutrina” e “doutrinação”, ele recupera o sentido neutro do primeiro termo em face do sentido evidentemente negativo do segundo, que aí denota algo como “une perversion de l’enseignement”, *uma perversão do ensino*:

Não existe doutrina certa, evidente, e entretanto não se pode privar-se de doutrina para viver. A doutrinação começa quando a doutrina, em lugar de ser um auxílio para aqueles a quem se ensina, que lhes permita sentir melhor, compreender melhor, viver melhor, torna-se um fim que os subjuga. É nesse caso que se a ensina [a doutrina] de forma unilateral, conferindo-lhe uma modalidade que não é a sua, tratando como ciência o que não passa de crença. Então a ideia não é mais do que o ídolo ao qual se imola o juízo do indivíduo e, no limite, sua consciência. Uma doutrina assim ensinada não passa de uma ideologia, conformista ou sectária, pouco importa (Ibid., p. 192-193).

Em face dessas considerações vem mesmo a calhar a observação de Raman Selden de que “*Practical criticism* tornou-se, tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra, a principal ferramenta crítica e pedagógica obrigatória do programa literário do ensino superior (e, então, do secundário) – tornando-se rápida e prejudicialmente desteorizado, e, assim, naturalizado como *a prática crítica fundamental*” (SELDEN, 1997, p. 16). No processo descrito por Selden é claramente identificável aquela “perversão do ensino” pela qual Reboul define a

doutrinação: adotada inicialmente como *ferramenta* crítica e pedagógica do programa literário anglófono, o livro de Richards, ou, antes, a prática crítica por ele preconizada é então *naturalizada* como “a prática crítica fundamental”. A naturalização aí em questão pressupõe, bem entendido, a *exclusivização* de uma determinada prática crítica em detrimento de todas as demais. Reboul fala de uma doutrina que passa a ser ensinada de “forma unilateral”, assumindo, com isso, “uma modalidade que não é a sua”, isto é, deixando de ser vista como *uma doutrina entre outras* para ser vista como uma *verdade científica*, um discurso que, por alegadamente desvelar a natureza mesma das coisas, há de ser, ele próprio, tomado *como natural*. Essa naturalização da doutrina pela qual o ensino se perverte em doutrinação pressuporia, assim, ela própria, uma, por assim dizer, *desdoutrinalização* da doutrina a naturalizar-se, isto é, a obliteração da feição propriamente *doutrinal* da doutrina em favor de um *simulacro de naturalidade*. Selden, por sua vez, evoca uma “desteorização”: a prática crítica a naturalizar-se torna-se, antes de mais nada, “untheorized”, *desteorizada*.

Já o próprio Richards assume em seu livro um discurso deliberadamente antiteórico: os “preconceitos críticos” que, segundo ele, interpõem-se entre o leitor e o poema lido, impossibilitando o verdadeiro julgamento crítico, definem-se como “exigências prévias feitas à poesia como o resultado de *teorias* – conscientes ou inconscientes – sobre sua natureza e valor”; para Richards, a rigor, nenhuma das teorias críticas professadas por seus alunos é realmente válida ou útil, devendo ser, assim, todas elas, eliminadas da prática crítica. Ora, disso se depreende, por contraste, que a teoria richardsiana da “comunicação poética” não seria, ela própria, mais uma teoria, mas *a verdade dos fatos*, quiçá obtida pela observação empírica do fenômeno em questão. A cena da desteorização/naturalização da prática crítica à *la* Richards descrita por Selden já se encontrava armada, pois, em *Practical criticism*, à maneira de um *script* à espera de quem o executasse.

Para um crítico inglês não alinhado com o *mainstream* da crítica acadêmica anglófona de meados dos anos 1950 como o Raymond Williams de *Culture and society*, a “crítica prática” postulada por Richards não deixará de afigurar em seu caráter inequivocamente *doutrinal*, isto é, *teórico*, mas também, dir-se-ia, *doutrinário*, justamente à medida que dissimula a doutrina que a alicerça, aquela do “Aesthetic Man”, numa “resposta literária” concebida em termos de um acesso direto – e *passivo*, acrescentaria Williams – do leitor ao manancial das grandes obras. É o mesmo Williams quem reconhecerá, contudo, no Richards de *Practical criticism*, o escritor que mais teria feito para “penetrar a complacência do academicismo literário”. Ora, como esses dois aspectos poderiam coabitar o mesmo livro?

“Revelando muito mais do que ignorância ou a inabilidade para ler, os protocolos”, observa Dickstein (1992, p. 44-45), “demonstram a drástica interferência da teoria crítica na prática crítica”. Bem entendido, se essa “interferência” precisava, então, ser *demonstrada*, é porque não era sentida como tal pelos próprios autores dos protocolos, que muito provavelmente acreditavam aterem-se aos próprios poemas – o que equivale a dizer que as teorias críticas avultadas pelos protocolos encontravam-se, àquela altura, *naturalizadas*, não sendo então percebidas *como teorias*, mas como a verdade dos fatos. E se a naturalização de uma prática crítica pressupõe, de acordo com o que diz Selden, sua *desteorização*, a desnaturalização da mesma pressuporia, então, inversamente, sua *reteorização*, isto é, a restauração de sua visibilidade como teoria, ou, melhor dizendo, como *uma* teoria. Este, pois, poder-se-ia dizer, o grande mérito de Richards em seu trabalho com os protocolos: o de reteorizar/desnaturalizar a prática crítica de seus alunos. Entretanto Richards não se detém aí: ele opõe às teorias críticas que então desvela *como teorias* sua própria teoria da “comunicação poética”, à qual procura apresentar, não obstante, por sua vez, *desteorizadamente*: associado, pois, ao gesto desnaturalizante de partida, identifica-se em Richards um ímpeto, por assim dizer, renaturalizante – e é justamente aí que se encontra a *brecha doutrinária* de *Practical criticism*.

O que teria acontecido se Richards tivesse dado vazão mais livremente à desnaturalização das teorias críticas de seus alunos ensejada pelo trabalho com os protocolos (isto é, sem submetê-la a uma renaturalização da prática crítica numa “practical criticism” de cunho organicista-formalista)? Que rumo sua experiência pedagógica com os protocolos de leitura teria então tomado, e que consequência para a pedagogia literária em geral se faria dela derivar?

O que então se segue, a título de uma resposta possível a tais indagações, assume a feição geral de um relato, de um relato de experiência de sala de aula, para ser mais exato, o qual requer ser lido, entretanto, a despeito da dicção eminentemente constatativa inerente a todo e qualquer relato, em regime de continuidade com o que o precede, como prolongamento direto, portanto, desta performance de leitura pela qual o grande livro de Richards, do velho I. A. Richards, “um dos fundadores da moderna crítica literária”, materializa-se nos trópicos, contemporaneamente.

CAMBRIDGE, 1929 – BELO HORIZONTE, 2009: A [UM] STUDY [ESTUDO] OF [DO] LITERARY JUDGEMENT [JULGAMENTO LITERÁRIO]

Das teorias críticas e sua (sobre)vivência em sala de aula

Ao longo de 2009, segundo ano de meu doutorado em Estudos Literários na Faculdade de Letras da UFMG, ocupei, na mesma instituição, a vaga de professor substituto de Teoria da Literatura para a qual havia sido aprovado em concurso realizado no final do ano anterior. No primeiro semestre, ministrei a disciplina “Teoria da Literatura I” (cujo programa contempla, além de uma introdução à problemática geral da Teoria da Literatura, os fundamentos do estudo e da análise da narrativa) para três turmas de calouros, cada qual com pouco mais de quarenta alunos inscritos.

Logo no início do curso solicitei aos alunos que respondessem um questionário que continha, dentre outras, as seguintes questões: (a) “O que é literatura?”; (b) “O que é *boa* literatura, literatura *de qualidade*?”; (c) “O que quer dizer *saber ler bem* uma obra literária? Em que consiste a *boa* leitura, a leitura *correta* de uma obra literária?” A variedade das respostas a cada uma das questões foi considerável, e isso apesar de aquele grupo de alunos ter sido submetido, ao longo de sua formação escolar prévia, ao mesmo tipo de educação literária, descontadas algumas variações e especificidades (uma parte do referido questionário destinava-se, justamente, a traçar um perfil geral dessa base escolar prévia dos alunos, bem como a identificar suas impressões a respeito do modo como o ensino da literatura havia sido conduzido em suas respectivas escolas). Provavelmente a mesma variedade de respostas teria sido observada entre os alunos de Richards caso eles tivessem sido submetidos a um questionário semelhante antes da elaboração dos protocolos.

Identificando certos padrões em meio à variedade de respostas, pudemos, juntos, separá-las em quatro grandes grupos, cada um deles correspondente a uma determinada concepção de literatura (e, associadamente, de crítica literária):⁴⁵ (1) as respostas que apontavam para uma suposta capacidade/função da obra literária de “refletir”, “espelhar”, “representar”, etc., “a realidade”, “o mundo”, “a sociedade”, “as relações pessoais”, etc., foram agrupadas sob a denominação: literatura como REPRESENTAÇÃO; (2) as respostas que apontavam para uma suposta capacidade/função da obra literária de “entreter”, “ensinar”, “fazer refletir”, etc.,

⁴⁵ De um modo geral, esta ou aquela das quatro concepções figurou, se não de maneira exclusiva, ao menos de maneira hegemônica em cada um dos questionários respondidos, isso no que diz respeito à questão (a). Com alguma frequência, houve discrepância, no mesmo questionário, entre a concepção manifestada em (a) e a manifestada em (b) ou (c). Essa diversidade interna não foi por mim escamoteada ao comentar as respostas com os alunos; pelo contrário, procurei destacá-la. O que me interessava, nesse primeiro momento, é que pudessem visualizar a diversidade de respostas passíveis de serem aventadas para as mesmas questões.

foram agrupadas sob a denominação: literatura como EFEITO; (3) as respostas que apontavam para uma suposta capacidade/função da obra literária de “manifestar”, “expressar”, etc., “as ideias”, “os sentimentos”, “a alma”, etc., de um autor ou da coletividade a que ele estaria integrado, foram agrupadas sob a denominação: literatura como EXPRESSÃO; (4) as respostas que, de um modo geral, apontavam para uma suposta natureza da obra literária como “obra de arte”, “construção”, “forma”, “estrutura”, etc., foram agrupadas sob a denominação: literatura como LINGUAGEM.

Em vista dessa triagem inicial, não podia deixar de me lembrar da célebre classificação das teorias críticas segundo sua “orientação” elaborada mais de meio século atrás por M. H. Abrams na introdução a seu *The mirror and the lamp* [O espelho e a lâmpada] (1953), clássico da historiografia da crítica: observando o quanto a diversidade de teorias críticas dificulta o trabalho do historiador, Abrams propõe, então, “um quadro de referência simples o bastante para ser facilmente manejável, mas flexível o bastante para que, sem violência indevida a qualquer conjunto de afirmações sobre a arte, possa traduzir tantos conjuntos quanto possível num único plano de discurso” (ABRAMS, 1971, p. 5), quadro esse elaborado a partir dos quatro elementos que, “na situação total de uma obra de arte”, explica Abrams (Ibid., p. 6), “são discriminados e salientados, por um ou outro sinônimo, em quase todas as teorias que visam ser abrangentes”, a saber: a própria (a) “obra” [*work*], isto é, “o produto artístico em si mesmo”, além do (b) “artista” [*artist*] que a produziu, do (c) “universo” [*universe*] de que ela trata e do (d) “público” [*audience*] ao qual ela se dirige. “Embora qualquer teoria razoavelmente adequada tenha alguma consideração por todos os quatro elementos, quase todas as teorias”, acrescenta Abrams, “exibem uma perceptível orientação para um deles apenas”; e ainda: “um crítico tende a derivar de um desses termos suas principais categorias para definir, classificar e analisar uma obra de arte, bem como os principais critérios pelos quais ele julga seu valor” (Ibid., p. 6).

Às teorias que se orientam para o “universo” de que trata a obra, então concebida como imitação de aspectos desse “universo”, Abrams (Ibid., p. 8-14) chama de “miméticas” [*mimetic theories*]; àquelas orientadas para o “público” a que se dirige a obra, então concebida como um meio ou instrumento para se alcançar um fim, isto é, para se obter uma resposta precisa do público, ele chama de “pragmáticas” [*pragmatic theories*] (Ibid., p. 14-21); àquelas orientadas para o “artista” que produziu a obra, então concebida como um interior (do artista) tornado exterior, ele as chama “expressivas” [*expressive theories*] (Ibid., p. 21-26); àquelas, finalmente, orientadas para a “obra” em si mesma, então concebida como uma entidade auto-suficiente, isolada de todos os pontos de referência externos, ele chama de “objetivas”

[*objective theories*] (Ibid., p. 26-28). “De acordo com o nosso esquema de análise, então, tem havido quatro principais orientações, cada uma das quais tendo parecido a várias mentes perspicazes adequada para uma crítica satisfatória da arte em geral”, conclui Abrams, acrescentando que, de seus primórdios ao início do século XIX, a “progressão histórica” [*historic progression*] da crítica ocidental tem sido, em termos gerais: “da teoria mimética de Platão e (de um modo qualificado) Aristóteles, através da teoria pragmática – perdurando, desde a fusão da retórica com a poética na era helenística e românica, quase todo o século XVIII –, até a teoria expressiva da crítica romântica inglesa (e, um pouco antes, alemã)” (Ibid., p. 28).

No momento e no contexto acadêmico em que Abrams então escrevia, aquele de princípios dos anos 1950 nos EUA, um novo momento hegemônico, o da “teoria objetiva”, parecia já ter se consolidado nessa alegada progressão da crítica: “Pelo menos na América certa forma do ponto de vista objetivo já foi demasiado longe a ponto de deslocar seus rivais como o modo reinante de crítica literária” (Ibid., p. 28). Mais de três décadas depois, Abrams (1989) estará em condições de traçar de modo mais claro e completo o panorama da hegemonia objetivista na crítica europeia e norte-americana do século XX, evocando movimentos-chave como o formalismo russo e o estruturalismo francês, para focar, em seguida, o New Criticism, estendendo, além do mais, sua abordagem, aos principais desenvolvimentos da crítica acadêmica norte-americana nas décadas de 1960 a 1980: “Poststructuralism”, “Reader-response Criticism”, “Deconstruction”. Seria plenamente factível, acrescentando-se, mantendo-se o esquema analítico de Abrams, estender até os nossos dias o panorama da “progressão histórica” do *mainstream* da crítica ocidental de modo a abarcar os movimentos teóricos que avultaram e ganharam força internacionalmente do final dos anos 1980 para cá, como os “Estudos pós-coloniais” e os “Estudos de gênero” [*Gender studies*].

A discriminação que fizemos em sala de aula das teorias críticas em função de sua definição da literatura como “representação”, “efeito”, “expressão” ou “linguagem” lembrava, pois, em larga medida, a antiga classificação de Abrams das teorias críticas em função de sua orientação para o “universo”, o “público”, o “artista” ou a “obra”. Era de se esperar que – e os alunos pareciam mesmo ansiar por isso –, feita a triagem inicial, eu procurasse esclarecer, então, quais, afinal, dessas teorias, estariam, na verdade, mortas – não passando, agora, de, digamos, “curiosidades de opinião há muito extintas” –, ou, ao menos, *deveriam* estar mortas, em vista do que se sabe ser (ou do que se *deveria* saber ser) o modo correto de abordagem crítica da obra literária.

Tal gesto pressuporia, é certo, determinada *imagem* da história da crítica, daquilo que se diria encontrar-se, então, definitivamente superado em vista de um presente epistemológico que, se eventualmente não vem a ser concebido como ponto de chegada necessário (*telos*) de um determinado percurso passível de reconstituição pelo historiador da crítica, no mínimo erige-se como ponto de vista privilegiado a partir do qual se julgar o que é correto ou desejável, afinal, e o que não é, em termos de crítica literária. Partindo, ao invés, da constatação de que “doutrinas críticas” diversas encontravam-se *vivas* nas respostas de meus alunos, quando deveriam estar mortas (deveriam?); colocando em suspenso o tipo de *parti pris* que me levaria, muito naturalmente, ao paradoxo de declará-las mortas *apesar de vivas*; admitindo, em suma, que, *de alguma forma e por alguma razão*, elas (sobre)viviam, ali, entre aqueles alunos (apenas entre eles?), não era o caso, pois, de me indagar pela forma e pela razão de tal (sobre)vivência?

Diante da lei: uma temporada com Kafka

Dando prosseguimento ao curso, entreguei aos alunos uma folha com “Diante da lei” [*Vor dem Gesetz*] de Franz Kafka na tradução de Modesto Carone,⁴⁶ texto desconhecido de

⁴⁶ “Diante da lei está um porteiro. Um homem do campo chega a esse porteiro e pede para entrar na lei. Mas o porteiro diz que agora não pode permitir-lhe a entrada. O homem do campo reflete e depois pergunta se não pode entrar mais tarde. – É possível – diz o porteiro.– Mas agora não. Uma vez que a porta da lei continua como sempre aberta e o porteiro se põe de lado o homem se inclina para olhar o interior através da porta. Quando nota isso o porteiro ri e diz: – Se o atraí tanto tente entrar apesar da minha proibição. Mas veja bem: eu sou poderoso. E sou apenas o último dos porteiros. De sala pra sala porém existem porteiros cada um mais poderoso que o outro. Nem mesmo eu posso suportar a simples visão do terceiro. O homem do campo não esperava tais dificuldades: a lei deve ser acessível a todos e a qualquer hora, pensa ele; agora, no entanto, ao examinar mais de perto o porteiro, com seu casaco de pele, o grande nariz pontudo, a longa barba tártara, rala e preta, ele decide que é melhor aguardar até receber a permissão de entrada. O porteiro lhe dá um banquinho e deixa-o sentar-se ao lado da porta. Ali fica sentado dias e anos. Ele faz muitas tentativas para ser admitido e cansa o porteiro com os seus pedidos. Às vezes o porteiro submete o homem a pequenos interrogatórios, pergunta-lhe a respeito de sua terra natal e de muitas outras coisas, mas são perguntas indiferentes, como as que os grandes senhores fazem, e para concluir repete-lhe sempre que ainda não pode deixá-lo entrar. O homem, que havia se equipado com muitas coisas para uma viagem, emprega tudo, por mais valioso que seja, para subornar o porteiro. Com efeito, esse aceita tudo, mas sempre dizendo: – Eu só aceito para você não julgar que deixou de fazer alguma coisa. Durante todos esses anos o homem observa o porteiro quase sem interrupção. Esquece os outros porteiros e este primeiro parece-lhe o único obstáculo para a entrada na lei. Nos primeiros anos amaldiçoa em voz alta e desconsiderada o acaso infeliz; mais tarde, quando envelhece, apenas resmunga consigo mesmo. Torna-se infantil e uma vez que, por estudar o porteiro anos a fio, ficou conhecendo até as pulgas da sua gola de pele, pede a estas que o ajudem a fazê-lo mudar de idéia. Finalmente sua vista enfraquece e ele não sabe se de fato está ficando mais escuro em torno ou se apenas seus olhos o enganam. Não obstante reconhece agora no escuro o brilho que irrompe inextinguível da porta da lei. Mas já não tem muito mais tempo de vida. Antes de morrer, todas as experiências daquele tempo convergem na cabeça para uma pergunta que até então não havia feito para o porteiro. Faz-lhe um aceno para que se aproxime, pois não pode mais endireitar o corpo enrijecido. O porteiro precisa curvar-se profundamente até ele, já que a diferença de altura mudou muito em detrimento do homem: – O que é que você ainda quer saber? – perguntou o porteiro – Você é insaciável. – Todos aspiram à lei – diz o homem. – Como se explica que em tantos anos ninguém além de mim pediu pra entrar? O porteiro percebe que o homem já está no fim e para ainda alcançar sua audição em declínio ele berra:

praticamente todos eles, e, depois de ler em voz alta a narrativa, pedi-lhes, sem maiores explicações, que registrassem, numa folha a parte, as observações críticas sobre a mesma que então julgassem pertinentes.⁴⁷ Nos textos produzidos – chamemo-los *protocolos* –, as diversas teorias críticas anteriormente elencadas ressurgiram, dessa vez *em ato*, isto é, encarnadas num comentário crítico efetivo de uma narrativa determinada. Poder-se-ia dizer que o que caracterizava, em conjunto, a manifestação de tais teorias nos protocolos era justamente seu caráter *naturalizado*, isto é, a aparente naturalidade com que o princípio da *literatura-como-representação*, ou o da *literatura-como-efeito*, ou o da *literatura-como-expressão*, ou o da *literatura-como-linguagem*, vinha a determinar, então, em cada caso, quase sempre tacitamente e, por isso mesmo, sem o aporte de nenhuma justificativa, a estipulação da natureza e do valor da narrativa lida. Em se atendo, pois, aí, ao modo de enunciação dessas teorias, dir-se-ia terem sido internalizadas pelos autores dos protocolos como que por efeito de doutrinação.

Escritos os protocolos, a indagação acerca de qual teoria crítica, enfim, era a correta e quais não eram voltava ainda com mais força e urgência, agora inevitavelmente entrelaçada à indagação acerca de qual a leitura correta, afinal, dentre as várias apresentadas, da pequena narrativa de Kafka. Os alunos portavam-se, então, um tanto à maneira do “homem do campo” de “Diante da lei”, como que aguardando do professor-porteiro a palavra, o gesto, a indicação, enfim, que lhes possibilitaria o tão aguardado acesso à “lei” da narrativa e da leitura literária! Ao invés disso, seguiu-se uma dinâmica pedagógica que seria bem definida, a princípio, como um procedimento de levantamento e de verificação de hipóteses.

Posto que a tendência prevalente nos protocolos em geral era a de tomar a narrativa kafkiana como representando, ainda que indiretamente – por “metáfora”, “símbolos”, etc. –, um determinado estado de coisas de natureza seja social, política, seja propriamente jurídica, seja, ainda, religiosa, e isso com vistas a algum tipo de ensinamento de fundo moral ou moralizante a ser supostamente assimilado pelo leitor, a primeira hipótese que se impunha era a de que a teoria crítica correta fosse justamente a que toma a literatura como REPRESENTAÇÃO de uma dada realidade ou estado de coisas, mas também, e sem prejuízo da primeira função, como EFEITO a ser gerado no leitor por uma tal representação – como o

– Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a.” KAFKA, Franz. Diante da lei. In: _____. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 27-29.

⁴⁷ A escolha de Kafka para esse propósito justificava-se, em vista do curso como um todo, por ser ele um autor cuja fortuna crítica: (a) é variada o suficiente para contemplar as diversas perspectivas críticas a serem trabalhadas ao longo do semestre e (b) está disponível, nessa sua variedade, em língua portuguesa.

faz, aliás, a tradicional teoria dos *gêneros literários* veiculada por nossos programas escolares, fundamentalmente voltada – ao menos no que tange aos gêneros *dramático* e *épico* – para as regras ou parâmetros de representação (mas também de efeito) a que um texto deveria conformar-se a fim enquadrar-se neste ou naquele gênero particular. Ocupando-nos, assim, numa sequência de aulas expositivas, de um conjunto selecionado de textos teóricos atinentes à referida teoria dos gêneros (capítulos de manuais de teoria literária, verbetes de dicionários especializados, panoramas histórico-críticos sobre a “questão dos gêneros”), solicitei, em seguida, que os alunos elaborassem uma nova leitura crítica de “Diante da lei”, agora à luz dos textos teóricos estudados, produzindo, com isso, um novo protocolo, teoricamente orientado. A título de subsídio para essa tarefa, selecionei e disponibilizei, além do mais, peças de autoria diversa da fortuna crítica kafkiana que pareciam em maior ou menor grau coadunar-se com o tipo de abordagem teórica a ser então trabalhada, e das quais os alunos poderiam então se servir livremente na elaboração de seus novos protocolos.

O arcabouço teórico em questão revelou-se inegavelmente produtivo no trato dos alunos com a narrativa lida, permitindo-lhes desenvolverem seus comentários críticos em rumos diversos, e, mesmo, inesperados, nem sempre convergentes uns com os outros, mas sempre coerentes com o princípio geral da *literatura-como-representação-e-efeito* da teoria dos gêneros. Assim, se houve consenso geral em relação ao caráter “alegórico” do texto de Kafka, bem como uma tendência hegemônica a tomá-lo como pertencente ao gênero “parábola”, houve discordâncias acerca da natureza dessa alegada parábola kafkiana, de suas raízes judaicas ou não, de seu teor religioso ou não – para muitos o teor seria, antes, eminentemente político-social, ou filosófico, quiçá profético, num sentido muito mais histórico do que religioso –, mas também acerca de sua significação global – isto é, da moral por ela supostamente encerrada – e de detalhe – isto é, do significado e da função a serem atribuídos a cada um dos personagens e elementos presentes na pretensa parábola; houve também certa incongruência na especificação do *modus operandi* parabólico em Kafka, e, conseqüentemente, do valor a ser atribuído ao texto como realização de um gênero literário: para alguns, “Diante da lei” encarnaria, em vista das regras do gênero, uma parábola perfeita, e haveria nisso, por si só, um grande valor, enquanto que para outros o texto claramente subverteria esta ou aquela regra do gênero, afastando-se, com isso, em certos pontos, da parábola por excelência, a bíblica, e nisso é que residiria seu valor maior.

Essas e outras nuances ficam patentes na leitura dos textos constantes da primeira parte de *Diante da lei: uma experiência em Teoria da Literatura* – caderno da coleção “Viva Voz” (FALE/UFMG) reunindo protocolos por mim selecionados e organizados, publicado em 2010

–, intitulada “Gêneros literários: mimesis e normatividade” (ARAÚJO, 2010, p. 19-40). Numa visão de conjunto, o que mais chama a atenção quanto às discrepâncias internas aí avultadas é justamente essa *internalidade* das mesmas: em face do referido grupo de protocolos, tem-se a nítida impressão de que foram escritos por pessoas sob um mesmo regime de leitura crítica, isto é, que compartilham uma mesma concepção do fazer crítico, um mesmo referencial teórico, um mesmo instrumental analítico, ao modo de pesquisadores regidos por um mesmo “paradigma”, trabalhando colaborativamente num regime de “ciência normal”, para empregar dois termos tornados célebres por Thomas Kuhn (cf. KUHN, 1996). Dir-se-ia, assim, que as eventuais incongruências entre os autores dos protocolos acerca desta ou daquela questão de enquadramento, de atribuição de significado ou de valoração da narrativa lida só se tornam aí perceptíveis sobre esse fundo de comprometimento coletivo com um mesmo e único “paradigma” crítico, cuja vigência não se veria, portanto, em nenhum momento, concretamente ameaçada por tais incongruências, perfeitamente toleráveis em seu interior. A oportunidade para uma eventual “mudança paradigmática” não poderia advir, nesse caso, ao que tudo indica, senão de fora para dentro.

Eis que se aventa, então, em nosso curso, uma segunda hipótese a ser verificada. Quando da elaboração em sala de aula daquele primeiro protocolo de leitura por mim solicitado, por assim dizer, à queima roupa, alunos alegaram uma provável influência da vida do autor na conformação da narrativa lida, alguns disseram que lhes parecia impossível realizar a contento a tarefa na mais completa ausência de informações de ordem histórico-biográfica sobre o autor da narrativa, como era o caso. E se a teoria crítica correta fosse mesmo, antes, aquela que toma a literatura como EXPRESSÃO das “experiências”, dos “sentimentos”, das “ideias” do escritor?

Lançando mão do mesmo procedimento adotado quando da primeira verificação de hipótese, ocupamo-nos, num primeiro momento, em aulas expositivas, de um conjunto selecionado de textos teóricos centrados na questão da autoria na literatura (e contrários ao enquadramento crítico por gêneros literários), seja de nomes centrais do cânone crítico oitocentista como Sainte-Beuve e Taine – cuja influência se faz presente, ainda hoje, quando quer que se aborde o fenômeno literário pelo viés “vida-e-obra” –, seja de ícones da teoria crítica do século XX como Benedetto Croce e Georges Poulet, passando por Marcel Proust.⁴⁸ Para além desse *corpus* teórico, devidamente escrutinado e comentado em sala de aula, novos textos do próprio Kafka foram introduzidos na discussão, como a célebre *Carta ao pai* [*Brief*

⁴⁸ Para uma visão de conjunto dos textos teóricos, críticos e literários consultados pelos alunos na elaboração de todos os protocolos ao longo do curso, cf. Araújo (2010, p. 101-102).

an der Vater] e uma narrativa tão aparentemente autobiográfica como “O veredicto” [*Das Urteil*] (sempre na tradução de Carone), a essa altura automaticamente associados, por grande parte dos alunos, também a outros célebres enredos kafkianos frequentemente evocados ao longo do curso como os de *O processo* [*Der Prozess*] e *A metamorfose* [*Die Verwandlung*]. Disponibilizando aos alunos, a título de subsídio, trechos diversos de biografias de Kafka, bem como peças da fortuna crítica do autor ilustrativas do novo tipo de abordagem a ser trabalhado, solicitei-lhes, então, uma nova leitura crítica de “Diante da lei”, um novo protocolo teoricamente orientado.

Lendo-se a amostra desses novos protocolos reunida na segunda parte de *Diante da lei: uma experiência em Teoria da Literatura* (ARAÚJO, 2010, p. 41-69), tem-se a nítida percepção de uma “mudança paradigmática” em relação ao conjunto de textos da primeira parte: ao invés da concepção da *literatura-como-representação-e-efeito* da teoria dos gêneros pauta-se agora pela concepção geral da *literatura-como-expressão-de-uma-dimensão-autoral*; mas, diferentemente do primeiro conjunto, no qual, sob um regime de leitura crítica homogêneo, as eventuais discordâncias e incongruências incidiam no nível estrito do enquadramento, da atribuição de significado e da valoração da narrativa lida, nesse novo conjunto a própria unicidade, a própria homogeneidade do regime de leitura crítica em questão parecem ameaçadas pela divisão aí observada no modo de se conceber e de se tratar a “dimensão autoral” de que a literatura seria a expressão: teria ela um caráter *pré-textual*, isto é, de causa externa, anterior e determinante do texto literário (biografia/psicologia do autor, fatores sociais, históricos, econômicos, etc.) à qual seria preciso remontar a fim de *explicar* o texto ou um caráter *subtextual*, isto é, de uma espécie de causalidade profunda subjacente à superfície textual à qual se acederia tão-somente por um trabalho de *interpretação*?

Essa dicotomia já se encontrava instaurada, na verdade, no próprio conjunto de textos teóricos discutidos nessa segunda etapa: a primeira perspectiva, aquela de uma leitura crítica biografista e historicista, direcionada à busca das causas externas determinantes da obra literária, então representada por Sainte-Beuve e por Taine, e a segunda, aquela de uma leitura crítica de feição hermenêutica, direcionada ao “eu profundo” plasmado na obra e irredutível aos fatores externos aventados pela primeira perspectiva, então representada por Croce, por Poulet, e pelo Proust do incisivo manifesto *Contre Sainte-Beuve*. Na ausência de quaisquer indicações de minha parte categoricamente pró ou contra qualquer uma das duas perspectivas, os alunos se vendo livres para articular seus protocolos no sentido que julgassem mais apropriado, alguns deles simplesmente ignoraram uma das perspectivas e retomaram a narrativa de Kafka exclusivamente à luz da outra; outros procuraram de alguma forma, e com

maior ou menor sucesso, conciliar em seu protocolo ambas as perspectivas, apontando para uma possível complementaridade entre elas; outros, ainda, explicitando a franca oposição entre as duas, adotaram um determinado posicionamento em detrimento do outro, apoiando-se, quanto a isso, no argumento deste ou daquele teórico de um dos dois lados. Curiosamente, contudo, a imagem de “Diante da lei” que emerge dessa etapa parece mais homogênea do que a emersa na etapa anterior: basicamente, a narrativa agora avulta como uma reação de Kafka à realidade extremamente opressora a que estivera submetido em sua própria vida, sobretudo em vista da relação com seu pai, Hermann Kafka, os personagens e outros elementos da narrativa podendo ser encarados numa chave mais estritamente biográfica – “homem do campo” = Franz, “porteiro” = Hermann, “lei” = realização pessoal, etc. –, ou mais amplamente histórico-social, como elementos da atmosfera política, jurídica, religiosa e ideológica na qual esteve imerso Kafka durante sua atribulada existência.

Se a dicotomia teórica no âmbito do regime de leitura crítica pautado pela concepção da *literatura-como-expressão-de-uma-dimensão-autoral* pareceria desautorizar, a princípio, que se postulasse aí em funcionamento algo como um único e mesmo paradigma crítico, a divergência entre as referidas perspectivas teóricas tende, contudo, a soar como menor do que a afinidade entre elas quando comparadas, ambas, em conjunto, à perspectiva teórica homogeneamente vigente no regime de leitura crítica instaurado na etapa anterior – o que levou a que se encarasse, em última instância, a tal dicotomia, nos termos de uma diferença teórica *interna* a uma macroperspectiva expressiva, por assim dizer, em crítica literária (daí, inclusive, o título da segunda parte de nossa coletânea de protocolos: “Autor/autoria: pré-texto x subtexto”). Essa percepção se vê definitivamente reforçada, aliás, à luz da condenação em bloco de toda e qualquer remissão à dimensão autoral, pré ou subtextual, em crítica literária promovida pelo conjunto de textos teóricos estudados na terceira e última etapa de nossa experiência com os protocolos, por ocasião da verificação de uma terceira e última hipótese de trabalho: a de que a teoria crítica correta seria, na verdade, a que considera a literatura *em si mesma*, estritamente como ser de LINGUAGEM.

Em aulas expositivas, como de costume, ocupamo-nos primeiramente de três textos teóricos – de autoria de Blanchot, Barthes e Foucault – atinentes ao que se convencionou chamar, à guisa de um tópico em teoria da literatura, de “a morte do autor”. Na sequência, detivemo-nos em textos de teóricos americanos da “close reading”, *leitura cerrada*, em crítica literária. Textos adicionais do próprio Kafka foram introduzidos na discussão – três outras breves narrativas de *Um médico rural* [*Ein Landarzt*], livro em que se encontra “Diante da lei” –, e uma nova seleção de textos críticos sobre o autor (de autoria de Jorge Luis Borges,

Milan Kundera, Wolfgang Kayser) foi disponibilizada, a título de subsídio, aos alunos, a quem solicitei, então, uma nova leitura crítica de “Diante da lei”, um novo protocolo teoricamente orientado.

A amostra dessa derradeira leva de protocolos reunida na terceira e última parte de *Diante da lei: uma experiência em Teoria da Literatura* – intitulada “A obra-em-si: organicidade e auto-referencialidade” (ARAÚJO, 2010, p. 71-99) – revela uma nova reorientação de regime de leitura crítica, agora francamente pautado por uma concepção da *literatura-como-instauração-de-uma-realidade-pela-linguagem*, sustentada pelos alunos com base seja na teoria francesa da morte do autor e do nascimento da “écriture”, seja na teoria americana da obra como “estrutura” a ser cerradamente escrutinada, seja num cruzamento ou numa combinação de ambos os “formalismos”, o francês e o americano. O homem Franz Kafka e as vicissitudes de sua biografia ou psicologia profunda agora cedem lugar ao “kafkiano”, concebido como universo em que vigora o “absurdo”, o “grotesco”, a “desesperança”, mas não a título daquela realidade exterior e anterior ao texto que caberia à obra literária, de acordo com a concepção da *literatura-como-representação*, imitar ou espelhar *a posteriori*, e sim, ao contrário, de uma realidade *que emerge do e com o próprio discurso literário em questão*; o “kafkiano”, em suma, concebido como um universo não representado mas *instaurado* pela linguagem, pela escrita de Kafka, e do qual “Diante da lei” seria um perfeito exemplar.

Ato crítico: da “escolha pura” à dupla decisão no indecível

Finda essa última etapa, impunha-se a sensação de se ter percorrido, ao longo do curso, aquela “progressão histórica” da teoria crítica ocidental outrora delineada por M. H. Abrams: da teoria “mimético-pragmática” de filiação platônico-aristotélica às teorias ditas “objetivas” do século XX, passando pelas teorias “expressivas” de filiação romântica. Parece mesmo haver, num caso como esse, uma tendência automática a se confundir *progressão* (temporal) com *progresso* (epistemológico), e isso, provavelmente, por força da arraigada concepção acumulativista de conhecimento científico em função da qual, como observa Kuhn (1996, p. 171): “Estamos todos profundamente acostumados a ver a ciência como um empreendimento que se aproxima, cada vez mais perto, de algum objetivo estabelecido de antemão pela natureza”. Mas que evidências haveria, afinal, no caso de nossa experiência com os protocolos, de que a última etapa da mesma, a “objetivista”, corresponderia, de fato ou de

direito, a um ponto de chegada *natural* da demanda pela teoria crítica correta e pela leitura crítica correta da narrativa de Kafka?

Não há dúvida de que se podem encontrar junto aos textos teóricos estudados na referida etapa fortes argumentos em favor da concepção da *literatura-como-linguagem* em detrimento das demais, bem como da necessidade de se pautar a leitura crítica pela obra-em-si, isolada de quaisquer fatores externos. Mas o que ficou comprovado ao longo do percurso é que argumentos não menos fortes podem ser encontrados junto aos conjuntos de textos estudados em cada uma das duas outras etapas, argumentos a favor, respectivamente, da concepção da *literatura-como-representação-e-efeito* e da concepção, ou melhor, das concepções da *literatura-como-expressão-de-uma-dimensão-autoral*. Podemos, no fim das contas, identificarmo-nos, cada um de nós, com este ou aquele argumento deste ou daquele teórico, mas isso, por si só, não nos autoriza a alçá-lo, a tal argumento, ao estatuto de meta-argumento universal, isto é, de parâmetro metateórico e meta-histórico à luz do qual se decretar a validade ou a invalidade das teorias críticas em geral. Sobretudo quando se está, quanto a isso, numa posição institucionalmente privilegiada como a do professor em face de seus alunos, a adoção tácita de um argumento como meta-argumento a ser intersubjetivamente compartilhado – tal como a que ocorre, aliás, em *Practical criticism* – não poderia mesmo senão desembocar numa prática crítica desteorizada e naturalizada (doutrinária, portanto).

Talvez pudéssemos pôr um termo na querela das teorias críticas em sala de aula indagando-nos por aquela que teria proporcionado, enfim, uma maior “iluminação” da narrativa de Kafka – e aí, uma vez mais confundindo-se *progressão* (temporal) com *progresso* (epistemológico), poder-se-ia querer postular a superioridade da perspectiva “objetivista” sobre as demais por encontrar-se ela no final de um processo no qual ininterruptamente buscou-se iluminar por completo um texto que desde o início soava tão surpreendentemente obscuro em sua aparente clareza. Mas se, de fato, cada mudança de regime de leitura crítica experimentada ao longo do curso acarretara a emergência de uma nova imagem de “Diante da lei”, na ausência de um critério metaimagético neutro, por assim dizer, que possibilitasse decretar qual dessas imagens seria, por princípio, a mais “verdadeira”, ou, mesmo, a mais “rica”, a mais “interessante”, a mais “iluminadora”, enfim, impunha-se reconhecer que o simples surgimento de uma nova imagem não implicava por si só a superação das demais, mas apenas a existência de mais uma *possível* leitura crítica correta de “Diante da lei”.

As diferentes leituras críticas implicadas pelas diferentes imagens de “Diante da lei” afiguravam-se, pois, todas elas, possivelmente corretas, mas não, bem entendido, *compossivelmente* corretas, já que mutuamente excludentes entre si. Uma escolha era assim

requerida: uma decisão entre as diversas possibilidades de leitura crítica correta de “Diante da lei”. Ora, uma leitura crítica não pode, a rigor, afigurar-se “correta” senão à luz de um dado princípio de correção, daquele princípio epistemológico-axiológico que a tornaria factível, enfim, como *correta*, havendo, entretanto, nesse caso, tantos possíveis princípios de correção quantos eram os posicionamentos teóricos então em disputa – e também isso comporia, portanto, a matéria da referida decisão, a qual se mostrava, nesses termos, a um só tempo necessária e impossível.

Pensando-se bem, essa aporia já se encontrava colocada, com toda a força, em *Practical criticism*, Richards tendo perdido a chance não apenas de enfrentá-la como tal mas também de explorá-la em suas consequências para a pedagogia literária por ele sonhada. Se Richards revelou, de fato, uma aguda consciência da *decisão* no cerne do ato crítico, ele concorreu, não obstante, para escamotear a indecidibilidade intrínseca a essa decisão ao buscar depurá-la totalmente de seu teor argumentativo: na inexistência de um meta-argumento universal à luz do qual uma teoria crítica pudesse, enfim, ser decretada válida em detrimento das demais, Richards condenou em bloco a totalidade das teorias críticas e procurou banir da decisão crítica toda e qualquer argumentatividade. Assim, ao ato crítico para o qual concorre alguma regra ou princípio teórico, e no qual se veria antes impedida do que fundamentada, segundo ele, aquela escolha “que permanece até o fim o espírito animador por trás de todos os adornos do julgamento”, Richards desejava opor um ato crítico *puro*, implicando “a sheer choice”, *uma escolha pura*, isto é, “feita sem o apoio de quaisquer argumentos, princípios ou regras gerais”, um ato crítico, pois, concebido como “o ponto de partida, não a conclusão, de um argumento” (RICHARDS, 1956, p. 284).

Mas o postulado de um acesso direto ao poema em si, ao “próprio poema” concebido em conformidade com a teoria richardsiana da “comunicação poética” não passava de um princípio teórico mal dissimulado no coração do ato crítico ideal de Richards. Como bem observa Terry Eagleton a respeito da requisição por Richards e outros de uma “close reading” do texto literário, mais do que simplesmente insistir na atenção devida ao texto ela “inescapavelmente sugere uma atenção a *isto* ao invés de outra coisa: às ‘palavras na página’ ao invés de aos contextos que as produziram e as circundaram”, implicando, assim, “uma limitação tanto quanto uma focalização do interesse” (EAGLETON, 1996, p. 38). À medida que não se aceite, pois, tal princípio crítico em sua pretensa naturalidade, apreendendo-se-lhe, antes, em sua diferencialidade constitutiva em face de outros possíveis princípios teóricos, forçoso se faz reconhecer a primazia que ele adquire em Richards como fruto, também ela, de uma escolha: é uma escolha *dupla*, portanto, que se deixa assim apreender lá mesmo onde se

queria enxergar tão-somente uma escolha simples, e pura – ou pura e simples: “a sheer choice”.

Fica patente, assim, que a decisão em jogo no ato crítico diz respeito não apenas, como quer Richards, ao juízo de gosto em face da obra lida, mas também, e de um só golpe, ao princípio teórico à luz do qual o referido juízo de gosto se faz possível – princípio teórico esse que, por isso mesmo, não se encontra, em nenhuma medida, dado *a priori* e pronto para ser aplicado, mas que (como queria, aliás, o próprio Kant, em sua definição do juízo de gosto como juízo reflexivo) deve ser obtido no próprio ato crítico, o que se quer então chamar de ato crítico confundindo-se, na verdade, em larga medida, com essa *obtenção* de princípio. Apenas que essa obtenção – enfatize-se, agora – traduz-se numa determinada escolha, numa determinada decisão, aquela entre possibilidades diversas e divergentes de princípios teóricos para o juízo de gosto inerente à prática crítica, uma *decisão em ato*, pois, para a qual, bem entendido, não há nem pode haver nenhuma garantia externa ao próprio ato crítico como ato de escolha, dupla.

Quando Richards conclui, portanto: “A lição de toda crítica é a de que não temos nada com que contar ao fazer nossas escolhas a não ser nós mesmos” – isso não deveria ser entendido no sentido de uma operação que se dá num vácuo absoluto de regras ou princípios, e sim, ao contrário, *num horizonte de possibilidades múltiplas e divergentes de regras ou princípios*, em vista das quais se requer, então, uma decisão, sem garantias. A angústia inerente à escolha crítica não seria, pois, a da carência total de princípios, mas, antes, a da *abundância de potenciais princípios*.

Diferentemente de alguém que tivesse seu acesso à lei dificultado pela presença ameaçadora de um porteiro à frente da única porta disponível para tanto, o grande desafio do leitor crítico de “Diante da lei” não era, pois, qualquer tipo de obstáculo físico à “lei” da narrativa, e sim, antes, a multiplicidade de portas de acesso à mesma, todas elas possíveis, *mas não compossíveis*, cabendo a ele, portanto, não apenas a decisão entre as diversas portas possíveis, mas o tornar a porta escolhida, e por força mesma dessa decisão, *a única porta correta de acesso à “lei” da narrativa, a única das entradas da qual se poderia dizer ter sempre estado destinada a ele, leitor crítico, e a mais ninguém*.

Um último protocolo de leitura a ser escrito pelos alunos não poderia ser, assim, senão a performance desse acesso único a uma entrada única, em meio a outras (incom)possíveis entradas. Desnaturalizadas, isto é, re teorizadas as concepções inadvertidamente em jogo numa primeira abordagem, teoricamente desarmada, da narrativa de Kafka, revelado o solo de indecidibilidade subjacente ao consenso teórico em vigor no âmbito de regimes de leitura

crítica funcionando em sua “normalidade”, as teorias críticas já não podiam ser nem simplesmente ignoradas nem simplesmente aplicadas ao texto literário; sua manifestação em ato, por assim dizer, implicava, agora, é certo, um *trabalho consciente* por parte do leitor crítico: não um mero exercício de relativismo judicativo pelo qual o leitor se servisse livremente, e sem maiores consequências, deste ou daquele instrumental de leitura de acordo com sua conveniência, mas a performance responsável de uma determinada decisão crítica bem como de sua *justificativa*. Um comando conveniente para esse último protocolo de leitura bem que poderia ser: esforce-se por convencer-me de que eu deveria enxergar e valorar “Diante da lei” da maneira como você aqui-e-agora o faz *e não de outra maneira*.

A lição sem lição: por uma pedagogia literária do “como se”

Se a grande lição a ser daí extraída é mesmo a de que o verdadeiro ato crítico traduz-se numa dupla decisão a partir de um horizonte de indecidibilidade epistemológico-axiológica, numa dupla decisão, portanto, a um só tempo necessária e impossível, associa-se a ela uma lição talvez ainda maior, e de suma importância do ponto de vista pedagógico, que se faz derivar da constatação de que aquela primeira lição não poderá nunca ser transmitida *ao modo de uma lição*, isto é, de um conteúdo constataativo-propositivo ensinável como tal, de que não há teoria possível daquela lição, a qual permanece irreduzível, pois, a qualquer teorema, de que ou ela é *vivenciada* como tal, no bojo de uma experiência como aquela de meus alunos com seus protocolos, “uma experiência em Teoria da Literatura”, ou ela acarreta, em si mesma, como pretensa lição, nada menos do que a morte daquilo mesmo que ela gostaria de ensinar.

Mas aquela experiência de 2009, seria ela reproduzível? Não, é claro, à medida que nenhuma experiência digna do nome mostra-se, a rigor, verdadeiramente reproduzível. Mas não seria ela, de alguma forma e em alguma medida, *emulável*, por assim dizer, para fins pedagógicos? Parece-me que sim, e aqui seria preciso enfrentar o desafio imposto por aquele aspecto da referida experiência que se apresenta como o menos razoavelmente passível de emulação futura, a saber: seu declarado caráter de “levantamento e verificação de hipóteses”.

Pode-se dizer que cada uma das hipóteses sucessivamente aventadas ao longo do curso pôde ser, cada qual a seu tempo, isoladamente confirmada, mas que ao fim, em conjunto, todas elas afiguravam-se possivelmente corretas, mas não compossivelmente corretas. Ora, a própria “grande lição” anteriormente enunciada teria mesmo a florado, em última instância, da percepção desse estado de coisas, e o negar-se a formalizá-la, à referida lição, num teorema qualquer, não significa que se tenha deixado de assimilá-la, o que, a rigor, impede que se

venha a recolocar, doravante, em novas ocasiões, aquelas mesmas antigas hipóteses a título de hipóteses a serem, de fato, *efetivamente* verificadas – a menos, é claro, que, com fins pedagógicos, assim se procedesse apenas *fingidamente*. No entanto, poder-se-ia perguntar, hipóteses-fingidamente-levantadas-com-fins-pedagógicos (ou com quaisquer outros fins) continuariam, de fato e de direito, a ser hipóteses, isto é, conservariam sua natureza e sua função propriamente hipotéticas na ordem do pensamento e da construção do conhecimento, ou já teriam se transformado em alguma outra coisa?

Em vista dessa indagação, mostra-se mesmo especialmente sugestivo o recente aparecimento da edição brasileira, exatamente um século depois da publicação original, de *Die Philosophie des Als Ob* [A filosofia do como se] (1911), livro no qual Hans Vaihinger pioneiramente estabeleceu a distinção epistemológico-metodológica entre “Hypothese” e “Fiktion”, *hipótese* e *ficção*. Ocupando-se, então, do que denomina “a atividade fictícia da função lógica” [*die fiktive Tätigkeit der logischen Funktion*], “a atividade fictícia no interior do pensamento lógico” [*die fiktive Tätigkeit innerhalb der logischen Denkens*], atividade essa cujos produtos seriam as “ficções”, Vaihinger explica que tais “ficções”, enquanto “suposições que são externamente semelhantes às hipóteses”, foram habitualmente tratadas como hipóteses, mas que, a rigor, ficção e hipótese “são imensamente diferentes [*himmelweit verschieden*], apesar da semelhança de sua aparência” (VAIHINGER, 1922, p. 124).

Esta diferença fundamental entre ambas se manifestaria, bem entendido, em três níveis básicos. O primeiro, aquele da relação estabelecida por cada uma delas com a realidade então investigada: relação de *correspondência* à realidade, no caso da hipótese; relação de *contradição* com a realidade, no caso da ficção: enquanto a hipótese “dirige-se sempre à realidade [*geht stets auf die Wirklichkeit*]: isto é, a construção de representações nela contida faz a reivindicação ou tem a esperança de coincidir com uma percepção por se dar” (Ibid., p. 144), na ficção “é sempre notável um desvio arbitrário da realidade [*eine willkürliche Abweichung von der Wirklichkeit*], portanto uma contradição com a mesma” (Ibid., p. 172). Assim: “Enquanto toda hipótese quer ser uma expressão adequada da realidade ainda desconhecida e reproduzir acuradamente essa realidade objetiva”, conclui Vaihinger (Ibid., p. 606), “a ficção se estabelece com a consciência de que é um modo inadequado, subjetivo, figurativo de representação, cuja coincidência com a realidade é excluída desde o princípio”. Em mais de um ponto, Vaihinger enfatiza esse caráter autoconsciente da ficção *como ficção*: “a verdadeira ficção”, ele diz, “está sempre acompanhada da *consciência* do conceito fingido, da suposição fingida que não tem nenhuma validade real” (Ibid., p. 127); “portanto a

consciência da ficcionalidade [*Fiktivität*], sem a pretensão à facticidade [*Faktizität*]” (Ibid., p. 173).

Mas se não à facticidade, a que visaria, afinal, uma ficção? Eis o segundo nível da diferença fundamental entre a ficção e a hipótese, o da finalidade de cada uma delas: “A hipótese tem, afinal, apenas finalidade teórica [*theoretischen Zweck*], de modo a trazer a contexto o dado, a preencher as lacunas desse contexto [...], bem como a determinar as invariabilidades últimas e, na verdade, primárias”, explica Vaihinger (Ibid., p. 148), “ao passo que toda ficção tem estritamente admitida apenas uma finalidade prática [*praktischen Zweck*] na ciência, posto que não cria um conhecimento propriamente dito” (Ibid., p. 148). Isso significa que, uma vez cumprida tal finalidade prática, a ficção há de ser descartada, ao invés de, como sói acontecer com a hipótese, devidamente assimilada: “A diferença real entre ambas, portanto, é a de que a ficção é mera estrutura de apoio [*blosses Hilfsgebilde*], mero atalho, mero andaime que deve ser novamente desmontado, ao passo que a hipótese espera uma fixação definitiva” (Ibid., p. 148).

No que tange ao cumprimento ou não dessas respectivas finalidades no âmbito efetivo da construção do conhecimento, avulta o terceiro nível da diferença fundamental entre a ficção e a hipótese, o da forma de legitimação de cada uma delas na práxis científica: “À verificação da hipótese corresponde a justificação da ficção. Aquela deve ser confirmada pela experiência, assim como esta deve ser justificada pelos serviços que presta, afinal, à ciência empírica [*Erfahrungswissenschaft*]” (Ibid., p. 150). E ainda:

Quando uma estrutura fictícia de representação [*ein fiktives Vorstellungsgebilde*] é estabelecida, então o direito e a escusa para tanto devem ser derivados de que essa estrutura preste serviço ao pensamento discursivo e demonstre-se um recurso útil ao mesmo. [...] Ficções que não se justificam, isto é, que não se deixam justificar como úteis e necessárias devem ser eliminadas do mesmo modo como hipóteses que carecem de verificação (Ibid., p. 150).

Claro está, pois, que nossas antigas hipóteses de trabalho, ao serem, então, eventualmente reencenadas, em novas ocasiões pedagógicas, no âmbito de uma investigação acerca da verdadeira natureza e valor da literatura e, conseqüentemente, do modo correto de leitura crítica da obra literária, já não poderiam consistir, a rigor, em genuínas hipóteses, mas tão-somente em ficções, no sentido vaihingeriano do termo. A sugestão a ser feita pelo professor, num dado momento de uma dada ocasião pedagógica, de que a teoria crítica correta é aquela pautada pela concepção de *literatura-como-representação-e-efeito*, a verificar-se, e, então, de *literatura-como-expressão-de-uma-dimensão-autoral*, a verificar-se, e, então, de *literatura-como-instauração-de-uma-realidade-pela-linguagem*, a verificar-se, etc., já não poderá revestir-se, *para ele próprio*, naquele momento, senão de um caráter de *consciente e*

deliberada contradição com a realidade, já que não acredita haver nenhuma teoria crítica passível de ser aprioristicamente aventada como a teoria crítica correta, todas as teorias afigurando-se como (incom)possivelmente corretas. Tal expediente pedagógico só se veria, pois, devidamente justificado, em vista da *finalidade prática* a que visaria cumprir, a saber: a de concorrer para a emergência daquele horizonte de indecidibilidade epistemológico-axiológica a partir do qual o ato crítico como dupla decisão se faz a um só tempo necessário e impossível.

Tudo se passará, desse modo, em sala de aula, apenas *como se* uma determinada teoria crítica estivesse, então, de fato sendo sugerida como a abordagem correta e definitiva do texto literário, isto é, apenas *como se* estivesse de fato sendo levantada uma hipótese a ser efetivamente verificada, para que, uma vez elaborado o protocolo de leitura teoricamente orientado, o procedimento se veja repetido em face de uma outra teoria crítica, francamente oposta à anterior, ensejando-se, com isso, um novo protocolo, etc. Em vista dessa dinâmica pedagógica ficcional, por assim dizer, que *deliberadamente apenas simularia* um procedimento de levantamento e verificação de hipóteses, e do fato de que a forma linguística por excelência da ficção segundo Vaihinger é mesmo o “als ob”, o *como se* – daí, é claro, o próprio título de seu livro –, poder-se-ia falar, aqui, numa “Pedagogia do Como Se” para os estudos literários.⁴⁹

Em face da iminente cristalização da reflexão pedagógica na imagem de uma determinada Pedagogia, impõe-se ressaltar que terá concorrido para a elaboração dessa imagem o alinhamento do ponto de vista reflexivo aqui em cena com o ponto de vista de apenas um dos polos da relação pedagógica: o docente, e *não* o discente. Em outras palavras, uma “Pedagogia do Como Se” só se mostra concebível como tal pelo ponto de vista do professor, que é quem deve deter, de partida, a consciência do caráter ficcional do trabalho de “levantamento e verificação de hipóteses” a ter lugar no curso, e não do ponto de vista do aluno, que deve, antes, realmente levantar e verificar hipóteses, encarando o referido trabalho numa perspectiva factual, não-ficcional.

Mas permitir que os alunos acreditem no caráter factual de um trabalho que o professor desde o início sabe ser apenas ficcional não equivaleria a enganá-los? Não, definitivamente, quando se leva em conta que esse “saber” que aí se atribui ao professor engajado numa

⁴⁹ O filósofo e pedagogo italiano Giovanni Marchesini (1868-1931), de quem Vaihinger (Ibid., p. xvi) menciona bastante elogiosamente o livro *Le finzioni dell'anima* [As ficções da alma] (1905), é autor, também, de um *La finzione dell'educazione o la pedagogia del Come se* [A ficção da educação ou a pedagogia do Como se] (1925), título de clara inspiração vaihingeriana; como não me foi possível consultar a obra em questão, o que proponho, então, sob a rubrica “Pedagogia do Como Se” tem como referência única e exclusivamente o livro do próprio Vaihinger.

pedagogia literária do *como se* consiste numa conquista necessariamente *a posteriori*, tal como, aliás, a própria “grande lição” acerca da crítica que o mesmo professor visa, então, fazer eclodir junto a seus alunos. Reduzida fosse aquela lição a um determinado teorema, e ela bem que poderia ser logo de partida facilmente comunicada aos alunos, poupando-se, com isso, um inegavelmente extenso, árduo e exigente percurso de trabalho, tanto aos alunos quanto ao professor; mas, assim, de lição-a-emergir-ao-longo-do-percurso ela viria a converter-se em tese-a-ser-ilustrada, ou, pior, em doutrina-a-ser-incutida, quiçá doutrinariamente, isto é, naturalizada como a verdade dos fatos. A autoconsciência do ficcional, tanto quanto a referida lição, indissociavelmente da mesma aliás, só pode emergir como um *insight* tardio, quiçá como aquela ressignificação *a posteriori* do recalcado em jogo na “perlaboração” [*Durcharbeitung*] freudiana,⁵⁰ como sugere, aliás, o próprio Vaihinger, ao observar que, em relação a um grande número de ficções, ocorre “que elas primeiramente são formuladas como hipóteses, e que apenas gradualmente desenvolve-se a consciência de sua significância fictícia [*ihrer fiktiven Bedeutung*]” (Ibid., p. 174).

O caráter inequivocamente *construtivista*, pois, conferido por uma pedagogia literária do *como se* ao advento do conhecimento em sala de aula reabriria espaço, bem entendido, na concepção mesma do processo pedagógico – e a exemplo do que deve ocorrer na concepção do processo psicanalítico –, para a possibilidade efetiva não apenas do imprevisto como do próprio fracasso.

A PRÁTICA CRÍTICA COMO PARADIGMA PARA A RAZÃO PRÁTICA? (CONCLUSÃO/PROJEÇÃO EM TORNO DO TOPOS “CRISE DA CULTURA”)

O mundo de Richards e o nosso

Uma pedagogia literária do *como se* assim delineada afigura-se, então, defensável como um desdobramento consequente da leitura acima empreendida de *Practical criticism*, leitura na qual se torna patente a pretensão encarnada de fazer falar o velho livro “fundador” de Richards num sentido tanto imanente quanto inaudito, pretensão, portanto, não de contradizê-lo ou contestá-lo, e sim, talvez, de reescrevê-lo, ou melhor, de *escrevê-lo*: a exemplo do Pierre Menard de Borges em face do *Dom Quixote*, tratar-se-ia não de copiar o livro original, nem de

⁵⁰ Cf. o verbete “Perlaboração”, in: LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. 7. ed. Trad. de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p. 429-431.

compor outro *Practical criticism*, mas, simplesmente, de escrevê-lo – aqui nos trópicos, contemporaneamente.

Numa carta escrita ao narrador do célebre texto borgiano, Menard afirma: “Escrever o *Quixote* em princípios do século XVII era uma empresa razoável, necessária, talvez fatal; em princípios do século XX, é quase impossível. Não em vão transcorreram trezentos anos, carregados de complexíssimos fatos” (BORGES, 1971, p. 55). Período bem menor de tempo – mais exatamente oitenta anos – transcorreria entre a publicação original do livro de Richards em 1929 e a ideia de escrevê-lo aqui-e-agora, sobrevinda quando do início de minha temporada como professor de Teoria da Literatura na UFMG em 2009. Poder-se-ia procurar estipular, é certo, como faz o narrador borgiano na comparação dos dois *Quixotes*, os ganhos (e eventuais perdas) de “meu” *Practical criticism* em comparação ao de Richards, mas a impressão geral que haveria de permanecer, inelutável, é mesmo uma análoga àquela de Menard em relação a seu próprio projeto: “Escrever *Practical criticism* em princípios do século XX era uma empresa razoável, necessária, talvez fatal; em princípios do século XXI, é quase impossível”.

Que “complexíssimos fatos” teriam ocorrido, afinal, de lá para cá, de modo a nos apartar tão decisivamente da conjuntura em que Richards escreveu seu grande livro? Uma resposta a essa pergunta seria crucial para que se pudesse defender uma autoproclamada “pedagogia literária do *como se*” para além dos limites estritamente acadêmicos da leitura mais ou menos bem urdida de um clássico da teoria crítica ocidental.

Terry Eagleton oferece uma pista importante para a obtenção da resposta quando, a propósito da variabilidade de opiniões e juízos literários revelados por *Practical criticism*, observa que “o aspecto mais interessante desse projeto, e aparentemente totalmente invisível para o próprio Richards, é precisamente o quão firme um consenso de avaliações inconscientes subjaz a essas diferenças particulares de opinião” (EAGLETON, 1996, p. 13); e ainda:

Lendo as abordagens de obras literárias dos alunos de graduação de Richards, chamam a atenção os hábitos de percepção e interpretação que eles espontaneamente compartilham – o que esperam que a literatura seja, que pressupostos trazem a um poema e que satisfações preveem que obterão dele. Nada disso é realmente surpreendente: pois todos os participantes desse experimento eram, presumivelmente, jovens, brancos, de classe alta ou média-alta, ingleses dos anos 1920 educados em escolas particulares, e como reagiam a um poema dependia, em larga medida, mais do que de fatores puramente “literários”. Suas respostas críticas estavam profundamente entrelaçadas com seus preconceitos e crenças mais gerais. Essa não é uma questão de *culpa*: não há resposta crítica que não esteja de tal modo entrelaçada, e, assim, não há tal coisa como um julgamento ou interpretação crítica “puramente” literários. Se há alguém a ser culpado é o próprio I. A. Richards, que, como um professor de Cambridge jovem, branco, de classe média-alta, foi incapaz de objetivar contextos de interesses que ele mesmo largamente partilhava, sendo,

assim, incapaz de reconhecer plenamente que diferenças locais, “subjetivas” de avaliação funcionam dentro de um modo particular, socialmente estruturado de percepção do mundo (Ibid., p. 13-14).

Eagleton divisa, assim, em suma, subjacente às diferentes opiniões críticas dos alunos de Richards e às do próprio Richards, um “consenso de avaliações inconscientes” no qual uma visão do “literário” encontra-se indissociavelmente entrelaçada a “preconceitos e crenças mais gerais” e que indicaria “um modo particular, socialmente estruturado de percepção do mundo”. Ora, se as avaliações constituintes do referido consenso eram de fato “inconscientes”, consenso esse “aparentemente totalmente invisível para o próprio Richards”, o qual, “jovem, branco, de classe média-alta” como seus alunos, não poderia mesmo, a rigor, escapar do condicionamento perceptivo perpetrado por essa condição social, então faz menos sentido culpá-lo por isso do que admitir que essa clareza que Terry Eagleton, ele próprio estudante em Cambridge nos anos 1960 (quando foi aluno de Raymond Williams), julgava ter, nos anos 1980 (a primeira edição de sua *Literary Theory* é de 1983), acerca do modo-de-percepção-do-mundo em funcionamento na Cambridge dos anos 1920, só se torna possível para alguém falando *de fora* do referido modo (e, presume-se, *de dentro* de algum outro modo-de-percepção-do-mundo). Infelizmente, Eagleton não especifica, aí, quais seriam os pressupostos e expectativas críticos estruturalmente partilhados por *todos* os envolvidos no experimento de *Practical criticism*, nem os “preconceitos e crenças mais gerais” que se encontrariam, então, intimamente entrelaçados ao “literário” nesse mesmo plano estrutural profundo.

Retornando, entretanto, com essa problemática em vista, ao próprio livro de Richards, há um trecho muito especialmente ilustrativo de certo estado de coisas estruturante àquela época, e crucial para os propósitos richardsianos em *Practical criticism*, não mais vigente, e ao que parece definitivamente, em nossos dias; Richards pondera, com efeito, ainda no começo do livro, ao explicitar seus objetivos:

Há matérias – a matemática, a física e as ciências descritivas proporcionam algumas delas – que podem ser discutidas em termos de fatos verificáveis e hipóteses precisas. Há outras matérias – as questões concretas do comércio, da jurisprudência, da organização e trabalho policiais – que podem ser manipuladas com regras práticas e convenções geralmente aceitas. Mas no meio está o vasto *corpus* dos problemas, suposições, delineamentos, ficções, preconceitos, dogmas; a esfera das crenças aleatórias e conjecturas esperançosas; todo o mundo, em suma, da opinião abstrata e da discussão sobre questões de sentimento. A esse mundo pertence tudo com o que o homem civilizado mais se importa. Para tornar isso claro, preciso apenas citar a ética, a metafísica, a moral, a religião, a estética e as discussões em torno da liberdade, nacionalidade, justiça, amor, verdade, fé e conhecimento. Como assunto para discussão, a poesia é um habitante típico e central desse mundo. Isso tanto pela sua própria natureza quanto pelo tipo de discussão com a qual ela é tradicionalmente associada. Ela serve, portanto, como uma *isca* eminentemente

apropriada para alguém que deseja capturar as opiniões e respostas correntes nesse campo intermediário (RICHARDS, 1956, p. 5-6).

Ora, mesmo que tomemos, aí, “poesia” [*poetry*], de um modo ampliado, por “literatura”, não permaneceria a sensação de já estarmos a anos-luz desse estado de coisas no qual ela terá ocupado, um dia, uma posição “central” no mundo “ético-metafísico-moral-religioso-estético”, no qual as opiniões a respeito dela terão podido encarnar paradigmaticamente as “opiniões e respostas correntes” acerca de “tudo com que o homem civilizado mais se importa”?

Poder-se-ia alegar que a centralidade do “literário” era, à época, prerrogativa apenas de uma elite sócio-econômica (aquela a que pertenciam, segundo Eagleton, o próprio Richards e seus alunos), e que assim permanece ainda hoje. O diagnóstico desferido por Beatriz Sarlo ao analisar a situação da literatura na esfera pública de princípios do atual milênio, se, por um lado, não nega o provável elitismo da referida centralidade, por outro descarta a permanência da mesma em nossa contemporaneidade: “Houve épocas”, ela diz, “em que a literatura e a filosofia formavam parte indiscutível de um programa ideal de formação de cidadãos ou, ao menos, das elites da pólis (hoje as nossas elites estão bestializadas)” (SARLO, 2002, p. 37). Endosse-se ou não o juízo de valor embutido na constatação da atual “bestialidade” das elites, é difícil discordar de Sarlo quando observa que a função tradicionalmente reservada, na modernidade, por um “programa ideal de formação de cidadãos”, à literatura e à filosofia – agora ampliadas, respectivamente, em “arte” e “ciências humanas” –, já não pode mais ser por elas desempenhada:

A arte ou as ciências humanas não podem assumir o ônus de produzir uma interpretação global, nem de totalizar o que a modernidade tem separado em domínios diferentes. Não constituem uma religião secular cujos sacerdotes seriam os artistas ou os intelectuais. Não existe lugar a partir do qual possa ser articulado um discurso que pretenda ser intérprete global dos discursos regionais ou parciais. A cultura é um sistema de tradução que carece de uma língua universal, cuja autoridade possa se impor sobre dialetos regionais (Ibid., p. 51).

Ora, é justamente essa capacidade de “interpretação global” numa “língua universal”, esse caráter de “intérprete global dos discursos regionais ou parciais” o que Richards parece divisar na “poesia” e que lhe conferiria aquela centralidade paradigmática no mundo “ético-metafísico-moral-religioso-estético”. Parece evidente que numa conjuntura em que a literatura de fato desempenhe essa função, ou, ainda, a de “uma religião secular”, sua significação, sua importância e seu espaço na esfera pública se vissem, então, permanentemente garantidos, bem como, por extensão, a significação, a importância e o espaço do ensino da literatura na esfera pública. Por “ensino da literatura” deve-se entender aqui ensino da *crítica literária*, de acordo o célebre postulado de Northrop Frye em sua *Anatomy of criticism* [Anatomia da

crítica] (1957) de que “em nenhum ponto existe qualquer aprendizado direto da própria literatura”, de que “se aprende sobre ela de um certo modo, mas o que se aprende, transitivamente, é a crítica da literatura”, de que “a crítica da literatura é tudo o que pode ser diretamente ensinado” (FRYE, 1971, p. 11) – algo que Antonio Candido já havia insinuado, à sua maneira, mais de uma década antes, no prefácio à publicação de sua tese de livre-docência (1945), ao subsumir o ensino da literatura na crítica, nos seguintes termos:

No cerne do estudo e do ensino da literatura está o problema crítico. De um modo geral, o problema literário apresenta três aspectos: a criação artística, o público e, entre ambos, uma série de intermediários cuja função é esclarecer e sistematizar. É o papel que compete às diferentes modalidades de crítica, desde a história literária até a resenha de jornal, e delas depende em boa parte a formação e o desenvolvimento da consciência literária. *O ensino da literatura pode e deve ser considerado um aspecto da crítica* (CANDIDO, 1988, p. 9; grifo meu).

Em suma, numa conjuntura como essa – na qual a literatura desempenha uma função central na esfera pública e na qual o chamado ensino da literatura traduz-se em ensino da crítica literária e, por isso mesmo, “[a] teoria da crítica engloba as ‘humanidades’, em seu aspecto educativo” (FRYE, 1971, p. 342) –, escrever um livro como *Practical criticism* afigurava-se mesmo uma empresa não apenas razoável, mas realmente necessária, “talvez fatal”, ao passo que a quase impossibilidade de se escrevê-lo hoje se explicaria justamente pelo desaparecimento desse estado de coisas no qual se inseriam Richards e seus alunos em princípios do século passado. Mas como teria se dado, afinal, essa ascensão-e-queda da literatura como valor cultural maior? Seria preciso mais clareza quanto a isso antes de qualquer tentativa de defender um programa pedagógico do *como se* para o ensino literário (crítico) na contemporaneidade.

Ascensão-e-queda da literatura como valor cultural maior

No hoje célebre capítulo de sua *Literary Theory* (1983) em que busca reconstituir “The rise of English” [A ascensão do Inglês], isto é, o surgimento e a consolidação da “literatura inglesa” como disciplina acadêmica e núcleo ideológico das humanidades na universidade britânica, Terry Eagleton afirma que se fosse preciso escolher apenas uma explicação para o crescimento dos “estudos ingleses” [*English studies*] no final do século XIX, haveria de ser *a falência da religião*.

“Por meados do período vitoriano, essa forma ideológica tradicionalmente confiável, imensamente poderosa encontrava-se em sérios problemas”, explica Eagleton (1996, p. 20), prosseguindo: “Ela já não estava mais conquistando os corações e mentes das massas, e sob o

duplo impacto das descobertas científicas e da mudança social seu domínio previamente inquestionável corria o risco de evaporar”. Algo tão mais preocupante para a classe dominante vitoriana, à medida que a religião encarnava, então, um eficientíssimo fator de coesão social: “[ela] é capaz de operar em todo nível social: se há uma inflexão doutrinária dela para a elite intelectual, há também uma qualidade pietista dela para as massas”, observa Eagleton, concluindo: “Ela provê um excelente ‘cimento’ social, envolvendo numa única organização o camponês devoto, o liberal de classe média esclarecido e o intelectual teológico” (Ibid., p. 20).

Eis que surge, então, um outro discurso, “notavelmente similar” àquele da religião, afirma Eagleton (Ibid., p. 20), o da literatura inglesa: “Conforme a religião progressivamente cessa de prover o ‘cimento’ social, os valores afetivos e as mitologias básicas pelos quais uma turbulenta sociedade de classes pode ser soldada [*welded together*], o ‘Inglês’ é construído como um sujeito para carregar esse fardo ideológico da era vitoriana para diante” (Ibid., p. 21). Tal processo, lembra Eagleton, teve em Matthew Arnold (1822-1888) um inequívoco protagonista, aquele que definiu todo um programa de educação literária do povo inglês, tendo em vista seja a classe média,⁵¹ seja a classe operária,⁵² visando à integração ideológica entre todas as classes. Assim:

É significativo, então, que o “Inglês” como uma matéria acadêmica foi primeiro institucionalizado não nas Universidades, mas nos institutos de mecânica, faculdades de operários [*working men’s colleges*] e circuitos extensivos de palestras. O Inglês era literalmente o Clássico do homem pobre – um modo de prover uma educação “liberal” barata para aqueles fora dos círculos encantados da escola pública e de Oxbridge [Oxford + Cambridge]. Desde o início, na obra de pioneiros do “Inglês” como F. D. Maurice e Charles Kingsley, a ênfase estava na solidariedade entre as classes sociais, no cultivo de “simpatias mais amplas”, na instilação do orgulho nacional e na transmissão de valores “morais” (Ibid., p. 23).

Para além da classe trabalhadora, o Inglês era considerado adequado também para as mulheres, já que seus efeitos “amenizadores” [*softening*] e “humanizadores” [*humanizing*], “termos recorrentemente utilizados por seus primeiros proponentes”, observa Eagleton (Ibid., p. 24), “fazem parte dos estereótipos ideológicos de gênero claramente femininos”; não estranha assim que sua ascensão na Inglaterra “correu

⁵¹ “A necessidade social urgente, como Arnold reconhece, é ‘helenizar’ ou cultivar a classe média filistina, que se provou incapaz de sustentar seu poder político e econômico com uma ideologia adequadamente rica e sutil. Isso pode ser feito transfundindo-lhe algo do estilo tradicional da aristocracia” (Ibid., p. 21).

⁵² “A literatura treinaria as massas nos hábitos do pensamento e do sentimento pluralísticos, persuadindo-as a reconhecer que havia mais do que um ponto de vista além do delas [...]. Comunicar-lhes-ia a riqueza moral da civilização burguesa, imprimir-lhes-ia a reverência pelas realizações da classe média”; em suma: “Dar-lhes-ia um orgulho de sua língua e literatura nacionais: se a educação escassa e extensas horas de trabalho impediam-lhes pessoalmente de produzir uma obra-prima literária, podiam ter prazer no pensamento que outros de sua própria espécie – o povo inglês – tinham produzido” (Ibid., p. 22).

paralelamente à gradual, relutante admissão das mulheres às instituições de ensino superior” (Ibid., p. 24). Ademais, seria preciso lembrar também que o Inglês se estabelece em plena era do alto imperialismo na Inglaterra, era na qual o capitalismo britânico, ameaçado por rivais mais jovens como o americano e o alemão, “criou a necessidade urgente de um senso de missão e identidade nacionais” (Ibid., p. 24); e de tal forma se esperava que esse senso fosse desenvolvido pelo estudo literário que se chegou a defender a inclusão da literatura inglesa nos exames para o serviço público no período vitoriano: “armados com essa versão convenientemente empacotada de seus próprios tesouros culturais”, pondera Eagleton (Ibid., p. 25) a respeito, “os servidores do imperialismo britânico poderiam marchar para além-mar firmados num senso de sua identidade nacional, e aptos a exibir essa superioridade cultural a seus invejosos povos coloniais”. Assim sendo:

Levou muito mais tempo para o Inglês, uma matéria própria às mulheres, aos trabalhadores e àqueles desejando impressionar os nativos, penetrar os bastiões do poder da classe dominante em Oxford e Cambridge. O Inglês era um assunto arrivista, amadorístico, [...] dificilmente apto a competir em termos de igualdade com os rigores dos Grandes [história, filosofia e literatura clássicas] ou da filologia; já que, de qualquer modo, todo cavalheiro inglês lia sua própria literatura em seu tempo livre, qual era o sentido de submetê-la ao estudo sistemático? Ferozes ações de retaguarda foram travadas por ambas as antigas Universidades contra essa matéria afritivamente diletante (Ibid., p. 25).

As coisas mudam de figura, segundo Eagleton, com o advento da “primeira guerra mundial imperialista”, da urgência nacionalista por ela instaurada da qual nem mesmo as grandes Universidades podiam escapar, advento que assinala, assim, a vitória final dos estudos ingleses em Oxford e Cambridge:

Um dos mais vigorosos antagonistas do Inglês – a filologia – estava estreitamente ligado à influência germânica; e desde que sucedia à Inglaterra estar passando por uma guerra maior com a Alemanha, foi possível depreciar a filologia clássica como uma forma de tedioso disparate teutônico em associação com a qual nenhum inglês com amor-próprio deveria ser apanhado. A vitória da Inglaterra sobre a Alemanha significou uma renovação do orgulho nacional, uma explosão de patriotismo que só podia ajudar a causa do Inglês; mas ao mesmo tempo o trauma profundo da guerra, seu questionamento quase intolerável de todo pressuposto cultural previamente mantido deram lugar a uma “fome espiritual” [...] para a qual a poesia parecia prover uma resposta. [...] A literatura seria a um só tempo consolo e reafirmação, um solo familiar no qual os ingleses podiam reagrupar-se tanto para explorar como para encontrar alguma alternativa para o pesadelo da história (Ibid., p. 25-26).

Sobre os “arquitetos da nova matéria em Cambridge” – F. R. Leavis, Q. D. Leavis, I. A. Richards, e discípulos desses pioneiros como William Empson e L. C. Knights –, Eagleton lembra tratar-se de indivíduos oriundos de “uma classe social alternativa àquela que havia levado a Grã-Bretanha à guerra” (Ibid., p. 26), “membros de uma classe social entrando nas Universidades tradicionais pela primeira vez, aptos a identificar e a desafiar os pressupostos

sociais que informavam seus julgamentos literários” (Ibid., p. 26), nenhum deles tendo sofrido “as paralisantes desvantagens de uma educação puramente literária” (Ibid., p. 27). Assim:

Ao moldar o Inglês numa disciplina séria, esses homens e mulheres fizeram em pedaços as presunções da geração pré-guerra da classe alta. Nenhum movimento subsequente nos estudos ingleses aproximou-se de reconquistar a coragem e o radicalismo da postura deles. Em princípios dos anos 1920 era desesperadoramente obscuro por que o Inglês era em alguma medida digno de se estudar; em princípios dos anos 1930 havia se tornado uma questão por que era digno gastar seu tempo com alguma coisa a mais. O Inglês era não apenas uma matéria digna de se estudar, mas a atividade supremamente civilizatória, a essência espiritual da formação social. Longe de constituir alguma empresa amadora ou impressionística, o Inglês era uma arena na qual as mais fundamentais questões da existência humana – o que significa ser uma pessoa, engajar-se em relacionamento significativo com outros, viver a partir do centro vital dos valores mais essenciais – eram postas em vívido relevo e tornadas o objeto do mais intensivo escrutínio (Ibid., p. 27).

Se a disciplinarização do Inglês em Cambridge foi, assim, uma mudança radical o suficiente para torná-lo “a matéria mais fundamental de todas, incomensuravelmente superior ao direito, à ciência, à política, à filosofia ou à história” (Ibid., p. 28), o pressuposto da literatura nacional como elemento maior de aglutinação e de redenção sociais permaneceria ativo e, mesmo, repotencializado tanto em Leavis quanto em Richards, podendo-se entrever como que uma linha subterrânea de continuidade ideológica ligando-os decisivamente ao velho Arnold. “Se Leavis procurou redimir a crítica convertendo-a em algo aproximado a uma religião, dando continuidade, assim, à obra de Matthew Arnold”, afirma Eagleton (Ibid., p. 38-39), “Richards procurou, em suas obras dos anos 1920, emprestar-lhe uma base firme nos princípios de uma intransigente psicologia ‘científica’” (segundo a qual, a religião tendo se tornado incapaz de reestabelecer o delicado equilíbrio da mente humana perigosamente perturbado pela mudança histórica e pelas descobertas científicas, essa tarefa passaria à poesia); assim: “Como Arnold, [Richards] apresenta a literatura como uma ideologia consciente para a reconstrução da ordem social, e o faz nos anos socialmente disruptivos, economicamente decadentes, politicamente instáveis que se seguiram à Grande Guerra” (Ibid., p. 39).

Esse, portanto, o estado de coisas em vigor quando da elaboração de *Practical criticism*. Fixar na origem do mesmo, como o faz a certa altura Eagleton, uma ruptura deliberada da Inglaterra com a Alemanha, tanto no plano político-diplomático quanto no acadêmico, na forma do repúdio à filologia clássica como ciência tipicamente germânica, dá oportunidade para a sua má-compreensão como um fenômeno essencialmente inglês, isto é, para alijá-lo, como fenômeno, de suas raízes não-inglesas, mais especificamente: alemãs! Num livro publicado no mesmo ano do aparecimento da segunda edição da *Literary Theory* de Eagleton, o hoje célebre *The university in ruins* [A universidade em ruínas] (1996), Bill Readings

reinsere o mesmo processo que havia sido descrito por Eagleton como “a ascensão do Inglês” num processo ainda mais amplo, ao modo, na verdade, de um segundo movimento desse processo mais amplo, o qual teria tido seu primeiro e mais decisivo movimento na Alemanha de fins do século XVIII e princípios do XIX, na esteira da revolução filosófica kantiana.

Buscando, na verdade, mapear o surgimento da ideia moderna de Universidade (com vistas a compreender sua derrocada na contemporaneidade), Readings defende que “a universidade se torna moderna quando todas as suas atividades são organizadas em vista de uma única ideia regulatória, que Kant afirma dever ser o conceito de razão”, sendo que “os idealistas alemães, de Schiller a Humboldt”, prossegue Readings, “atribuem um papel mais explicitamente político à estrutura determinada por Kant, e o fazem substituindo a noção de razão por aquela de cultura” (READINGS, 1996, p. 14-15); mais tarde, caberá, segundo Readings, a intelectuais ingleses como John Newman e Matthew Arnold, literaturizar, por assim dizer, a noção alemã de cultura, fazendo da literatura a disciplina central da Universidade. “Discutindo os exemplos de Arnold, de Leavis e dos New Critics”, esclarece Readings, “traço a ligação implícita entre o modo como a ‘literatura’ é institucionalizada como disciplina universitária em termos explicitamente nacionais e uma visão orgânica da possibilidade de uma cultura nacional unificada” (Ibid., p. 16). Ora, o importante aqui é que essa “visão orgânica” teria surgido na Alemanha, e não na Inglaterra, justamente por obra dos filósofos idealistas que: “Com base numa aporia na filosofia kantiana”, pondera Readings, “deduziram não apenas a universidade moderna mas também a nação alemã” (Ibid., p. 62).

Como observa Readings, coube a Schiller resolver a referida aporia kantiana. Por um lado, com Kant, Schiller “reconhece a capacidade da razão para exaltar o homem ao nível do universal”, pois ela “centra o sujeito como autônomo, capaz de refletir sobre um mundo de determinações do qual ele é liberto como um puro ponto de consciência” (Ibid., p. 63). Para Schiller, em suma, “o homem é de fato emancipado pela razão”, pondera Readings – o problema é o preço a ser pago por essa emancipação kantianamente concebida:

Como Schiller assinala, a imposição do estado moral da razão pura só pode avançar ao custo da destruição da condição pré-existente, não-emancipada da humanidade, caracterizada pela interioridade do “sentimento natural”. A antinomia entre natureza e razão em Kant não deixa escolha ao sujeito: chegar à razão é destruir a natureza, alcançar a maturidade é esquecer absolutamente a infância (Ibid., p. 63).

Esse problema é expresso por Schiller nos termos da dificuldade de “como passar do ‘estado de natureza’ para o ‘estado de razão’ sem destruir a natureza”, observa Readings, acrescentando: “A resposta, resumidamente, é: através da cultura como um processo de educação estética” (Ibid., p. 63). Isso porque se, por um lado, “a arte remove o acaso da

natureza (para permitir a moralidade)”, por outro, e ao mesmo tempo, “não liberta a razão inteiramente da natureza”; assim:

Esta *Bildung* é um processo de desenvolvimento do caráter moral que situa a beleza como um passo intermediário entre o caos da natureza e as estritas e arbitrarias estruturas da razão pura. A arte encontra-se, então, entre a determinação puramente passiva da razão pela natureza (o homem como besta) e a determinação completamente ativa da natureza pela razão (o homem como máquina) (Ibid., p. 63).

A moralidade possibilitada pela “educação estética do homem” segundo Schiller seria alcançada não, bem entendido, rejeitando-se a natureza, mas dela removendo o acaso, isto é, “reinterpretando[-se] a natureza como um processo histórico” – e, para tanto, conclui Readings, “a razão deve substituir a crença; o Estado deve substituir a Igreja” (Ibid., p. 63). Em outras palavras, a *Bildung* schilleriana só poderia ter lugar no âmbito e por intermédio do Estado racional; este, por sua vez, só por efeito da *Bildung* poderia consolidar-se plenamente, em sua concretude histórica de Estado-Nação espiritualmente coeso – do qual o modelo supremo, para os idealistas alemães, era a Grécia clássica. “De acordo com Schiller, a modernidade substituiu uma cultura unificada por uma civilização fragmentada, que é mais variada (e em alguns sentidos mais avançada) em seus conhecimentos particulares, mas menos plena de sentido”, explica Readings, acrescentando: “Através da *Bildung*, o Estado-Nação pode alcançar cientificamente a unidade cultural que os gregos outrora possuíram naturalmente”; e ainda: “O Estado-Nação virá a reincorporar a unidade que a multiplicação e a separação disciplinar de conhecimentos impuseram na esfera intelectual, que a divisão do trabalho impôs na esfera social” (Ibid., p. 65).

Como mediadora institucional desse processo pelo qual “o Estado racional deve educar a humanidade, mas apenas uma humanidade educada pode fundar aquele Estado” (Ibid., p. 63), surge a universidade moderna, tal como idealizada por Humboldt, e “que dá, assim, ao povo uma ideia do Estado-Nação ao qual corresponder e ao Estado-Nação um povo capaz de corresponder àquela ideia” (Ibid., p. 65). E ainda:

O plano delineado por Humboldt para a Universidade de Berlim sintetizou a reorganização fundamental do discurso sobre o conhecimento pela qual a Universidade assumiu uma função indireta ou cultural para o Estado: aquela da busca simultânea pelo seu sentido cultural objetivo como uma entidade histórica e pela formação moral subjetiva de seus sujeitos como potenciais portadores dessa identidade (Ibid., p. 68).

Ora, é justamente essa dupla “função cultural” da Universidade para com o Estado, e que nas modernas universidades alemãs havia de ser prioritariamente exercida pela filosofia, aquela que, segundo Readings, passará a ser exercida, nas universidades do mundo anglófono, pela literatura, de modo que “o departamento de literatura nacional vem gradualmente a

substituir o departamento de filosofia como o centro das humanidades, e, *a fortiori*, como o centro espiritual da Universidade” (Ibid., p. 78). Essa, pois, a linha subterrânea de continuidade ideológica ligando decisivamente a Inglaterra de Arnold – e, conseqüentemente, de Leavis e Richards – à Alemanha de Schiller, linha que será reconhecida e explicitada nos seguintes termos por Terry Eagleton em *The idea of culture* [A ideia de cultura] (2000):

Para o Estado florescer, ele deve inculcar em seus cidadãos os tipos apropriados de disposição espiritual; e é isso o que a ideia de cultura ou *Bildung* significa numa venerável tradição de Schiller a Matthew Arnold. Na sociedade civil, os indivíduos vivem num estado de antagonismo crônico, dirigidos por interesses opostos; mas o Estado é aquele domínio transcendente no qual essas divisões podem ser harmoniosamente reconciliadas. Para isso acontecer, contudo, o Estado deve já ter estado em atividade na sociedade civil, aplacando seu rancor e refinando suas sensibilidades; e esse processo é o que conhecemos como cultura. Cultura é um tipo de pedagogia ética que nos moldará para a cidadania política liberando o eu ideal ou coletivo ocultado dentro de cada um de nós, um eu que encontra representação suprema no domínio universal do Estado (Ibid., p. 6-7).

Enfatizando essa função verdadeiramente constitutiva da *Bildung* schilleriana para com o Estado como “presença do universal dentro do domínio particularista da sociedade civil” (Ibid., p. 8), Eagleton prossegue:

Com efeito, cultura, para Schiller, é o mesmo mecanismo daquilo que será mais tarde chamado “hegemonia”, moldando sujeitos humanos às necessidades de um novo tipo de governo, remodelando-os, a partir do zero, em agentes dóceis, moderados, nobres, pacíficos, conciliadores, desinteressados daquela ordem política. Mas, para fazer isso, a cultura deve também agir como um tipo de crítica imanente ou de desconstrução, ocupando uma sociedade irregenerada a partir de dentro para demolir sua resistência aos movimentos do espírito (Ibid., p. 8).

Como Readings antes dele, também Eagleton ora destaca tanto (a) a estreita conexão entre *Bildung* e nacionalidade no alicerce do moderno Estado-Nação – “À medida que a nação pré-moderna dá lugar ao moderno Estado-Nação”, ele diz, “a estrutura de papéis tradicionais não pode mais manter a sociedade unida, e é a cultura, no sentido de uma língua, uma herança, um sistema educacional comuns, valores compartilhados, etc., que intervém como o princípio de unidade social” (Ibid., p. 26) – quanto, em contrapartida, (b) a dependência da cultura em relação ao Estado-Nação, que “não celebra incondicionalmente a ideia de cultura”, sendo que “qualquer cultura nacional ou étnica particular só mostrará seu valor através do princípio unificador do Estado” (Ibid., p. 59). Eagleton ora destaca, ademais, a conversão, a certa altura, da literatura em depositário maior dos valores culturais sustentadores/sustentados do/pelo Estado-Nação: ela, a literatura, “de Arnold em diante”, observa Eagleton, “herda as pesadas tarefas éticas, ideológicas e mesmo políticas que foram outrora confiadas a discursos antes mais técnicos ou práticos” (Ibid., p. 40).

Esse mesmo processo descrito por Readings e por Eagleton com vistas à Europa e aos EUA, é estendido por Beatriz Sarlo, em suas já referidas considerações sobre “A literatura na esfera pública”, também à América Latina:

Durante muito tempo, pensou-se que era sobre ideias escritas em livros que podia fundamentar-se a argumentação sobre a “boa” sociedade e seu governo. Por isso, os livros, especialmente a literatura, a filosofia e a história, foram decisivos na formação dos estados modernos. Esse foi o caso de muitos países latino-americanos, nos quais a república surgiu como criação consciente de uma vontade intelectual nacional. Na Argentina, as escolas foram um eixo do programa republicano e, em poucas décadas, incorporaram à cidadania centenas de milhares de imigrantes e nativos. Além disso, os homens da organização nacional confiaram a um livro a chave do enigma político que deviam resolver: Sarmiento acreditou que *Facundo* era uma das suas melhores credenciais para aspirar ao governo. A escola moderna fixou no ensino da língua, da história e da literatura nacional o trívio da educação das massas. As universidades deviam fornecer uma elite ilustrada dentro da qual seriam aceitos os melhores filhos dos mais pobres (SARLO, 2002, p. 37-38).⁵³

A sucessão de verbos no passado, nesse trecho introduzido pela expressão “Durante muito tempo, pensou-se...”, não deixa dúvidas quanto à percepção de que *já não se pensa mais assim*, de que as coisas *já não funcionam mais assim*, seja quanto à grande função política da cultura, seja quanto à centralidade cultural da literatura (ou da filosofia, ou da história), seja quanto ao papel reservado às universidades. Bill Readings, endossando em bloco essa percepção, faz remontar as mudanças aí jogadas a um único fenômeno contemporâneo: “The decline of the Nation-State” [O declínio do Estado-Nação], título do terceiro capítulo de seu *The university in ruins*, o qual começa pela constatação de que “quando o Estado-Nação deixa de ser a unidade elementar do capitalismo, [...] ao invés de os Estados lutarem uns com os outros por melhor exemplificar o capitalismo, o capitalismo engole a ideia de Estado-Nação” – mudança essa, lembra Readings, a que se costuma chamar *globalização*: “a emergência contemporânea daquelas corporações transnacionais (CTNs) que

⁵³ No livro que se impôs como a grande referência sobre o papel da classe letrada da América Latina no planejamento e desenvolvimento dos centros urbanos da região como núcleos de poder, *La ciudad letrada* [A cidade letrada] (1984), Angel Rama, depois de distinguir o Brasil como o “país cuja produção literária mais articuladamente havia contribuído para a constituição nacional” (RAMA, 1984, p. 90), afirma: “A constituição da literatura, como um discurso sobre a formação, composição e definição da nação, haveria de permitir a incorporação de múltiplos materiais alheios ao circuito anterior das belas-letas que emanavam das elites cultas, mas implicava também uma prévia homogeneização e higienização do campo, o que só podia ser realizado pela escrita. A constituição das literaturas nacionais que se cumpre em fins do século XIX é um triunfo da *cidade letrada*, a qual pela primeira vez, em sua longa história, começa a dominar o seu contorno. Absorve múltiplos aportes rurais, inserindo-os em seu projeto e articulando-os com outros para compor um discurso autônomo que explica a formação da nacionalidade e estabelece admiravelmente seus valores. É estritamente paralela à impetuosa produção historiográfica do período, que cumpre as mesmas funções: edifica o culto dos heróis, situando-os acima das facções políticas e tornando-os símbolos do espírito nacional; dissolve a ruptura da revolução emancipadora que haviam cultivado os neoclássicos e mesmo os românticos, recuperando a Colônia como o obscuro berço onde se havia forjado a nacionalidade (no Brasil, é a obra de Capistrano de Abreu); redescobre as contribuições populares, localistas, como formas incipientes do sentimento nacional e, timidamente, as contribuições étnicas mestiças; sobretudo, confere organicidade ao conjunto, interpretando esse desenvolvimento secular da perspectiva da maturação nacional, da *ordem e progresso* que leva adiante o Poder” (Ibid., p. 91-92).

atualmente controlam mais capital do que a vasta maioria dos Estados-Nação” (READINGS, 1996, p. 44). Em vista disso, eis a tese apresentada por Readings:

uma vez que o Estado-Nação não é mais a instância primária da reprodução de capitais globais, a “cultura” – como a contraparte simbólica e política ao projeto de integração perseguido pelo Estado-Nação – perdeu seu valor. O Estado-Nação e a moderna noção de cultura surgiram juntos e estão, argumento, deixando de ser essenciais a uma economia global crescentemente transnacional (Ibid., p. 12).

Nesse contexto, a “cultura” não desaparece simplesmente: antes, “é inteiramente internalizada como um elemento dentro do fluxo do capital global” (Ibid., p. 45) – ou seja: torna-se mercadoria. Como observa, nesse sentido, Terry Eagleton: “Difícilmente há, hoje, qualquer alta cultura que não seja estreitamente enquadrada pelas prioridades capitalistas – o que significa que não há nenhum problema em encenar *A tempestade*, contanto que você tenha o patrocínio dos Seguros Marítimos” (EAGLETON, 2000, p. 71). Beatriz Sarlo, por sua vez, constata, nesse mesmo sentido, que: “O mercado cultural – o mercado das artes visuais e o mercado dos museus, o mercado das cidades e do turismo como objetos e práticas culturais – está crescendo; todos sabemos que uma exposição de arte bem-sucedida provoca quase tanta aglomeração como a final de um campeonato de futebol” (SARLO, 2002, p. 38).

Nesse processo, aquilo que Eagleton chama de “high culture” é assimilado mercadologicamente não mais, bem entendido, como *a* cultura pura e simples – daí, aliás, a necessidade de se agregar um qualificativo ao termo “cultura”, por mais que a expressão “alta cultura” acabe se revelando, a rigor, insustentável, ao menos sem as aspas, em função da arbitrariedade do juízo de valor por ela evidentemente implicado. “Uma vez que o molde do Estado-Nação esteja quebrado”, explica Eagleton (2000, p. 63), “tipos de política cultural que nunca se ajustaram bem a esta estrutura, e não menos as políticas sexuais, estão aptos a prosperar”; essa prosperidade terá sido de tal ordem que a palavra “cultura”, desde os anos 1960, observa Eagleton (Ibid., p. 38), “girou sobre seu próprio eixo até significar quase exatamente o oposto”:

Ela agora significa a afirmação de uma identidade específica – nacional, sexual, étnica, regional –, ao invés da transcendência desta. E uma vez que essas identidades todas veem a si mesmas como reprimidas, o que era outrora concebido como um domínio de consenso foi transformado num terreno de conflito. Cultura, em suma, deixou de ser parte da solução para ser parte do problema. Não é mais um meio de resolver a luta política, uma dimensão mais elevada ou mais profunda na qual podemos encontrar um ao outro puramente como seres humanos; antes, é parte do próprio léxico do conflito político ele mesmo. [...] Para as três formas de política radical que têm dominado a agenda global ao longo das últimas décadas – nacionalismo revolucionário, feminismo e luta étnica – cultura como signo, imagem, significado, valor, identidade, solidariedade e auto-expressão é a própria moeda corrente do combate político, não sua alternativa olímpica (Ibid., p. 38).

É claro que também esses discursos culturais contra-hegemônicos, por assim dizer, são passíveis de assimilação como um elemento a mais no fluxo do capital global, como lembra Eagleton ao afirmar: “A cultura de identidade, igualmente, pode ser cruzada com a cultura pós-moderna ou comercial, como no caso do consumismo gay” (Ibid., p. 71). Mas o mais importante aqui é o efeito que essa proliferação de culturas várias foi capaz de gerar junto à Cultura (a oposição *culturas* vs. *Cultura* é de Eagleton), isto é, a de forçá-la a uma “autoconsciência desconfortável”, já que “a civilidade trabalha melhor quando é a cor invisível da vida cotidiana, e, para ela, sentir-se forçada a objetivar a si mesma é conceder demasiado a seus críticos”, arriscando-se, com isso, a “ser relativizada como apenas outra cultura” (Ibid., p. 67); e ainda: “Uma vez que são desafiados seus valores, a Cultura não pode mais ser invisível. A unidade ideal da Cultura está mais e mais em desacordo com o conflito das culturas, e não pode mais se oferecer para resolvê-lo. Daí a celebrada crise da Cultura de nosso tempo” (Ibid., p. 67).

A essa relativização da Cultura *nas culturas* provocada pelo declínio do Estado-Nação – movimento pelo qual, segundo Eagleton: “O conceito de cultura ganha, assim, em especificidade o que ele perde em capacidade crítica” (Ibid., p. 21) –, corresponderiam, de acordo com Readings, dois efeitos maiores na universidade contemporânea; o primeiro: “a noção de cultura como ideia legitimadora da universidade moderna atingiu o fim de sua utilidade” (READINGS, 1996, p. 5), acarretando uma “mudança fundamental no seu [da universidade] papel social e sistemas internos, mudança que significa que a centralidade das disciplinas humanísticas tradicionais para a vida da universidade não está mais assegurada” (Ibid., p. 3); o segundo: “um declínio dos estudos literários nacionais e a crescente emergência dos ‘Estudos Culturais’ como o modelo disciplinar mais forte das humanidades” (Ibid., p. 16).

A crise atual dos estudos literários é frequentemente epitomada na chamada “questão do cânone”, que claramente ultrapassa, como tal, o domínio puramente estético. “A cultura como civilidade não é apenas uma questão estética: ela sustenta, antes, que o valor de um modo de vida total está incorporado em certos artefatos concluídos”, explica, Eagleton, acrescentando: “Se o cânone importa, é porque ele é a pedra de toque da civilidade em geral, não apenas por causa de seu mérito inerente. Não é uma questão da arte usurpando a vida social, mas da arte indicando um refinamento de vida ao qual a sociedade ela mesma deveria aspirar” (Ibid., p. 64). Uma vez, entretanto, que “a ligação entre o estudo literário e a formação do cidadão modelo foi quebrada”, observa Readings (1996, p. 86), “então a literatura emerge como um campo de conhecimento entre outros. O cânone vem, então, gradualmente, a funcionar como uma delimitação arbitrária de um campo de conhecimento (um arquivo) ao invés de como o

recipiente que aloja o princípio vital do espírito nacional” (Ibid., p. 86); e ainda: “A função do cânone literário requer uma religião secular da literatura. Entretanto, a chama já não arde tão brilhantemente no Santo dos Santos dessa religião: o Estado-Nação, lar da ideia de cultura nacional” (Ibid., p. 86). Daí não ser acidental, defende Readings, “que a essa altura surjam uma quantidade de movimentos transdisciplinares que colocam a questão da identidade de outra maneira”, e que “assinalam o fim do reinado da cultura literária como disciplina organizadora da missão cultural da universidade” (Ibid., p. 87). Assinalar [*to signal*] esse fim não quereria dizer, bem entendido, *ser responsável* por ele, isto é, *causá-lo*:

A emergência de práticas críticas que questionam o estatuto do literário e dedicam atenção à cultura popular é não a causa do declínio do literário, mas seu efeito. Tais práticas tornam-se possíveis a partir do momento em que a ligação entre o Estado-Nação e seus sujeitos virtuais, a ligação que a ideia de cultura (seja filosófica ou literária) da Universidade serviu historicamente para forjar, não é mais o solo primário de uma subjetividade generalizada. Isto é, os Estudos Culturais surgem quando a cultura deixa de ser o princípio imanente em termos do qual o conhecimento no interior da Universidade é organizado, e torna-se, ao invés, um objeto entre outros (Ibid., p. 87).

Readings insiste, com efeito, ao longo do livro, na explicitação dessas condições paradoxais de possibilidade dos Estudos então denominados *culturais*: “a ascensão dos Estudos Culturais torna-se possível apenas quando a cultura é desreferencializada e deixa de ser o princípio do estudo na Universidade. Na era dos Estudos Culturais, a cultura torna-se meramente um objeto entre outros com que lidar o sistema” (Ibid., p. 17-18); e ainda: “A admissão de que não há nada a ser dito sobre a cultura *como tal* é evidente na ascensão institucional dos Estudos Culturais nos anos 1990” (Ibid., p. 90); e ainda: “As ciências humanas podem fazer o que quiserem com a cultura, podem fazer Estudos Culturais, porque a cultura já não mais importa como uma *ideia* para a instituição” (Ibid., p. 91), podendo tornar-se, assim, “uma disciplina, no lugar de uma ideia metadisciplinar” (Ibid., p. 92); e ainda: “O que permite aos Estudos Culturais ocuparem o campo inteiro das humanidades sem resistência é sua própria *academicização da cultura*, o seu tomar a cultura como o objeto do desejo de conhecimento da Universidade ao invés de como o objeto que a Universidade produz” (Ibid., p. 99).

Este que Readings admite ser um “argumento polêmico” presta-se, segundo ele próprio, sobretudo a “criticar os esforços – por mais que bem-intencionados – de converter os Estudos Culturais na disciplina que salvará a Universidade devolvendo-lhe sua verdade perdida” (Ibid., p. 18). Sim, porque segundo Readings: “O problema dos Estudos Culturais é que tentam cumprir as pretensões redentoras da crítica cultural enquanto as estendem de modo a cobrir tudo. É por isso que as atividades em Estudos Culturais encontram seus lares

disciplinares mais férteis nos departamentos expandidos de literatura nacional” (Ibid., p. 103); e ainda:

as afirmações radicais dos Estudos Culturais exibem uma continuidade bem maior do que poderia ser esperado com a pretensão redentora que sustentava o modelo literário de cultura, por mais que se oponham a suas formas institucionais. Sustento que o sucesso institucional dos Estudos Culturais nos anos 1990 é devido ao fato de que eles preservam a estrutura do argumento literário, enquanto reconhecem que a literatura já não pode mais funcionar – jogando fora o bebê e mantendo a água do banho, por assim dizer. Os Estudos Culturais não propõem a cultura como ideal regulatório para a pesquisa e o ensino tanto quanto procuram preservar a estrutura de um argumento a favor da redenção através da cultura, enquanto reconhecendo a incapacidade da cultura para funcionar mais tempo conforme tal ideia (Ibid., p. 16-17).

Ora, como diz Eagleton, o conceito de cultura, nesse contexto, perde em “capacidade crítica” [*critical capacity*] o que ganha em especificidade, os Estudos Culturais não podendo, portanto, cumprir as “pretensões redentoras da crítica cultural” que, segundo Readings, preservam do modelo literário de cultura a que se opõem institucionalmente. “Os estudos culturais caracterizam-se pela sua perspectiva ultra-relativista”, pondera, por sua vez, Beatriz Sarlo, lembrando, assim, que eles “não são uma solução à questão da arte e da literatura, mas uma formulação dos seus problemas”; para Sarlo, em suma:

A experiência estética e a discussão dos valores estéticos podem estar baseadas numa diversidade democrática, mas requerem muito mais do que o respeito por essa diversidade. Requerem a avaliação que, no caso da arte, não vem de regras democráticas e pode não ter a diversidade como elemento norteador (SARLO, 2002, p. 39).

Recalcitrância da “ideologia estética” na crise da Cultura

Se não exatamente da democracia e da diversidade, de onde, então, viriam as “regras” e o “elemento norteador” para a avaliação estética na era da mercantilização globalizada dos bens simbólicos? “A arte não duplica o que flui da indústria cultural, mas mantém aberto um espaço ameaçado pela indústria cultural e o mercado”, pondera Sarlo, e sentencia:

A única coisa que o mercado adora fazer com a arte é vendê-la ou articulá-la em grandes exposições urbano-turísticas. O desafio está na capacidade desta de preservação de seu potencial crítico, que envolve a capacidade de estabelecer um diálogo que ilumine conflitos morais, sociais, políticos e estéticos (Ibid., p. 54).

Como exemplo literário privilegiado desse potencial crítico, dessa capacidade dialógico-iluminadora da arte aquém de toda apropriação mercadológica, Sarlo evoca a obra de W. G. Sebald: “Em seus livros”, ela diz, “a sombra do Holocausto paira como um fundo não imediatamente visível, mas que, de toda maneira, tem distorcido o destino das suas personagens. O Holocausto é uma presença indelével e, ao mesmo tempo, silenciosa”; em suma: “A arte pode assim apresentar conflitos tão fugidios (entre o saber e o não saber) que

escapam a outros discursos” (Ibid., p. 54); noutro ponto: “Quem for ler as páginas escritas por Sebald sobre a morte de um bosque familiar, poderá perceber como a literatura está afastada do romantismo ecológico (um grande relato) e, ao mesmo tempo, de que modo ela pode se fazer portadora de seus temas”; em suma: “O *pathos* e a melancolia da prosa de Sebald possuem uma forma estética que lhe permite superar todos os lugares comuns do grande relato catastrofista e, simultaneamente, indicar a catástrofe” (Ibid., p. 51).

Se essa capacidade de indicar sem explicitar, produzindo “uma presença indelével e, ao mesmo tempo, silenciosa”, pareceria, mesmo, a Sarlo, exclusiva da arte e da literatura – já que os conflitos entre o saber e o não saber aí apresentados seriam “tão fugidios” a ponto de escapar a outros discursos –, ela não seria *obrigatória* à arte e à literatura: “A literatura e a arte não têm de cumprir nem essa nem nenhuma outra meta”, afirma, com efeito, Sarlo, para retrucar, não obstante, na sequência: “Contudo, elas já comprovaram que podem trabalhar sobre problemas comuns, sonhos, mitos, medos, utopias, fragmentos de história” (Ibid., p. 51).

Problemas comuns *a quem?* – poder-se-ia perguntar. Sonhos, mitos, medos, utopias *de quem*, ou *para quem?* Fragmentos *de qual* história? Sarlo não responde. Mas o fato de que ela se permita epitomar essas esferas assim intransitivamente concebidas seja no Holocausto, seja na problemática ecológica tal como avultados na obra de um escritor academicamente cultuado como Sebald, e não, por exemplo, no que ela chama de “derivados artísticos em campos importantes da vida cotidiana, na publicidade ou na MTV” (Ibid., p. 38) evidencia sua inclinação a contrapor algo como a “verdadeira” arte/cultura, expressão genuína de uma coletividade universal profunda (de seus problemas, sonhos, mitos, medos, etc.), a uma arte/cultura inautêntica à medida que mero produto da “indústria cultural” irrefletidamente consumido pelas massas. O grande problema quanto a isso é que, como alerta Readings (1996, p. 50-51), “já não podemos mais opor uma ‘cultura’ autêntica, ideal, ou nacional ao capitalismo, como se a cultura fosse o verdadeiro modo dos processos sociais e o capitalismo uma cultura falsa ou uma anticultura”; Readings prossegue:

Nos anos 1980 a esquerda britânica procurou atacar o thatcherismo como uma traição a uma verdadeira cultura nacional, um falso nacionalismo que servia aos interesses do capital global. Estavam condenados ao fracasso desde o começo, pois não compreenderam que o apelo do nacionalismo thatcherista, aquilo que lhe permitia servir às CTNs [corporações transnacionais], era precisamente que se tratava de um nacionalismo *contra a ideia modernista de Estado-Nação*. Essa contradição interna ao nacionalismo thatcherista era a raiz tanto de seu apelo quanto de sua flexibilidade, de modo que expor a contradição não bastava para vencer o argumento. Fusão global e fissão nacional vão de mãos dadas e trabalham juntas para apagar a ligação entre o Estado-Nação e vida simbólica que desde o século XVIII tem constituído a ideia de “cultura nacional”. Nesta situação, recorrer a uma noção de cultura universal ou global é desconhecer que tais recursos sempre

modelam o universal ou o global *de acordo com os contornos do moderno Estado-Nação europeu*, a própria instância que está sendo pulverizada pelas CTNs (Ibid., p. 51).

Seria preciso, em outras palavras, reconhecermos definitivamente que “o terreno no qual costumávamos fazer amplas reivindicações para as humanidades foi minado”, alerta Readings, sob pena de terminarmos “como os britânicos, que não puderam resistir aos cortes thatcheristas porque não puderam encontrar argumento melhor para as humanidades do que vagos apelos à ‘riqueza humana’ num mundo em que o lazer já se tornou o espaço primário de penetração capitalista (como atestam a Disney e as Olimpíadas)” (Ibid., p. 90). Uma consciência apurada desse estado de coisas levará mesmo o esquerdista britânico Eagleton a concluir: “Não pode mais haver, em suma, aquele sonho de identidade entre o racional e o afetivo, o cívico e o cultural, que o hífen em ‘Estado-Nação’ procurou assegurar” (EAGLETON, 2000, p. 80). É exatamente esse sonho, contudo, aquele que parece ainda intimamente sonhado pela esquerdista argentina Sarlo, por mais que ela explicitamente se afaste de um comprometimento estrito com o ideal identitário clássico do Estado-Nação, com o modelo de sociedade orgânica por ele professado: “Se considerarmos a sociedade, não como uma síntese de interesses que seriam combinados num hipotético fim da história, mas como uma trama de conflitos cuja resolução dá origem a novos conflitos”, afirma Sarlo (2002, p. 54), “há um espaço para o pensamento crítico e para arte como discursos que nos obrigam a depararmo-nos com o incompleto, a morte e a não-reconciliação ou plenitude”.

Mas concebida a sociedade não mais como “síntese de interesses” e sim como “trama de conflitos”, o que é que permitiria, ainda, como o faz Sarlo, a se falar num “nós”, a postular discursos que “nos obrigam” a “depararmo-nos” com o que quer que seja? Fora da tutela do Estado-Nação e da “cultura nacional”, qual seria a cola, o amálgama, afinal, a possibilitar o vínculo identitário pressuposto por esse grande “nós” com que Sarlo se permite ainda sonhar quando fala da função da arte e da literatura?

Coube a Alberto Moreiras o mérito de reconhecer o que distingue, a princípio, Beatriz Sarlo daqueles entre seus pares latino-americanistas hispanófonos adeptos do que John Beverly, numa referência ao célebre *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, denominou “neo-Arielism”, *neo-ariélismo*: se, no começo do século passado, Rodó defendeu em seu texto “a espiritualidade de uma certa ‘latinidade’, cuja guarda era confiada à ‘juventude’ intelectual latino-americana como a única real defesa contra a invasão do imperialismo norte-americano” (MOREIRAS, 2001, p. 246), os neo-arielistas contemporâneos – Moreiras destaca os nomes de Hugo Achugar e Mabel Moraña – procuram, por sua vez, “posicionar novamente a

literatura e os intelectuais literários – agora, entretanto, no modo da ideia de Angel Rama de uma cultura literária modernista de esquerda – como os portadores da originalidade e possibilidade culturais da América Latina” (John Beverly *apud* MOREIRAS, 2001, p. 246).

Isso posto:

Pareceria como se o impulso principal da contribuição de Sarlo a esse complexo debate fosse libertar-se de qualquer reducionismo sócio-político em nome de uma dupla vindicação: uma vindicação do valor artístico, de um lado, e, de outro, uma vindicação da necessidade de recuperar o pensamento do valor a serviço de um projeto cosmopolita de construção da nação que recusaria todos os essencialismos da variedade identitária. O ataque de Sarlo ao que ela chama de estudos culturais depende de um recurso à noção de pensamento crítico que faz do valor estético seu fundamento próprio (Ibid., p. 246-247).⁵⁴

Definindo “culturalismo” como a invocação de um “construtivismo racional a serviço de projetos sociais singularizados empreendidos sob a bandeira da identidade cultural” (Ibid., p. 303), Moreiras propõe distinguir, então, “entre o culturalismo culturalista, isto é, um culturalismo decidido a preservar o particular local, como em Achugar e talvez em Moraña, e o culturalismo anticulturalista, como em Sarlo, que é um tipo universalista de culturalismo, que reivindica uma genealogia iluminista europeia” (Ibid., p. 256-257); e ainda: “O culturalismo de Sarlo equivale a um historicismo da variedade iluminista, no qual a estética vem a ocupar o terreno que um culturalismo propriamente culturalista teria designado à identidade cultural em algum sentido coletivo” (Ibid., p. 260).

De fato, o posicionamento de Sarlo acerca da função a ser (ainda) exercida pela arte literária na esfera pública revela-se muito distante de qualquer defesa da especificidade cultural da “Nuestra América” (Martí) contra alguma ameaça imperialista estrangeira, aproximando-se, antes, sobremaneira, das defesas universalistas da literatura – contra, digamos, sua desvalorização pós-moderna – recentemente surgidas na França, como *La littérature en péril* [A literatura em perigo], de Tzvetan Todorov, e *La littérature, pour quoi faire?* [Literatura, para quê?], de Antoine Compagnon (publicadas originalmente em 2007, surgem, ambas, em edição brasileira, dois anos mais tarde). Todorov, para quem a literatura “tem um papel vital a desempenhar”, mas apenas se tomada “nesse sentido amplo e forte que prevaleceu na Europa até o fim do século XIX e que é marginalizado hoje” (TODOROV, 2007, p. 72), afirma que: “Como a filosofia, como as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social que habitamos” (Ibid., p. 72-73); que: “A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo

⁵⁴ Moreiras tem aí em vista sobretudo um texto de Sarlo publicado em periódico em 1997, intitulado “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, cujo espírito se mantém, poder-se-ia dizer, no aqui citado “A literatura na esfera pública”.

tempo, nada é mais complexo), a experiência humana” (Ibid., p. 73); que: “O objeto da literatura sendo a própria condição humana, aquele que a lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano” (Ibid., p. 88-89); que: “Os estudos literários encontrariam assim seu lugar no seio das humanidades, ao lado da história dos acontecimentos e das ideias, todas essas disciplinas fazendo progredir o pensamento a se nutrir tanto das obras quanto das doutrinas, das ações políticas quanto das ações sociais, da vida dos povos quanto da dos indivíduos” (Ibid., p. 89); que: “Se se aceita essa finalidade do ensino literário [...], pode-se facilmente concordar sobre o espírito que deve conduzi-lo: é preciso incluir as obras no grande diálogo entre os homens, perpetrado desde a noite dos tempos e do qual cada um de nós, por mais minúsculo que seja, ainda participa” (Ibid., p. 89-90).

Compagnon, por sua vez, expressa a consciência de que uma “apologia ocidental da literatura” do tipo que é endossada por Todorov em seu livro foi, no fim do século XX, “tachada de conservadorismo”, sendo que “a literatura e seu ensino foram acusados de dissimular os antagonismos que atravessam a sociedade, por exemplo pretendendo que uma seleção estreita da literatura nacional – o famoso cânone branco, macho e morto – era a expressão da humanidade universal” (COMPAGNON, 2007, p. 65). Não obstante, pondera Compagnon: “Seria risível que os literatos renunciassem à defesa e ilustração da literatura no momento em que outras disciplinas a reencontram com diligência, em particular a história cultural e a filosofia moral” (Ibid., p. 46). Quanto à primeira, o autor tem em vista sobretudo os trabalhos de história cultural da leitura levados a cabo pelos herdeiros da *École des Annales* na França; quanto à segunda, ele lembra que “a filosofia moral analítica e a teoria das emoções investem mais e mais nos textos literários: tenho em mente dessa vez as pesquisas de nossos colegas Jacques Bouveresse sobre Musil, Jon Elster sobre Stendhal, ou Thomas Pavel sobre o romance, e muitos outros aqui ou nos Estados Unidos” (Ibid., p. 62). Qual a grande novidade avultada por esses trabalhos? Que: “A leitura de romances – pois se trata sobretudo desse gênero – serve, dizem eles, de iniciação moral no Ocidente há dois séculos” (Ibid., p. 62); que: “Fonte de inspiração, a literatura auxilia no desenvolvimento de nossa personalidade ou em nossa ‘educação sentimental’, como as leituras devotas o faziam por nossos ancestrais” (Ibid., p. 62); que: “O próprio da literatura sendo a análise das relações sempre particulares que reúnem as crenças, as emoções, a imaginação e a ação, ela encerra um saber insubstituível, circunstanciado e não resumível sobre a natureza humana, um saber de singularidades” (Ibid., p. 63); que: “A literatura deve, pois, ser lida e estudada porque oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e de transmitir a experiência dos

outros” (Ibid., p. 63); e ainda: “o texto literário me fala de mim e dos outros; provoca minha compaixão; quando leio, identifico-me com os outros e sou afetado por seu destino; suas felicidades e seus sofrimentos são momentaneamente os meus” (Ibid., p. 65). Em suma, tais análises filosóficas não acarretariam *nada de efetivamente novo*. “Mas elas não nos propõem a melhor justificativa que seja da presença mantida e reforçada da literatura na escola, e não somente dos jogos de linguagem e dos textos documentais?”, pergunta-se, retoricamente, Compagnon (Ibid., p. 65-66). Em outras palavras, ele não quer nada além de, por um ato de voluntarismo mal disfarçado pela remissão a uma suposta lição filosófica contemporânea, restaurar a boa e velha “apologia ocidental da literatura” que havia sido fulminada por certa tradição teórica nos estudos literários: “A filosofia moral vem em socorro do ensino humanista, ao passo que a consciência desafortunada que lhes inspirou a Teoria, da auto-referencialidade até a desconstrução e ao construcionismo, constrange os literatos” (Ibid., p. 66).

De volta a Sarlo: Moreiras (2001, p. 259) observa que, para ela, “os valores associados à produção simbólica, isto é, à interpretação do mundo, só podem ser baseados no valor estético. O valor estético seria o princípio geral que poderia dar valor ao valor: o fundamento do valor”. Daí se deprenderia uma compactuação com aquela “ideologia estética” que, segundo Moreiras (Ibid., p. 249), “é em última análise fundada num (não importa quão residual) populismo historicista”, e que, de acordo com Paul de Man, citado por Moreiras, tem sua matriz em Schiller:

De um texto como as *Cartas sobre a educação estética* de Schiller, ou dos outros textos de Schiller que se relacionam diretamente com Kant, toda uma tradição na Alemanha [...] e em outros lugares nasceu: um modo de enfatizar, de revalorizar o estético, um modo de estabelecer o estético como exemplar, como uma categoria exemplar, como uma categoria unificadora, como um modelo para a educação, como um modelo até para o Estado (Paul de Man *apud* MOREIRAS, 2001, p. 249).

Moreiras identifica, assim, no tipo de crítica desferida aos Estudos Culturais por alguém como Sarlo, “um tomar-por-garantida a estética schilleriana como a única estética possível (e definitivamente como um modelo para o Estado)” (Ibid., p. 249); sobre o “populismo historicista” necessariamente implicado pelo tipo de ideologia estética professada por Sarlo, ele explica:

Por historicismo populista, então, quero dizer um modo de pensar baseado horizontalmente na postulação de valores comunitários, na compreensão de que tais valores comunitários podem e devem incorporar uma universalidade comum que seria então a base para um apreender e suturar o social por parte de uma dada formação de classe ou de interclasse, cuja estratégia é fazer de si mesma o suporte para o todo social. (Ibid., p. 250).

Moreiras acrescenta que: “Esse é um modo de pensamento mais adequado para, e codeterminante de, uma forma de Estado nacional-popular” (Ibid., p. 250), concluindo, mais à frente, que “se há alguma realidade por trás de toda a conversa sobre o relativo enfraquecimento do Estado-Nação e o desaparecimento do Estado nacional-popular e sua substituição por um regime transnacional de capital, então as condições para o pensamento mudaram” (Ibid. p. 252), e é dessa falta de fundamento para os valores, da inexistência, em suma, de um valor do valor e da possibilidade ou não de um pensamento *sem fundamento* que seria preciso agora se ocupar:

Se os valores são o fundamento do pensamento, ou a razão da razão, como a tradição metafísica nos ensina, como se poderia imaginar então um pensamento sem fundamento [*a thinking without ground*] que não desvanecesse rapidamente na utopia de um pensamento sem fundamento [*a groundless thinking*]? Em outras palavras, como pode ser possível pensar sem um fundamento? Em teoria política e teoria da arte? Em Estudos Culturais? Esta é a questão propriamente perguntada toda vez que se ouve falar de essencialismo ou antiessencialismo, incluindo essencialismo estratégico. Concordo com Sarlo que o tipo de pensamento acadêmico que veio a ser internacionalmente identificado como Estudos Culturais talvez ainda não tenha produzido uma resposta satisfatória a essa questão, embora a necessidade disso tenha sido repetidamente anunciada. A questão não é se os Estudos Culturais [...] chegaram a uma resposta apropriada, pois respostas nesse nível não podem realmente ser improvisadas. [...] A questão é, antes, se os Estudos Culturais podem se abrir, de algum modo radical, para esse tipo de questionamento. Se puderem, então a condenação dos Estudos Culturais do ponto de vista de um retorno necessário a um pensamento de valores – sejam eles locais, nacionais, continentais, universais ou estéticos (o qual pode abarcar todos eles) – que sustentaria sozinho a possibilidade de pensamento crítico pareceria ser não simplesmente redutora ou superficial, mas mal orientada nas suas próprias pressuposições (Ibid., p. 254-255).

Ora, invertendo-se, então, o argumento de Moreiras: se um “pensamento de valores” [*a thinking of values*], mais especificamente um pensamento fundamentado no valor estético, ainda se afigura sustentável – nem redutor nem superficial nem mal orientado – para uma intelectual e acadêmica como Beatriz Sarlo – mas não só, também para um Todorov, um Compagnon, e tantos outros intelectuais e acadêmicos no nosso tempo – seria porque os Estudos Culturais não foram, de fato, até agora, verdadeiramente capazes da abertura radical para o “pensamento sem fundamento” de que fala Moreiras, e provavelmente nunca o serão, dado que a possibilidade de uma tal abertura pareceria mesmo inversamente proporcional à tão bem diagnosticada por Readings institucionalização/disciplinarização da produção de discursos em Estudos Culturais desde o começo dos anos 1990. Tal produção discursiva de fato tem implicado uma “articulação crítica de pensamento”, como quer Moreiras (Ibid., p. 256), “que pensa *sobre* a função ideológica através dos apelos sempre essencialistas ao valor como fundamento ou sutura”, sendo que o destaque dado aí ao pensar *sobre* é do próprio Moreiras; ora, um pensamento *sobre* a falta de fundamento – isto é, que *tematiza* a falta de fundamento – não se converte, automaticamente, *ipso facto*, em pensamento *sem fundamento*,

muito pelo contrário: o hiato entre a *constatação* da falta – o “thinking about” – e a *performance* dessa falta – o “thinking-without-ground” – pareceria mesmo intransponível. *Formulação dos problemas* da arte e da literatura, dir-se-ia, em suma, com Sarlo, os Estudos Culturais definitivamente “não são uma solução à questão da arte e da literatura”, não proporcionam, para além da *tematização* crítica do valor estético como pretensão fundamento, nada que se assemelhe ao pensar-sem-fundamento “em teoria da arte” sonhado por Moreiras.

O valor estético nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN's)

Não estranha, assim, e apesar da já ampla penetração do discurso produzido em Estudos Culturais no debate educacional no Brasil,⁵⁵ a recalcitrância da “ideologia estética” em nossos programas escolares de ensino literário, e isso desde os próprios Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN's) que balizam os ensinos fundamental e médio em todo o país. Quanto ao que é curricularmente previsto para cada um desses dois níveis de ensino nos PCN's, há, na verdade, uma diferença importante no modo de se postular a natureza e a função do ensino literário, diferença bastante sintomática do estado de coisas de que aqui se trata.

No que se refere ao ensino fundamental, à medida que a literatura é aí concebida em subordinação total à língua, o ensino da primeira se vê totalmente justificado no âmbito do ensino da segunda, nos termos do “reconhecimento” de uma modalidade de *escrita*: “A questão do ensino da literatura ou da leitura literária envolve, portanto, esse exercício de reconhecimento das singularidades e das propriedades compositivas que matizam um tipo particular de escrita” (BRASIL, 1997, p. 30), ou ainda, de modo mais amplo, de uma modalidade de *uso linguístico* não restrita à escrita: “O tratamento do texto literário oral ou escrito envolve o exercício de reconhecimento de singularidades e propriedades que matizam um tipo particular de uso da linguagem” (BRASIL, 1998, p. 27). Contida, assim, a microproblemática literária numa macroproblemática linguística, e se faz possível descartar como “equívoco” a identificação do literário ao moral, típica da “ideologia estética”:

É possível afastar uma série de equívocos que costumam estar presentes na escola em relação aos textos literários, ou seja, tomá-los como pretexto de questões outras

⁵⁵ Rosa Maria Hessel Silveira, na apresentação ao livro por ela organizado em meados da última década, *Cultura, poder e educação: um debate sobre estudos culturais em educação* (2005), afirma, logo de partida: “Não se passaram ainda dez anos desde a entrada dos Estudos Culturais no âmbito da teorização e das práticas de educação no Brasil e, no entanto, eles já suscitaram ‘adesões’, embates, desconfianças ou entusiasmos de tal forma expressivos, que já não podem ser simplesmente ignorados. Em especial, nos últimos cinco anos multiplicaram-se os trabalhos acadêmicos e as práticas educativas que se declaram filiadas ao campo ou produzidas sob o influxo de alguns de seus conceitos mais correntes; de certa forma, a expressão *Estudos Culturais* pareceu se transformar em uma etiqueta mágica a sinalizar a ‘atualidade’ – atraindo, por vezes, paixões opostas – nos documentos, nos textos, nos trabalhos de eventos e nos currículos” (SILVEIRA, 2005, p. 5).

(valores morais, tópicos gramaticais), que não aquelas que contribuem para a formação de leitores capazes de reconhecer as sutilezas, as particularidades, os sentidos, a extensão e a profundidade das construções literárias (Ibid., p. 27).

Note-se que na passagem dos parâmetros voltados para o intervalo *1ª a 4ª séries do ensino fundamental* àqueles voltados para o intervalo *5ª a 8ª séries do ensino fundamental*, apesar da manutenção das linhas gerais concernentes ao ensino literário, passa a figurar entre os “Valores e atitudes subjacentes às práticas de linguagem” o seguinte item: “Interesse pela literatura, considerando-a forma de expressão da cultura de um povo” (Ibid., p. 64). Isso poderia ser entendido como uma preparação do aluno das últimas séries do ensino fundamental para seu ingresso no ensino médio, no qual, como se sabe, o estudo literário se transforma, basicamente, em estudo da “literatura brasileira”, abordada, via de regra, numa perspectiva histórica, de modo a autonomizar o literário em face do linguístico.

Os parâmetros curriculares voltados para o ensino médio começam justamente questionando essa dicotomização em “Língua e Literatura (com ênfase na literatura brasileira)” (BRASIL, 2000, p. 16), bem como o direcionamento do “foco da compreensão de texto” para a história da literatura (Ibid., p. 16), determinando, ao invés, um “processo de ensino/aprendizagem de Língua Portuguesa [que] deve basear-se em propostas interativas língua/linguagem”, que “destaca a natureza social e interativa da linguagem, em contraposição às concepções tradicionais, deslocadas do uso social”, e no qual, por isso mesmo, a história literária se vê “deslocada para um segundo plano” e “a literatura integra-se à área de leitura” (Ibid., p. 18). Mas o que se esperaria, enfim, do ensino literário, com tais mudanças?

Na especificação das “Competências e habilidades a serem desenvolvidas em Língua Portuguesa” à luz do novo modelo, no quesito em que se enquadra o estudo da literatura (“Investigação e compreensão”), lê-se o seguinte: “Recuperar, pelo estudo do texto literário, as formas instituídas pelo imaginário coletivo, o patrimônio representativo da cultura e as classificações preservadas e divulgadas, no eixo temporal e espacial” (Ibid., p. 24). Nas “Orientações educacionais complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais” (*PCN+ Ensino Médio*), surgidas dois anos mais tarde, a determinação dessa “competência geral” é repetida *ipsis literis* (BRASIL, 2002, p. 74); como “competência específica” a ela associada é acrescentado: “Resgatar usos literários das tradições populares”, objetivo então subordinado à seguinte “unidade temática”: “Identidade nacional” (Ibid., p. 74).

Ademais, determina-se, aí, que a leitura literária pode fazer “muito mais sentido para os estudantes” quando “passa a ser entendida não como mero exercício de erudição e estilo, mas

como caminho para se alcançar, por meio da fruição, a representação simbólica das experiências humanas” (Ibid., p. 58). Essa determinação é claramente atravessada por dois conceitos-guia aí endossados e professados: o de (a) “cultura”, que “abarca toda manifestação que emana das trocas sociais e é transmitida através das gerações”, sendo que: “A língua, bem cultural e patrimônio coletivo, reflete a visão de mundo de seus falantes e possibilita que as trocas sociais sejam significadas e ressignificadas. No domínio desse conceito está, por exemplo, o estudo da história da literatura” (Ibid., p. 66); e o de (b) “fruição”: “Trata-se do aproveitamento satisfatório e prazeroso de obras literárias, musicais ou artísticas, de modo geral – bens culturais construídos pelas diferentes linguagens –, depreendendo delas seu valor estético. Aprender a representação simbólica das experiências humanas resulta da fruição de bens culturais” (Ibid., p. 67).

Nas *Orientações curriculares para o ensino médio* surgidas quatro anos mais tarde, expressa-se a preocupação de que o termo “fruição”, tal como empregado no trecho acima, pudesse ser confundido “com divertimento, com atividade lúdica simplesmente” (BRASIL, 2006, p. 59), julgando-se por bem, então, especificar: “Quanto mais profundamente o leitor se apropriar do texto e a ele se entregar, mais rica será a experiência estética, isto é, quanto mais letrado literariamente o leitor, mais crítico, autônomo e humanizado será” (Ibid., p. 60). Desse comentário é possível depreender a compreensão, que o preside, da literatura como “meio de educação da sensibilidade” (Ibid., p. 52), em plena consonância com um ensino literário que visa sobretudo ao cumprimento do “Inciso III” dos objetivos estabelecidos para o ensino médio pela “Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 9394/96”, a saber: “aprimoramento do educando como pessoa humana, incluindo a formação ética e o desenvolvimento da autonomia intelectual e do pensamento crítico” (Ibid., p. 53).

Conceber, assim, o ensino literário em termos de um processo de *Bildung* no qual “a fruição de bens culturais”, isto é, do “patrimônio representativo da cultura” tal como recuperável “pelo estudo do texto literário”, resulta na apreensão, pelo aluno-leitor, da “representação simbólica das experiências humanas”, o que, espera-se, o tornará um leitor “mais crítico, autônomo e humanizado” – isso, bem entendido, não impede que o professor venha a ser questionado acerca daquilo mesmo que toma como texto literário a ser estudado, do valor estético que atribui a esse texto, como nas situações de sala de aula apresentadas pelo documento de 2000: “Machado de Assis é literatura, Paulo Coelho não. Por quê? As explicações não fazem sentido para os alunos” (BRASIL, 2000, p. 16); ou:

Solicitamos que alunos separassem de um bloco de textos, que iam desde poemas de Pessoa e Drummond até contas de telefone e cartas de banco, textos literários e não-literários, de acordo como são definidos. Um dos grupos não fez qualquer separação.

Questionados, os alunos responderam: “Todos são não-literários, porque servem apenas para fazer exercícios na escola”. E Drummond? Responderam: “Drummond é literato, porque vocês afirmam que é, eu não concordo. Acho ele um chato. Por que Zé Ramalho não é literatura? Ambos são poetas, não é verdade?” (Ibid., p. 16).

Diante de tais questionamentos, o professor pode, de fato, querer fazer valer sua crença arraigada – a exemplo do que faz Beatriz Sarlo em relação a Sebald – de que determinados textos – neste caso: os de Machado e Drummond –, logram preservar seu “potencial crítico” em face da mercantilização da cultura pela indústria cultural globalizada, ao passo que outros não – neste caso: os de Paulo Coelho e Zé Ramalho –, e de que apenas aos primeiros deve ser reservado o estatuto de “literatura”; o professor pode, ainda, por esse mesmo e/ou outros motivos, querer reservar aos autores do primeiro tipo de texto a distinção de verdadeiramente representativos da literatura nacional, vetando-a aos autores do segundo tipo de texto. Numa perspectiva oposta, contudo, o professor poderia consentir com a afirmação de que basta “ser poeta”, isto é, escrever textos que sejam reconhecidos como “poemas”, para poder ser considerado “literato”, ou de que não é factível negar nem a literariedade nem a brasilidade da obra de Paulo Coelho – que já há uma década, aliás, é membro eleito da Academia Brasileira de Letras, fundada, entre outros, pelo velho Machado! –, de que a literatura, enfim, é um campo, a rigor, indelimitável por estritos critérios estético-culturais e/ou de nacionalidade, seu ensino devendo reger-se pela máxima pluralidade e diversidade possíveis, algo que pareceria em consonância, aliás, com certas “competências [que] deverão ser desenvolvidas no processo de ensino-aprendizagem, ao longo do ensino médio” (Ibid., p. 6), a saber: “Respeitar e preservar as diferentes manifestações da linguagem utilizadas por diferentes grupos sociais, em suas esferas de socialização; usufruir do patrimônio nacional e internacional, com suas diferentes visões de mundo” (Ibid., p. 9); e ainda: “Contextualizar e comparar esse patrimônio, respeitando as visões de mundo nele implícitas” (BRASIL, 2002, p. 69).

Apoiando-se, a certa altura, nas reflexões de Lígia Chiappini acerca dos rumos do ensino literário na contemporaneidade,⁵⁶ as *Orientações* de 2006 apresentam nos seguintes termos as duas posições contrárias acima indicadas: de um lado, “o professor que só trabalha com autores indiscutivelmente canônicos, como Machado de Assis, por exemplo, utilizando-se de textos críticos também consagrados: caso do professor considerado autoritário, conservador, que aprendeu assim e assim devolve ao aluno”; de outro lado, “o professor que lança mão de todo e qualquer texto, de Fernando Pessoa a *raps*, passando pelos textos típicos da cultura de massa: caso do professor que se considera libertário (por desconstruir o cânone)

⁵⁶ CHIAPPINI, Lígia. *Reinvenção da catedral: língua, literatura, comunicação, novas tecnologias, políticas de ensino*. São Paulo: Cortez, 2005.

e democrático (por deselitizar o produto cultural)” (BRASIL, 2006, p. 56). Sobre isso, indaga-se, então:

se existe o professor “conservador” que ignora outras formas de manifestação artística, não haveria, de outro lado, na atitude “democrática”, e provavelmente cheia de boas intenções, um certo desrespeito às manifestações populares, sendo condescendente, paternalista, populista, [...] não haveria demasiada tolerância aos produtos ditos “culturais”, mas que visam somente ao mercado? Se vista assim, essa atitude não seria libertária ou democrática, mas permissiva (Ibid., p. 56).

A um *conservadorismo estético* viria contrapor-se, assim, bem entendido, uma *permissividade multicultural*. Quaisquer que possam ser os argumentos a favor e contra cada uma das duas posturas, o fato é que ambas impossibilitam, *na base*, cada qual à sua maneira, o desenvolvimento em sala de aula de uma das “competências” previstas pelo documento de 2002 para o aluno do ensino médio, a saber: “Emitir juízos críticos sobre manifestações culturais”, competência sobre a qual se diz: “A formulação de opiniões sustentadas por argumentos é condição para construir um posicionamento sobre manifestações culturais que se sucedem no tempo e no espaço”; e ainda: “Não basta considerar algo como belo ou não; é preciso saber de que premissas se parte para valorizar determinados procedimentos de ordem estética, sem perder de vista que tais valores são variáveis no tempo e no espaço” (BRASIL, 2002, p. 65).

Ora, essa *emissão-de-juízos-argumentados-de-valor-acerca-de-manifestações-culturais* não é outra coisa senão a *crítica* – a atividade que tanto um Northrop Frye quanto um Antonio Candido identificaram como a essência do ensino literário: o que se ensina, a rigor, nas escolas, não é a própria literatura, mas a crítica literária (Frye), o chamado ensino da literatura devendo ser considerado, na verdade, um aspecto da crítica (Candido). E se o juízo crítico realmente só pode instaurar-se como *dupla decisão a partir de um horizonte de indecidibilidade epistemológico-axiológica*, então sói reconhecer que: (a) o *conservadorismo estético* impossibilita o desenvolvimento do juízo crítico em sala de aula à medida que impõe doutrinariamente ao aluno o produto de uma decisão crítica *já tomada*: um “valor estético” a ser meramente internalizado e reproduzido pelo aluno; (b) a *permissividade multicultural* impossibilita o desenvolvimento do juízo crítico em sala de aula à medida que solapa de antemão a factibilidade de todo e qualquer “valor estético”, eliminando, assim, o espaço para a tomada de decisão crítica por parte do aluno.

A *emissão-de-juízos-argumentados-de-valor-acerca-de-manifestações-culturais* (isto é, a crítica) concebida, então, nos termos de uma dupla decisão a partir de um horizonte de indecidibilidade epistemológico-axiológica encarna perfeitamente, dir-se-ia, aquilo que Moreiras prevê para um “thinking-without-ground”, um pensamento, ou melhor, um *pensar-*

sem-fundamento: isto é, um pensar que se recusa a partir de um determinado fundamento *a priori* ao modo de um “valor estético” já assentado, mas não se limita a *tematizar* a falta de fundamento, antes *produzindo*, e de um só golpe, como juízo crítico *duplamente* decisório que é, o próprio fundamento à luz do qual emerge, afinal, *como juízo*: nessa perspectiva, portanto, o “valor estético” é aquilo que está sempre *por vir* (efeito do acontecimento decisório).

Assim, impõe-se o desafio: “Ou bem nos empenhamos na construção de competências que permitam ao aluno emitir juízo crítico sobre os bens culturais ou continuamos a nos conformar com o dogmatismo, cristalizado no *magister dixit*” (BRASIL, 2002, p. 51). Essa seria, em suma, a grande justificativa para a adoção de uma pedagogia literária do *como se* no ensino médio.

O valor (est)ético por vir: prática crítica e razão prática

Avulta aqui, não obstante, um último questionamento: de onde um ensino literário de nível médio focado na “construção de competências que permitam ao aluno emitir juízo crítico sobre os bens culturais” – construção essa a ser posta a cargo, insisto, de uma pedagogia literária do *como se* – faria derivar, afinal, sua justificativa social se não do valor social intrínseco aos próprios objetos do juízo crítico em questão, isto é, do valor social intrínseco à “cultura” paradigmaticamente encarnada na literatura? E não foi esse valor social que se eclipsou, enfim, na contemporaneidade, de modo a colocar em xeque o próprio ensino literário de nível médio? – como lembram, aliás, as *Orientações* de 2006:

Até há pouco tempo nem se cogitava a pergunta “por que a Literatura no ensino médio?”: era natural que a Literatura constasse do currículo. A disciplina, um dos pilares da formação burguesa humanista, sempre gozou de *status* privilegiado ante as outras, dada a tradição letrada de uma elite que comandava os destinos da nação. A Literatura era tão valorizada que chegou mesmo a ser tomada como sinal distintivo de cultura (logo, de classe social): ter passado por Camões, Eça de Queirós, Alencar, Castro Alves, Euclides da Cunha, Rui Barbosa, Coelho Neto e outros era demonstração de conhecimento, de cultura. [...] o domínio da Literatura era inquestionável. Num piscar de olhos, porém, as mudanças impuseram-se: o rápido desenvolvimento das técnicas, a determinação do mercado, da mídia e o centramento no indivíduo (em detrimento do coletivo) provocaram a derrubada dos valores, um a um, enquanto outros foram erigidos para logo mais tombarem por terra. Hoje assistimos à exacerbação de todos esses axiomas (o mercado, a eficiência técnica e o foco no indivíduo), sobre os quais a modernidade se sustentava, configurando assim “os tempos hipermodernos”, isto é, uma “modernidade elevada à potência superlativa”, caracterizada pela “cultura do mais rápido e sempre mais”, segundo Lipovetsky.⁵⁷ Imersos nesses tempos, mais do que nunca se faz necessária a pergunta: por que ainda a Literatura no currículo do ensino médio se seu estudo não

⁵⁷ O livro aí citado é: LIPOVESTKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Trad. de. Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

incide diretamente sobre nenhum dos postulados desse mundo hipermoderno?
(BRASIL, 2006, p. 52)

Para encaminhar uma resposta à pergunta acerca da função social a ser exercida contemporaneamente por um ensino literário (isto é: crítico) tal como o conceito (isto é: pautado por uma pedagogia do *como se*), seria importante entender melhor *como* exatamente a “educação literária” pôde assumir a função que desempenhou na modernidade (e perdeu na “pós-modernidade”, ou na “hipermodernidade”): aquela de pilar da “formação burguesa humanista”. Autores como Bill Readings, Terry Eagleton e Alberto Moreiras (apoiado em Paul de Man) são unânimes em fazer remontar a Schiller e suas tão célebres cartas *Über die aesthetische Erziehung des Menschen* [Sobre a educação estética do homem] (1795) a origem da “ideologia estética” que dominou a modernidade, isto é, aquela que converte o cultivo da experiência estética em “processo de desenvolvimento do caráter moral” (Readings), em “pedagogia ética que nos moldará para a cidadania política” (Eagleton); nenhum deles detém-se, contudo, no *como*, afinal, Schiller teria logrado imbuir o estético dessa dimensão propriamente ética/moral, talvez porque isso pressuponha, na verdade, o indagar-se, em termos consideravelmente mais técnicos, pelo *como*, *por meio de qual expediente*, Schiller, sob a égide da tripartição kantiana das esferas de valor – a cognitiva, a moral e a estética – como domínios estritamente autônomos, teria logrado, enfim, fazer a esfera estética extrapolar sua legalidade própria, para além de sua jurisdição kantianamente concebida, em direção à esfera propriamente ética/moral.

Ricardo Barbosa, destacado especialista na obra de Schiller e tradutor da parcela mais importante da correspondência trocada entre o autor e seu amigo Christian Körner, por um lado, e entre o autor e seu mecenas, o príncipe de Augustenburg, por outro lado, ao longo do período-chave entre o surgimento da terceira *Crítica* kantiana (1790) e a publicação das cartas schillerianas sobre a educação estética na revista *Horen* (1795),⁵⁸ observa que o grande plano alimentado por Schiller à época era, na verdade, o de encontrar, “apesar dos argumentos contrários de Kant”, enfatiza Barbosa, “o conceito objetivo do belo capaz de figurar como um princípio objetivo para o gosto” (BARBOSA, 2004, p. 14). Schiller buscava, bem entendido, um “princípio objetivo universalmente válido do belo”, pois: “Apenas sobre esse princípio, desacreditado por Kant, o gosto poderia ser orientado e a estética finalmente erguida como uma ciência filosófica” (Ibid., p. 14); entretanto: “como a beleza é da ordem do sentimento e

⁵⁸ Cf. SCHILLER, Friedrich. *Kallias ou sobre a beleza: a correspondência entre Schiller e Körner*, janeiro-fevereiro de 1793. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2002; SCHILLER, Friedrich. *Cultura estética e liberdade*. Organização, tradução e introdução de Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009.

não do conhecimento, a possibilidade de um princípio objetivo universalmente válido do belo parece insustentável, já que não se deixa derivar daquela fonte” (Ibid., p. 14).

Barbosa tem aí em vista o fato de que se o conhecimento, para Kant, opera com princípios *a priori*, o sentimento do belo nunca – daí, aliás, a célebre distinção kantiana na terceira *Crítica* entre o juízo propriamente cognitivo como sendo um juízo *determinante* – isto é, no qual a lei universal à qual subsumir o caso particular é dada *a priori* – e o juízo de gosto como sendo sempre um juízo *reflexivo* – isto é, no qual só o particular é dado, o universal devendo ser, então, apurado através de um processo de reflexão a se apoiar num princípio que também não está dado. Entre essas duas situações extremas, a de uma lei universal dada *a priori* por força de natureza e a de uma lei a ser obtida via reflexão e sem validade universal, haveria, contudo, para Kant, aquela lei cuja necessidade universal se impõe aprioristicamente não por força de natureza, mas por força de um *dever-ser*, ao modo de um *imperativo categórico*, e que, por estar reservada à esfera da chamada razão prática – isto é, aquela da ação moral –, Kant chama de *lei prática*.⁵⁹ Márcio Suzuki – tradutor no Brasil, juntamente com Roberto Schwarz, das cartas schillerianas sobre a educação estética do homem – observa ser justamente junto a esse domínio moral do *dever-ser* que Schiller irá buscar o critério de objetividade do belo. Apoiando-se num trecho de uma carta de Schiller a Körner em que aquele afirma não ser o belo um conceito, “mas antes um imperativo”, Suzuki pondera que “Schiller parece não ver outra alternativa”:

uma vez que para fundamentar objetivamente o juízo de gosto é impossível dispor de um critério do tipo das ciências matemáticas ou físico-matemáticas, o único recurso é apelar para o mesmo procedimento utilizado por Kant na parte prática da sua filosofia. Ou seja, o critério de objetividade do belo – se é que há algum – não pode ser encontrado na ordem do *ser* (que no caso da estética é sempre particular, empírico), mas na ordem de um *dever ser*, que confere ao juízo estético o caráter de um *imperativo*. Assim, se não se pode afirmar que este ou aquele objeto seja *de fato* belo, e ainda que nenhum objeto no mundo efetivamente o seja, isso não exclui a possibilidade *de direito* do juízo de gosto puro, válido universalmente e *a priori* para todos, e não apenas de forma empírica e subjetiva para este ou aquele indivíduo. Tal como na moral, na estética importa descobrir “não os fundamentos daquilo que *ocorre*, mas leis para aquilo que *deve ocorrer*, mesmo que jamais ocorra” [Kant, *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, A63] (Ibid, p. 10).

Nesse mesmo sentido, Barbosa (2002, p. 21) observa que: “Contra Kant, Schiller eleva a estética à esfera da razão mediante a introdução de um uso regulativo para a razão prática. Em outras palavras, a consideração estética dos fenômenos é precisamente o que o uso regulativo da razão prática torna possível”. Assim, em suma:

⁵⁹ Cf., a propósito, os §§1 e 2 da *Kritik der praktischen Vernunft* [Crítica da razão prática] (1788) [Ed. bras.: KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Trad. de Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 31-37.]

Schiller estava convencido de que com a *Crítica da faculdade do juízo* Kant abria as portas para a estética, ao mesmo tempo em que limitara precipitadamente suas possibilidades sob o argumento de que, nesse âmbito – e ao contrário do que se passa com o exame dos usos teórico e prático da razão –, [...] seria rigorosamente impossível um princípio objetivo para o belo e o gosto. No entanto, é precisamente o fundamento de determinação desse princípio que Schiller julgara ter encontrado – e isso com os meios da própria filosofia de Kant (BARBOSA, 2004, p. 14-15).

Daí que, já na referida correspondência pré-1795, à medida que “Schiller parecia convencido de que ao menos encaminhara corretamente sua solução” (Ibid., p. 15), sua intenção passasse a ser “a de, sobre o patamar conceitual recém-atingido por suas reflexões, lançar um olhar numa nova direção, em relação à qual Kant se abstera justificadamente”, a saber: “a dos efeitos do gosto e da arte sobre a formação do homem” (Ibid., p. 16) – aquele que, ainda segundo Barbosa, “será o tema dominante das cartas ao seu mecenas, um primeiro ensaio de exploração daquele ‘caminho descoberto’” (Ibid., p. 16). O ponto de chegada definitivo dessa exploração encontrar-se-á, bem entendido, nas cartas sobre a educação estética do homem.

Como se vê, a preocupação inicial de Schiller não concernia ao domínio da ética, mas ao da estética: só depois de vislumbrar o desejado princípio-objetivo-universalmente-válido-do-belo junto ao domínio moral do dever-ser, conformando, então, o Belo ao modo de um *imperativo*, é que ele pôde, a partir desse *imperativo categórico estético*, por assim dizer, estabelecer, em contrapartida, a utilidade moral dos costumes estéticos, a contribuição de uma educação estética para a esfera ética – instituindo, assim, a “ideologia estética” que vigorará na modernidade.

O fato é que o imperativo categórico kantiano à luz do qual Schiller forja seu imperativo estético “tem sido variadamente interpretado como o princípio de uma filosofia moral formalista, uma glorificação da virtude prussiana de obediência desinteressada ao chamado do dever e o princípio fundador de uma explicação objetivista, racional da ação moral” (CAYGILL, 1995, p. 99). Essa aridez extrema da moral categórica kantiana, que já havia sido percebida negativamente pelo próprio Schiller, será alvo das mais duras críticas na filosofia alemã posterior a Kant:

A direção da crítica ao imperativo categórico pelos sucessores de Kant está o mais bem resumida possível na frase de Nietzsche “o imperativo categórico cheira a crueldade”. A tentativa de Kant de fundamentar o imperativo categórico numa noção positiva de liberdade como autonomia fracassou, uma vez que liberdade e o imperativo categórico só podiam ser definidos em termos reativos como a supressão ou a exclusão da heteronomia, de sentimentos e inclinações humanas. Essa crítica não era mais do que uma formulação extrema de uma direção de crítica inaugurada pelas críticas de Hegel e Schopenhauer ao imperativo categórico. Hegel, embora visse favoravelmente a definição kantiana de liberdade como autonomia da vontade, considerou, não obstante, sua formulação moral no imperativo categórico como formal e abstrata, repousando na exclusão de “todo conteúdo e especificação”.

Schopenhauer reputou a si mesmo ter “condenado à morte” o imperativo categórico e a lei moral, e, com isso, toda a tentativa de fundamentar a filosofia prática na liberdade da vontade (Ibid., p. 101-102).

Aquilo que à luz da genealogia nietzschiana da moral afigurava-se, então, no fim do século XIX, como filosoficamente insustentável, no horizonte contemporâneo do eclipse da moral, isto é, do que Gilles Lipovetsky denominou (numa fórmula tão mais significativa em função de seu eco kantiano em negativo) de “le crepuscule du devoir”, *o crepúsculo do dever* nas sociedades ocidentais ditas “pós-moralistas”, já não pode então ser evocado senão como um delírio absolutista moderno definitivamente superado (Cf. LIPOVETSKY, 1992). O fato é que o espírito de coercitividade moral do imperativo categórico kantiano permaneceu implicitamente ativo na “ideologia estética” impulsionada por Schiller, algo de certa maneira explicitado por Terry Eagleton quando ele observa que: “Como todas as formas mais efetivas de poder, a alta cultura apresenta-se simplesmente como uma forma de persuasão moral. Ela é, entre outras coisas, uma maneira pela qual uma ordem governante molda em pedra, escrita e som uma identidade para si mesma, e seu efeito é o de intimidar tanto quanto o de inspirar” (EAGLETON, 2000, p. 54).

Se a moralidade categórica de tipo kantiano logrou alcançar sua maior sobrevida justamente no coração da alta cultura estética ocidental, isso se deveu, bem entendido, ao fato de lá ter permanecido implícita como tal; não estranha, assim, que a contestação radical da ideia tradicional de cultura pela crítica materialista viesse a ser por tantos recebida como o ataque ao último bastião de resistência de um valor universal e atemporal, o Valor *tout court*:

A cultura era onde o próprio valor havia se escondido para se proteger numa ordem social empedernidamente indiferente a ele; e se mesmo esse enclave ciumentamente patrulado podia ficar sob o fogo de historicistas e materialistas, então o que estava sob cerco parecia nada menos do que o próprio valor humano [...], [ao menos] para aqueles que há muito tinham deixado de discernir valor em qualquer parte do mundo fora das artes (Ibid., p. 41).

Seja como for, o diagnóstico do “crepúsculo do dever” na contemporaneidade feito por Lipovetsky não deixa dúvida: o ocaso da imperatividade moral de alcance universal (o que incluiria, infere-se, a forma por ela assumida na “ideologia estética”) apresenta-se como um fenômeno irreversível, desembocando, a rigor, na própria morte da Ética, no sentido forte e moderno do termo, que se veria, então, substituída, talvez, por “moralidades pós-modernas” (para evocar o título de um livro de Lyotard) – algo que é não lamentado, mas celebrado por Lipovetsky. Como bem observa Zygmunt Bauman em sua *Postmodern Ethics* [Ética pós-moderna] (1993) a respeito de *Le crepuscule du devoir*: “A era ‘pós-dever’ só pode admitir uma moralidade muito vestigial, ‘minimalística’: uma situação totalmente nova de acordo

com Lipovetsky – e ele nos aconselha a aplaudirmos seu advento e a regozijarmo-nos na liberdade que ela trouxe em sua esteira” (BAUMAN, 1993, p. 3).

Bauman desaprova, contudo, essa postura de Lipovetsky e de “muitos outros teóricos pós-modernos”, recusando-se a “aceitar que algo está certo simplesmente por estar lá” (Ibid., p. 5), postulando, em contrapartida, uma “abordagem pós-moderna da ética” que consiste “não no abandono de interesses morais caracteristicamente modernos, mas na rejeição dos modos tipicamente modernos de se ocupar de seus problemas morais”, quais sejam: (a) “o responder aos desafios morais com regulamentação normativa coercitiva na prática política” e (b) “a busca filosófica por absolutos, universais e fundações na teoria” (Ibid., p. 4). A problemática ética traduz-se, basicamente, para Bauman, numa problemática da *decisão*:

São as ações que alguém precisa *escolher*, as ações que alguém *escolheu* dentre outras que podiam ser escolhidas mas não foram que precisam ser aferidas, mensuradas, avaliadas. A avaliação é uma parte indispensável da escolha, da tomada de decisão; é a necessidade sentida pelos humanos como tomadores de decisão, a qual raramente recai sobre aqueles que agem por hábito apenas. Uma vez que se venha a avaliar, contudo, torna-se evidente que “útil” não é necessariamente “bom”, ou que “belo” não tem que ser “verdadeiro”. Uma vez que a questão dos *critérios* de avaliação tenha sido feita, as “dimensões” da mensuração começam a ramificar-se e a crescer em direções cada vez mais distantes umas das outras. O outrora unitário e indivisível “modo correto” começa a dividir-se em “economicamente sensato”, “esteticamente agradável”, “moralmente apropriado”. Ações podem ser corretas num sentido, erradas em outro. Que ação deve ser mensurada por quais critérios? E se um número de critérios se aplica, a qual deve ser dada prioridade? (Ibid., p. 4-5).

Da perspectiva “pós-moderna” vislumbrada por Bauman, não há dúvida: “A moralidade é incuravelmente *aporética*. [...] A maioria das escolhas morais é feita entre impulsos contraditórios” (Ibid., p. 11); assim: “Raramente atos morais podem trazer completa satisfação; [...] a incerteza está fadada a acompanhar o eu moral para sempre” (Ibid., p. 12).

Ora, essa imagem de uma decisão tomada na ausência de um critério objetivo, definitivo e universal de avaliação, e que tenderia a permanecer, por isso mesmo, para o sujeito que a toma, “ambígua” e “incerta”, já estava em larga medida contida na concepção kantiana do juízo de gosto como um juízo essencialmente *reflexivo* (ao invés de determinante); não estranha, assim, que, em face da insustentabilidade de uma ética pautada por imperativos categóricos, importantes pensadores contemporâneos tenham feito o caminho inverso ao de Schiller (que buscou no dever-ser moral kantiano um fundamento para o juízo de gosto), indo buscar junto à terceira *Crítica*, na definição de *juízo reflexivo* lá oferecida, um guia para a teorização da ação moral: Hannah Arendt, por exemplo, em suas célebres *Lectures on Kant's political philosophy* [Lições sobre a filosofia política de Kant] (1982), esforça-se por formular o juízo político na base do juízo reflexivo; já em *Le différend* [O diferendo] (1983), de Jean-François Lyotard, o juízo reflexivo é mobilizado como instrumento de questionamento das

estruturas determinantes e dogmáticas de juízo nas sociedades modernas;⁶⁰ além disso, é toda a reflexão ética do “último” Derrida que pode ser tomada em diálogo mais ou menos explícito com a problemática kantiana do juízo reflexivo.⁶¹

À medida que a modalidade por excelência do juízo reflexivo é mesmo o juízo de gosto (e não o moral), a nova “razão prática” – de tipo *reflexivo* ao invés de *categorico* – que parece aí se anunciar, ao modo de um regime possível de moralidade nos novos tempos, haveria de encontrar, então, no exercício por excelência do juízo reflexivo de gosto, isto é, o da prática da crítica literária, o seu mais pleno modelo: a prática crítica, concebida, bem entendido, em sua dimensão *aporeticamente decisória* – isto é, de dupla decisão a partir de um horizonte de indecidibilidade epistemológico-axiológica –, intuir-se-ia, assim, como *paradigma* (algo que estimula a emulação *por analogia*) para a nova razão prática; uma pedagogia literária do *como se* encarnaria, por sua vez, a grande alternativa ao cada vez mais inócuo ensino moral tradicional (confessional ou laico), ao modo, quiçá, de uma *Bildung* possível para o novo milênio.

⁶⁰ ARENDT, Hannah. *Lectures on Kant's political philosophy*. Chicago: Chicago University Press, 1982 [Ed. bras.: ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Trad. de André Duarte e Paulo R. R. Sampaio. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994]; LYOTARD, Jean-François. *Le différend*. Paris: Minuit, 1983.

⁶¹ A propósito da ética/filosofia política em Derrida, cf.: CRITCHLEY, Simon. *The ethics of deconstruction: Derrida and Levinas*. 2nd. ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999; KEARNEY, Richard; DOOLEY, Mark (Ed.). *Questioning ethics: contemporary debates in philosophy*. London/New York: Routledge, 1999; BENNINGTON, Geoffrey. Deconstruction and ethics. In: _____. *Interrupting Derrida*. London/New York: Routledge, 2000. p. 34-46; DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (Org.). *Desconstrução e ética: ecos de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. PUC-Rio/Loyola, 2004; MOUFFE, Chantal (Ed.). *Deconstruction and pragmatism*. London/New York: Routledge, 1996; BEARDSWORTH, Richard. *Derrida and the political*. London/New York: Routledge, 1996.

LEITURA DAS LEITURAS (À GUIA DE CONCLUSÃO)

A inexistência de algo como uma comparação literária *propriamente comparatista*, isto é, que caracterizasse, de forma necessária e suficiente, aquela atividade que se chamaria, então, “Literatura Comparada”, e *apenas ela* – em contraste, bem entendido, com a comparação literária praticada pela crítica *tout court* –, tal inexistência, uma vez revelada, nos dá a ver como *miragem* tanto a disciplinaridade do comparatismo, instituída na passagem do século XIX para o XX na França, quanto o subsequente desenvolvimento transnacional do discurso comparatista como história disciplinar que se estende aos nossos dias. Tal miragem só pôde manter-se e desenvolver-se como tal no curso de tão longo tempo em função do sistemático recalçamento justamente da questão da comparação, do “problema da comparabilidade” (Culler) que assombrava os pais fundadores da pretensa disciplina – Baldensperger, Van Tieghem, Carré, Guyard – e que eles contribuíram decisivamente para escamotear ao imbuir o comparatismo de parâmetros curriculares, metodológicos, pedagógicos, sobretudo na forma de manuais acadêmicos.

De volta, contudo, com isso em mente, ao discurso de fundação da *Littérature Comparée* como ramo ou subdisciplina da moderna História da Literatura – implicando, pois, uma comparação literária de cunho eminentemente *histórico* contraposta à comparação literária de cunho eminentemente *retórico* praticada pela crítica dita “clássica” (isto é, “pré-moderna”) –, avulta, então, o grande *insight* ensejado por essa comparação aí em jogo entre modos distintos de comparação literária: o da comparatividade inerente a *toda* crítica; o de que *toda* atividade crítica é inerentemente comparativa, e isso por sua própria natureza: criticar (do grego *krínein*: “julgar”) implica necessariamente comparar; o de que *todos* os modelos de leitura crítica são, portanto, *modelos de comparação* – como tais *comparáveis entre si*. O discurso do comparatismo emerge, pois, em seu caráter de acontecimento, ao modo do que se poderia chamar uma *consciência comparatista*: não a do surgimento de uma pretensa (sub)disciplina comparatista a ser institucionalizada como tal (algo que, não obstante, acabou acontecendo sob a forma da Literatura Comparada), mas a da oposição entre duas perspectivas divergentes de comparação crítica – uma retoricista e outra historicista – no próprio alicerce do edifício crítico (a instituir-se) no século XIX. Essa oposição implica uma comparatividade (de perspectivas críticas rivais) *antes* da comparação, comparatividade da qual dependeriam, aliás, os próprios princípios da prática crítico-comparativa *por vir*. Não

havendo nada, a rigor, anterior a essa comparatividade originária, por assim dizer, nenhum princípio ou baliza comparativa que de fato ou de direito a antecedesse (a comparatividade tendo começado desde sempre), vê-se instaurada, aí, no caso da oposição entre as perspectivas críticas em questão, uma instância de *indecidibilidade*.

Mas se a decisão por um dos dois lados fez-se necessária (apesar de impossível) sempre que se tratou, por exemplo, de pôr em funcionamento um pretenso modelo ou sistema de comparação crítica dito “moderno” – em detrimento de um modelo ou sistema dito “clássico” –, então é preciso reconhecer nessa decisão a partir de um horizonte de indecidibilidade o verdadeiro “nascimento da crítica”. A consciência comparatista confunde-se, assim, em suma, com uma tomada de consciência, ao modo de um desvelamento, da própria *historicidade* da crítica: da conjuntura na qual uma perspectiva de comparação crítica emerge/institui-se em necessária oposição a uma perspectiva rival, inexistindo, nesse momento oposicional anterior à consolidação de um modelo ou sistema crítico propriamente dito, qualquer tipo de baliza epistemológica externa (à própria oposição) que pudesse fundamentar a preferência por essa ou aquela perspectiva, revelando-se, com isso, o fundo sem fundo, o solo de indecidibilidade no qual se dá o nascimento da crítica.

Inicialmente concebido como complemento subserviente da teoria oitocentista da história literária, o discurso do comparatismo implica, na verdade, *em seu caráter de acontecimento*, uma consciência comparatista que põe a nu nada menos do que a historicidade da crítica, suas condições históricas de (im)possibilidade. A consciência comparatista (e tudo o que ela dá a ver em termos da historicidade recalcada da crítica) avulta por efeito da emergência da teoria francófona do comparatismo, ou melhor, por efeito de um acontecimento especial identificável como tal por ocasião dessa emergência: algo como a *mise-en-comparison* de diferentes perspectivas de comparação crítica, uma *metacomparação*, portanto, ou uma *comparação de segunda ordem*. Esse acontecimento reveste-se de um significado e de uma importância tais a ponto de se poder considerá-lo um evento de primeira grandeza na história dos estudos literários ocidentais: *o evento comparatista*. Ele demarca não simplesmente a referida emergência de uma teoria francófona do comparatismo, mas aquilo mesmo que, nessa emergência, implica uma espécie de *excesso* ou de *exorbitância teórica não programada*, algo que converte o discurso que se quereria, a princípio, mero *complemento* subserviente da teoria da história literária num *perigoso suplemento* dessa mesma teoria, ao modo de *uma dobra teórica auto-reflexiva a desnudar as condições históricas de (im)possibilidade do empreendimento crítico historicista*.

Um tal evento mostra-se indissociável do *dizer-evento* (Derrida) que o traz à tona; a possibilidade (e a expectativa) de que o dizer-evento comparatista venha a se repetir anuncia-se, assim, como a condição de possibilidade de uma historiografia da crítica que, sob a forma de reiterados acontecimentos metacomparativos historio-gráficos (por vir), reiteradamente nos dê a ver a historicidade da crítica recalcada pela periódica institucionalização/naturalização de protocolos de leitura no âmbito dos estudos literários.

É mesmo um lance historiográfico dessa natureza que se deixa reconhecer quando, sob o mote da lógica gadameriana da pergunta e da resposta, vem-se a desvelar o mais importante manual de teoria da literatura do século XX – a *Theory of literature* (1949), de René Wellek e Austin Warren – como uma *resposta a Kant*, isto é, à questão da fundamentação da crítica estético-literária implicada pela “subjetivação radical” (Gadamer) do juízo estético operada na *Kritik der Urteilkraft* [Crítica da Faculdade do Juízo] (1790), mas uma resposta eminentemente *kantiana* a Kant, já que autoconcebida como o desenvolvimento de uma “sugestão” contida, segundo Wellek, na própria *Kritik der Urteilkraft*, a saber: a analogia entre “arte” e “organismo”, a qual servirá, então, de alicerce para teoria crítica organicista-formalista promulgada pelos autores da *Theory*. O problema é que tal resposta não pode ser tomada, simplesmente, como “a” resposta kantiana a Kant, já que ela emerge, na verdade, em face de *duas outras respostas já existentes*, aventadas como tais na própria *Theory*, e que também se instituem como respostas *kantianas* a Kant, isto é, a exemplo da própria *Theory*, como desenvolvimentos de diferentes “sugestões” na *Kritik der Urteilkraft*: o primeiro deles, o deslocamento romântico-idealista do foco do interesse estético do “gosto” para o “gênio”, seguido da naturalização e da cientificização da “estética do gênio” sob a égide da ideologia positivista, num sentido importante estimulada pelo próprio Kant; o segundo, o desenvolvimento do conceito de “gênio” para um abrangente conceito neokantiano de “vida”, e, a partir de Dilthey e sua “crítica da razão histórica”, para o conceito de “vivência” como fundamento último das ciências do espírito.

As três respostas em questão deixam-se apreender, então, como três respostas possíveis ao mesmo “horizonte da pergunta” (Gadamer), tendo mesmo, na verdade, cada uma delas e todas as três, sua possibilidade condicionada pelo advento do que se poderia chamar, no âmbito geral da moderna tripartição kantiana das “esferas de valor” – a cognitiva, a moral e a estética –, de *modernidade crítica*: aquela conjuntura na qual o crítico estético-literário tem reservados a si, e como nunca antes, um domínio e uma jurisdição que lhe seriam próprios e exclusivos, *ao mesmo tempo* em que se vê privado do fundamento necessário à tomada de posse do referido domínio e ao exercício legítimo da referida jurisdição – fundamento esse

que, portanto, deve ser doravante buscado, conquistado pelo crítico, e por ele estabelecido, finalmente, de maneira consensual. Aí reside o grande problema: as três respostas revelam-se, de fato, respostas possíveis *mas não compossíveis* a essa busca caracteristicamente moderna pelo fundamento crítico, isto é, elas não são, *como respostas*, concomitantemente possíveis, mas mutuamente excludentes, e isso em sua origem mesma: a própria emergência de cada uma delas *como resposta* implica justamente a negação das demais *como respostas*. Não há resposta, nessa conjuntura, que não se institua como *contra-resposta*.

Na ausência de um *critério epistemologicamente neutro* de escolha entre as *possibilidades* discrepantes de resposta aí em embate, a decisão, qualquer que seja ela, se faz incontornavelmente *arriscada*. O risco é permanente, pois, e, mesmo com ele, é preciso prosseguir, sob pena de não haver resposta. No percurso que vai de Königsberg (1790) a New Haven (1949), os intérpretes da terceira *Crítica* tiveram mesmo de se decidir entre possibilidades impossíveis de respostas kantianas a Kant, decisão essa a um só tempo necessária e impossível: eis as condições de emergência da teoria da literatura na modernidade crítica.

Que a concretização vitoriosa de uma determinada possibilidade em detrimento de outra então se dê e se prolongue, nesse contexto, via de regra, por força de critérios e argumentos *extrínsecos* ao embate hermenêutico-epistemológico – embate que permanece, ele próprio, de um ponto de vista *intrínseco*, indecível – torna especialmente vulnerável o consenso em torno da resposta que daí emerge, permanentemente assombrada por aquela impossível possibilidade outra que ela tivera de negar e recalcar para se instituir e se legitimar como resposta. Não estranha, assim, que a resposta vitoriosa acabe sendo deposta dessa sua posição por um gesto idêntico àquele pelo qual ascendera à mesma: negação-do-outro e afirmação-de-si revelam-se as contrafaces necessárias e indissociáveis de um único e mesmo gesto auto-instituidor e autolegitimador no âmbito de uma querela do fundamento crítico.

Eis aí, portanto, consideravelmente complexificado, o estado de coisas anteriormente identificado com o *evento comparatista*: a criticidade dita “moderna” avultada em detrimento daquela dita “clássica” revela-se, agora, *intrinsecamente heterogênea*, implicando, para além da (a) perspectiva historicista (à qual se filiava a *Littérature Comparée*), pautada pelo “ponto de vista do gênio”, também uma (b) perspectiva filológico-hermenêutica, focada na *Erlebnis* [vivência], e uma (c) perspectiva formalista, focada na arte como “organismo”. E à medida que a questão do fundamento crítico – bem como a estrutura conflitual do responder a que ela dá ensejo – se deixa desvelar mesmo onde a princípio se diria que ela *ainda não* se coloca – na Antiguidade, isto é, na *pré-modernidade* –, bem como naquela conjuntura epocal na qual

ela pretensamente *não mais* se coloca – isto é, a chamada *pós-modernidade* –, então se pode dizer que a *estrutura indecidivelmente conflitual do responder* (inerente ao evento comparatista) reveste-se, no que concerne à história da crítica, daquele aspecto *universal* que Gadamer se esforçou por atribuir ao fenômeno hermenêutico.

Isso que se desvela aí, no âmbito de uma historiografia da crítica literária, numa dimensão eminentemente diacrônica, vê-se reinstaurado, numa dimensão eminentemente sincrônica, quando da reencenação contemporânea (UFMG, 2009) da experiência pedagógica em teoria da literatura levada a cabo por I. A. Richards na Inglaterra dos anos 1920 e por ele imortalizada no hoje clássico *Practical criticism* (1929), livro fundador da moderna prática crítica no universo acadêmico/escolar anglófono. Por ocasião da referida reencenação, constatou-se que as diferentes e discrepantes leituras críticas de uma mesma narrativa literária produzidas pelos alunos ao longo do curso afiguravam-se, todas elas, possivelmente corretas, mas não *compossivelmente* corretas, já que mutuamente excludentes entre si. Uma escolha era assim requerida: uma decisão entre as diversas possibilidades de leitura crítica correta da narrativa em questão.

Ora, uma leitura crítica não pode, a rigor, afigurar-se “correta” senão à luz de um dado princípio de correção, daquele princípio epistemológico-axiológico que a tornaria factível, enfim, como *correta*, havendo, entretanto, nesse caso, tantos possíveis princípios de correção quantos eram os posicionamentos teóricos em disputa na ocasião – e também isso comporia, portanto, a matéria da referida decisão, a qual se mostrava, nesses termos, a um só tempo necessária e impossível. Assim, quando Richards conclui em seu livro: “A lição de toda crítica é a de que não temos nada com que contar ao fazer nossas escolhas a não ser nós mesmos” – isso não deveria, pois, ser entendido no sentido de uma operação que se dá num vácuo absoluto de regras ou princípios, e sim, ao contrário, *num horizonte de possibilidades múltiplas e divergentes de regras ou princípios*, em vista das quais se requer, então, uma decisão, sem garantias. A angústia inerente à escolha crítica não seria, pois, a da carência total de princípios, mas, antes, a da abundância de potenciais princípios.

A grande lição daí extraída é, em suma, a de que o verdadeiro ato crítico traduz-se numa *dupla decisão a partir de um horizonte de indecidibilidade epistemológico-axiológica*, numa dupla decisão, portanto, a um só tempo necessária e impossível, lição essa, entretanto, não passível de transmissão *ao modo de uma lição*, isto é, ao modo de um conteúdo constativo-propositivo ensinável como tal, não havendo, pois, teoria possível dessa lição, permanentemente irreduzível a qualquer teorema. Não obstante, essa dificuldade mostra-se enfrentável sob o aporte da filosofia vaihingeriana do “ficcional”, da qual é factível derivar

uma “pedagogia literária do como se”. E já que desde Schiller e suas célebres cartas sobre a educação estética do homem a referida “educação estética”, especialmente na forma de uma educação literária, é concebida indissociavelmente de uma educação ética, então a nova pedagogia literária em questão não deixaria de implicar algo como uma nova pedagogia ética; dir-se-ia: uma pedagogia (est)ética para os novos tempos.

Transcendendo, em suma, o contexto histórico do surgimento do discurso do comparatismo nos estudos literários franceses de fins do século XIX e início do XX, rumo a uma *universalidade* que se traduz em perspectiva tanto diacrônica quanto sincrônica, o *evento comparatista – mise-en-comparison* de diferentes perspectivas de comparação crítica implicando uma consciência comparatista – institui-se, pois, como a grande condição de (im)possibilidade do ato crítico, em qualquer tempo e lugar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, M. H. Introduction: Orientation of critical theories. In: _____. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. London/Oxford/New York: Oxford University Press, 1971 [1953]. p. 3-29. [Ed. bras.: ABRAMS, M. H. Introdução: Apresentação das teorias críticas. In: _____. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. São Paulo: Editora Unesp, 2010. p. 19-50.]

ABRAMS, M. H. Types and orientations of critical theories. In: _____. *Doing things with texts: Essays in criticism and critical theory*. New York/London: W. W. Norton & Company, 1989. p. 3-30.

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago [1928]. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EdUsp/Iluminuras/Fapesp, 1995. p. 142-147.

ARAÚJO, Nabil (Org.). *Diante da lei: uma experiência em Teoria da Literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2010. [Também disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/diantedalei-site.pdf>> Acesso em: 4 out. 2012.]

ARISTÓTELES. *Perì poietikés*. Ed. utilizada: ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.

AUERBACH, Erich. *Introduction aux études de philologie romane*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1949. [Ed. bras.: AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.]

AUERBACH, Erich. *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: A. Francke A. G., 1946. [Ed. bras.: AUERBACH, Erich. *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. de George B. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.]

BALDENSPERGER, Fernand. Littérature comparée: le mot et la chose. *Revue de littérature comparée*, v. 1, p. 5-29, 1921. [Ed. bras.: BALDENSPERGER, Fernand. Literatura comparada: o nome e a coisa. Trad. de Ignácio Antônio Neis. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 65-88.]

BARBOSA, Ricardo. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BARBOSA, Ricardo. Schiller ou sobre a beleza. In: SCHILLER, Friedrich. *Kallias ou sobre a beleza: a correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793*. Trad. de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 19-28.

BARTHES, Roland. L'ancienne rhétorique: aide-mémoire. *Communications*, n. 16, p. 172-223, 1970. [Ed. bras.: BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean et al. *Pesquisas de retórica*. Trad. de Leda P. M. Iruzun. Petrópolis (RJ): Vozes, 1975. p. 147-221.]

BARTHES, Roland. Écrire la lecture. In: _____. *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984. p. 33-36. [Ed. bras.: BARTHES, Roland. Escrever a leitura. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo : Brasiliense, 1988. p. 40-42.]

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964. [Ed. bras.: BARTHES, Roland. Ensaios críticos. In: _____. *Crítica e verdade*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 13-184.]

BAUMAN, Zygmunt. *Postmodern ethics*. Oxford/Malden (MA): Blackwell, 1993. [Ed. bras.: BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. Trad. de João R. Costa. São Paulo: Paulus, 1997.]

BERNHEIMER, Charles. The anxieties of comparison. In: _____ (Ed.). *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1995a. p. 1-17.

BERNHEIMER, Charles. Preface. In: _____ (Ed.). *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1995b. p. ix-xi.

BERNHEIMER, Charles et al. The Bernheimer Report, 1993: Comparative Literature at the turn of the century. In: _____ (Ed.). *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1995. p. 39-48.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Apresentação. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 7, p. 6, 2005.

BLUMENBERG, Hans. “Nachahmung der Natur”: zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen [1957]. In: KONERSMANN, Ralf (Hg.). *Grundlagentexte Kulturphilosophie: Benjamin, Blumenberg, Cassirer, Foucault, Lévi-Strauss, Simmel, Valéry u. a.* Hamburg: Felix Meiner, 2009. p. 201-232. [Ed. bras.: BLUMENBERG, Hans. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. Trad. de Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p. 87-135.]

BOREL, Émile. Avant-propos. In: BOREL, Émile et al. *De la méthode dans les sciences*. v. 2. Paris: Félix Alcan, 1911. p. i-iii.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote [1939]. In: _____. *Ficciones*. Buenos Aires/Madrid: Emecé/Alianza, 1971. p. 47-59. [Ed. bras.: BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções*. 3. ed. Trad. de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001. p. 53-63.]

BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 11-63.

BRASIL. *Orientações curriculares para o ensino médio: Linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília: Ministério da Educação, 2006.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Portuguesa*. (Ensino de 1ª a 4ª série). Brasília: Ministério da Educação, 1997.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Portuguesa*. (Ensino de 5ª a 8ª série). Brasília: Ministério da Educação, 1998.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Linguagens, códigos e suas tecnologias*. (Ensino Médio). Brasília: Ministério da Educação, 2000.

BRASIL. *PCN+ Ensino Médio: Orientações educacionais complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais: Linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília: Ministério da Educação, 2002.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris: Pocket, 2000 [1890].

BUSH, Christopher. Deaths of a discipline. *Comparative Literature*, v. 57, n. 3, p. 207-213, 2005.

CAMPOS, Augusto. Revistas re-vistas: os antropófagos. In: _____. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez, 1978. p. 107-124.

CAMPOS, Haroldo. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992a. p. 231-255.

CAMPOS, Haroldo. Minha relação com a tradição é musical. In: CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992b. p. 257-267.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sívio Romero*. São Paulo: EdUSP, 1988 [1945].

CARRÉ, Jean-Marie. Avant-propos. In: GUYARD, Marius-François. *La littérature comparée*. Paris: PUF, 1951. p. 5-6. [Ed. bras.: CARRÉ, Jean-Marie. Prefácio. In: GUYARD, Marius-François. *A literatura comparada*. Trad. de Mary A. L. de Barros. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1956. p. 7-8.]

CAYGILL, Howard. *A Kant dictionary*. Oxford/Malden (MA): Blackwell, 1995. [Ed. bras.: CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Trad. de Álvaro Cabral. (Revisão técnica de Valério Rohden). Rio de Janeiro: Zahar, 2000.]

CARVALHAL, Tania Franco. Discurso crítico e literatura comparada no Cone Sul. In: _____. (Org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL/Ed. Unisinos, 1996. p. 5-7.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998. [Ed. bras.: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.]

COMPAGNON, Antoine. *La littérature, pour quoi faire?* Millau: Collège de France/Fayard, 2007. [Ed. bras.: COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Trad. de Laura T. Brandini. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2009.]

COSTE, Didier. Votum mortis. *Recherche Littéraire/Literary Research*, v. 20, n. 39-40, p. 49-57, 2003.

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco. Autores. In: _____ (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 349-364.

CULLER, Jonathan. Comparative literature, at last. In: SAUSSY, Haun (Ed.). *Comparative literature in an age of globalization*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 2006. p. 237-248.

CULLER, Jonathan. In pursuit of signs. In: _____. *The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

CULLER, Jonathan. Literary criticism and the American University. In: _____. *Framing the sign: criticism and its institutions*. Norman/London: University of Oklahoma Press, 1988. p. 3-40.

DÉCULTOT, Élisabeth. Ästhetik/esthétique. Étapes d'une naturalisation (1750-1840). *Revue métaphysique et de morale*, n. 34, p. 7-28, 2002.

DELFAU, Gérard; ROCHE, Anne. *Histoire/Littérature: histoire et interpretation du fait littéraire*. Paris: Seuil, 1977.

DERRIDA, Jacques. *Le droit à la philosophie du point de vue cosmopolitique*. Paris: Éditions Unesco/Verdier, 1997. [Ed. bras.: DERRIDA, Jacques. O direito à filosofia do ponto de vista cosmopolítico. Trad. de Jaime Guinsburg. In: GUINSBURG, Jaime (Org.). *A paz perpétua: um projeto para hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 11-29.]

DERRIDA, Jacques. D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie. In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc (Dir.). *Les fins de l'homme: à partir du travail de Jacques Derrida*. Paris: Galilée, 1981. p. 445-479. [Ed. port.: DERRIDA, Jacques. *De um tom apocalíptico adotado há pouco em filosofia*. Trad. de Carlos Leone. Lisboa: Vega, 1997.]

DERRIDA, Jacques. Fidélité à plus d'un – Mériter d'hériter où la généalogie fait défaut. In: FORTÉ, Jean-Jacques (Org.). *Idiomes, nationalités, déconstructions*. Rencontre de Rabat avec Jacques Derrida. Casablanca: Les Éditions Toubkal, 1998. p. 221-265. [Ed. bras.: DERRIDA, Jacques. Fidelidade a mais de um – Merecer herdar onde a genealogia falta. Tradução de Paulo Ottoni. In: OTTONI, Paulo. *Tradução manifesta: double bind & acontecimento*. Campinas: Ed. da Unicamp/São Paulo: Edusp, 2005. p. 167-198.]

DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Paris: Galilée, 1993a. [Ed. bras.: DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Trad. de Nícia A. Bonatti. Campinas (SP): Papyrus, 1995.]

DERRIDA, Jacques. *Marx & Sons*. Paris: PUF/Galilée, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996. [Ed. port.: DERRIDA, Jacques. *O monolinguisismo do outro ou a prótese de origem*. Trad. de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.]

DERRIDA, Jacques. La pharmacie de Platon. In: _____. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972. p. 77-213. [Ed. bras.: DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. de Rogério Costa. 3. ed. rev. São Paulo: Iluminuras, 2005.]

DERRIDA, Jacques. *Politiques de l'amitié*. Paris: Galilée, 1994. [Ed. port.: DERRIDA, Jacques. *Políticas da amizade*. Trad. de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003.]

DERRIDA, Jacques. Ponctuations: le temps de la thèse. In: _____. *Du droit à la philosophie*. Paris: Galilée, 1990. p. 439-459.

DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx: l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée, 1993b. [Ed. bras.: DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.]

DERRIDA, Jacques. *Le toucher, Jean Luc-Nancy*. Paris: Galilée, 2000.

DERRIDA, Jacques. Une certaine possibilité impossible de dire l'événement. In: DERRIDA, Jacques; SOUSSANA, Gad; NOUSS, Alexis. *Dire l'événement, est-ce possible?* Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida. Paris: Harmattan, 2001. p. 79-112.

DERRIDA, Jacques. Who or what is compared? The concept of comparative literature and the theoretical problems of translation. Translated by Eric Prenowitz. *Discourse*, v. 30, n. 1-2, p. 22-53, 2008.

DICKSTEIN, Morris. The rise and fall of "Practical" Criticism: from I. A. Richards to Barthes and Derrida. In: _____. *Double agent: the critic and society*. New York: Oxford University Press, 1992. p. 37-54.

DILTHEY, Wilhelm. *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1958a [1910]. [Ed. bras.: DILTHEY, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*. Trad. de Marco Casanova. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.]

DILTHEY, Wilhelm. Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik [1887]. In: _____. *Die Geistige Welt: Einleitung in die Philosophie des Lebens*. Zweite Hälfte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1958b. p. 103-241.

DILTHEY, Wilhelm. *Einleitung in die Geisteswissenschaften: Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959 [1883]. [Ed. bras.: DILTHEY, Wilhelm. *Introdução às ciências humanas: tentativa de uma fundamentação para o estudo da sociedade e da história*. Trad. de Marco Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.]

DILTHEY, Wilhelm. Die Entstehung der Hermeneutik [1900]. In: _____. *Die Geistige Welt: Einleitung in die Philosophie des Lebens*. Erste Hälfte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1957a. p. 317-338. [Ed. bras.: DILTHEY, Wilhelm. O nascimento da hermenêutica. In: _____. *Filosofia e educação: textos selecionados*. Trad. de Alfred J. Keller e Maria Nazaré C. P. Amaral. São Paulo: EdUsp, 2010. p. 365-386.]

DILTHEY, Wilhelm. Die Kunst als erste Darstellung der menschlich-geschichtlichen Welt in ihrer Individuation [1895-96]. In: _____. *Die Geistige Welt: Einleitung in die Philosophie des Lebens*. Erste Hälfte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1957b. p. 273-303. [Ed. bras.: DILTHEY, Wilhelm. A arte como primeira representação do mundo humano histórico em sua individuação [Trad. parcial]. In: _____. *Filosofia e educação: textos selecionados*. Trad. de Alfred J. Keller e Maria Nazaré C. P. Amaral. São Paulo: EdUsp, 2010. p. 297-305.]

DILTHEY, Wilhelm. Goethe und die dichterische phantasie. In: _____. *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005 [1905]. p. 113-172. [Ed. bras.: DILTHEY, Wilhelm. Goethe e a fantasia poética. In: _____. *Filosofia e educação: textos selecionados*. Trad. de Alfred J. Keller e Maria Nazaré C. P. Amaral. São Paulo: EdUsp, 2010. p. 307-364.]

EAGLETON, Terry. Gayatri Spivak. In: _____. *Figures of dissent: critical essays on Fish, Spivak, Žižek and others*. London/New York: Verso, 2003. p. 158-167.

EAGLETON, Terry. *The idea of culture*. Oxford: Blackwell, 2000. [Ed. bras.: EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad. de Sandra C. Branco. São Paulo: Ed. da UNESP, 2005.]

EAGLETON, Terry. *Literary theory: an introduction*. 2. ed. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996. [Ed. bras.: EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.]

EISENSTEIN, Sergei. *Film form: essays in film theory*. New York: Harcourt, Brace & World, 1949. [Ed. bras.: EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.]

EISENSTEIN, Sergei. *The film sense*. New York: Harcourt, Brace & Company, 1942. [Ed. bras.: EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.]

FALCON, Francisco José Calazans. As reformas pombalinas e a cultura colonial. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks/UniverCidade, 2003. p. 261-290.

FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971. [Ed. bras.: FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. de Laura F. de A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.]

FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1971 [1957]. [Ed. bras.: FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.]

GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. (Gesammelte Werke. Band 1.) Tübingen: Mohr Siebeck, 1999 [1960]. [Ed. bras.: GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 10. ed. Trad. de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis (RJ): Vozes, 2008.]

GILLESPIE, Gerald. Comparative Literature of the 1990s in the U.S.A. In: CARVALHAL, Tania Franco (Ed.). *Comparative literature worldwide: issues and methods / La littérature comparée dans le monde: questions et méthodes*. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997.

p. 15-37. [Ed. bras.: GILLESPIE, Gerald. Literatura comparada nos Estados Unidos nos anos 90. Trad. de Neusa da Silva Matte. In: CARVALHAL, Tania Franco (Ed.). *Literatura comparada no mundo: questões e métodos / Literatura comparada en el mundo: cuestiones y métodos*. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997. p. 13-37.]

GRONDIN, Jean. *L'universalité de l'herméneutique*. Paris: PUF, 1993.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas da modernização. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Interseções: a materialidade da comunicação*. Rio de Janeiro: Imago/EdUERJ, 1998. p. 23-39.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Shall we continue to write histories of literature? *New Literary History*, v. 39, n. 3, p. 519-532, 2008.

GUYARD, Marius-François. *La littérature comparée*. Paris: PUF, 1951. [Ed. bras.: GUYARD, Marius-François. *A literatura comparada*. Trad. de Mary A. L. de Barros. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1956.]

HABERMAS, Jürgen. *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. [Ed. bras.: HABERMAS, Jürgen. *Consciência moral e agir comunicativo*. Trad. de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.]

HABERMAS, Jürgen. *Der philosophische Diskurs der Moderne: zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. [Ed. bras.: HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.]

HARPAZ, Ephraïm. Présentation. In: RUDLER, Gustave. *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires*. Paris/Genève: Slaktine Reprints, 1979 [1923]. p. iii-v.

HAYOT, Eric. I/O: A comparative literature in a digital age. *Comparative Literature*, v. 57, n. 3, p. 219-226, 2005a.

HAYOT, Eric. "The slightness of my endeavor": an interview with Gayatri Chakravorty Spivak. *Comparative Literature*, v. 57, n. 3, p. 256-272, 2005b.

HEGEL, G. W. F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* [1830]. Ed. utilizada: HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*. v. 1 (A ciência da lógica). Trad. de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995.

HEINE, Heinrich. *De l'Allemagne*. Paris: Gallimard, 1998 [1835].

HELMREICH, Christian. La réception cousiniennne de la philosophie esthétique de Kant: contribution à une histoire de la philosophie française au XIXe siècle. *Revue métaphysique et de morale*, n. 34, p. 43-60, 2002.

HÖFFE, Otfried. *Immanuel Kant*. 7. Aufl. München: C. H. Beck oHG, 2007. [Ed. bras.: HÖFFE, Otfried. *Immanuel Kant*. Trad. de Christian V. Hamm e Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2005.]

ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. 4. Aufl. München: Wilhelm Fink, 1994 [1976]. [Ed. bras.: ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. de Johannes Kretschmer. 2. v. São Paulo: 34, 1996 (v. 1)/1999 (v. 2).]

JAMESON, Fredric. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*, n. 15, p. 65-88, 1986.

JARRETT, Michael. *Drifting on a read: jazz as a model for writing*. Albany (NY): State University of New York Press, 1999.

KANT, Immanuel. Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen [1764]. In: _____. *Immanuel Kant's Sämtliche Werke*. Zweiter Band. Leipzig: Leopold Voss, 1867. p. 227-280. [Ed. bras.: KANT, Immanuel. Observações sobre o sentimento do belo e do sublime. In: _____. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime/Ensaio sobre as doenças mentais*. Trad. de Vinícius de Figueiredo. Campinas (SP): Papyrus, 1993. p. 19-79.]

KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974a [1781]. [Ed. bras.: KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. de Valério Rohden e Udo B. Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999.]

KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974b [1790]. [Ed. bras.: KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. de Valério Rohden. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.]

KÉRATRY, Auguste-Hilarion de. *Examen philosophique des Considérations sur le sentiment du sublime et du beau, dans le rapport des caractères, des tempéraments, des sexes, des climats et des religions, d'Emmanuel Kant*. Paris: Bossange Frères, 1823.

KOSELLECK, Reinhart. "Neuzeit". Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe. In: _____. *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. p. 300-348. [Ed. bras.: KOSELLECK, Reinhart. "Modernidade". Sobre a semântica dos conceitos de movimento na modernidade. In: _____. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. de Wilma Patrícia Maas e Carlos A. Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed.PUC-Rio, 2006. p. 267-303.]

KUHN, Thomas S. *The structure of scientific revolutions*. 3. ed. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1996. [Ed. bras.: KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. 9. ed. Tradução de Beatriz V. Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2005.]

LANSON, Gustave. Avant-propos. In: _____. *Hommes et livres: études morales et littéraires*. Paris: Lecène, Oudin et Cie., 1895. p. v-xviii.

LANSON, Gustave. *Histoire de la littérature française*. 12. ed. Paris: Hachette, 1912 [1894].

LANSON, Gustave. Histoire littéraire. In: BOREL, Émile et al. *De la méthode dans les sciences*. v. 2. Paris: Félic Alcan, 1911. p. 211-264.

LIPOVETSKY, Gilles. *Le crépuscule du devoir: l'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*. Paris: Gallimard, 1992. [Ed. bras.: LIPOVETSKY, Gilles. *A sociedade pós-*

moralista: o crepúsculo do dever e a ética indolor dos novos tempos democráticos. Trad. de Armando B. Ara. Barueri (SP): Manole, 2005.]

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MACHADO, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MENESES, Paulo. Nota do tradutor. In: HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*. v. 1 (A ciência da lógica). Trad. de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995. p. 9-11.

MIGNOLO, Walter. Border thinking and the colonial difference. In: _____. *Local histories/Global designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 2000. p. 49-88. [Ed. bras.: MIGNOLO, Walter. Pensamento liminar e diferença colonial. In: _____. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. de Solange R. de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 79-130.]

MIGNOLO, Walter. *The idea of Latin America*. Oxford (UK): Blackwell, 2005.

MIRANDA, Wander Melo. Projeções de um debate. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 4, p. 11-17, 1998.

MOREIRAS, Alberto. *The exhaustion of difference: the politics of Latin American Cultural Studies*. Durham/London: Duke University Press, 2001. [Ed. bras.: MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. de Eliana L. de Lima Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.]

MORTON, Stephen. *Gayatri Spivak: ethics, subalternity and the critique of postcolonial reason*. Cambridge: Polity, 2007.

MOWITT, John. The work of Comparative Literature in the Era of Globalization. *Clio*, v. 34, n. 1-2, p. 121-129, Fall 2004/Winter 2005.

MURRAY, Stuart J. The politics of the production of knowledge: an interview with Gayatri Chakravorty Spivak. In: CULLER, Jonathan; LAMB, Kevin (Ed.). *Just being difficult? Academic writing in the public arena*. Stanford (California): Stanford University Press, 2003. p. 181-198.

NEWCOMB, Robert Patrick. José Enrique Rodó: "Iberoamérica," the *Magna Patria*, and the Question of Brazil". *Hispania*, v. 93, n. 3, p. 368-379, 2010.

NEWCOMB, Robert Patrick. *Nossa and Nuestra América: inter-American dialogues*. West Lafayette (Indiana): Purdue University Press, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus [1872]. In: _____. *Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe*. III, 1. Hg. von G. Colli und M. Montinari. Walter de Gruyter: Berlin/New York, 1972. p. 5-152. [Ed. bras.: NIETZSCHE,

Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.]

NORDMANN, Jean-Thomas. *La critique littéraire française au XIXe siècle*. Paris: Le Livre de Poche, 2001.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ORTIZ, Renato. *A diversidade dos sotaques: o inglês e as ciências sociais*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PÉGUY, Charles. Un nouveau théologien, M. Fernand Laudet [1911]. In: _____. *Oeuvres en prose (1909-1914)*. Paris: Gallimard, 1957. p. 839-1041.

PIETTRE, Bernard. *Philosophie et science du temps*. 2. ed. cor. Paris: PUF, 1996. [Ed. bras.: PIETTRE, Bernard. *Filosofia e ciência do tempo*. Bauru (SP): Edusc, 1997.]

RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover (New Hampshire): Ediciones del Norte, 1984. [Ed. bras.: RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. de Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.]

READINGS, Bill. *The university in ruins*. Cambridge (MA)/London: Harvard University Press, 1996. [Ed. port.: READINGS, Bill. *A universidade em ruínas*. Trad. de Joana Frazão. Coimbra: Angelus Novus, 2003.]

REBOUL, Olivier. *L'endoctrinement*. Paris: PUF, 1977. [Ed. bras.: REBOUL, Olivier. *A doutrinação*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.]

RICHARDS, I. A. *Practical criticism: a study of literary judgement*. New York: Harcourt, Brace & World, 1956 [1929]. [Ed. bras.: RICHARDS, I. A. *A prática da crítica literária*. Trad. de Almiro Pisetta e Lenita Maria R. Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 1997.]

RICOEUR, Paul. La tâche de l'herméneutique: en venant de Schleiermacher et de Dilthey. In: _____. *Du texte à l'action: Essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil, 1986. p. 75-100. [Ed. bras.: RICOEUR, Paul. A tarefa da hermenêutica. In: _____. *Interpretação e ideologias*. Org. e trad. de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 17-42.]

RORTY, Richard. Looking back at "Literary Theory". In: SAUSSY, Haun (Ed.). *Comparative literature in an age of globalization*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 2006. p. 63-67.

RUDLER, Gustave. *L'explication française: principes et applications*. 6. ed. Paris: Armand Collin, 1930 [1902].

RUDLER, Gustave. *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires*. Paris/Genève: Slaktine Reprints, 1979 [1923].

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 [1978]. p. 9-26.

SARLO, Beatriz. A literatura na esfera pública. Trad. de Adriana S. Pagano. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Org.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 37-55.

SAUSSY, Haun. Exquisite cadavers stitched from fresh nightmares: of memes, hives, and selfish genes. In: _____ (Ed.). *Comparative literature in an age of globalization*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 2006. p. 3-42.

SCHEINER, Corinne. *Teleiopoiesis, Telepoesis, and the practice of comparative literature*. *Comparative Literature*, v. 57, n. 3, p. 239-245, 2005.

SCHILLER, Friedrich. An Prinz Friedrich Christian von Augustenburg, 9. Februar 1793. In: _____. *Schillers Briefe*. Königstein: Athenäum, 1983. p. 197-200. [Ed. bras.: SCHILLER, Friedrich. Schiller a Friedrich Christian von Augustenburg, Jena, 9 de fevereiro de 1793. In: _____. *Cultura estética e liberdade*. Org. e trad. de Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009. p. 53-61.]

SCHMIDT, Rita Terezinha. Alteridade planetária: a reinvenção da Literatura Comparada. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 7, p. 113-129, 2005.

SCHÖNFELD, Martin. *The philosophy of the young Kant: the precritical project*. New York: Oxford University Press, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. O manifesto antropófago. In: _____. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EdUsp/Iluminuras/Fapesp, 1995. p. 140-141.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000 [1977]. p. 9-31.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

SELDEN, Raman. New Criticism, moral formalism and F. R. Leavis. In: SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter; BROOKER, Peter. *A reader's guide to contemporary literary theory*. 4. ed. Harlow (Essex, UK): Prentice Hall, 1997. p. 13-21.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. Apresentação. In: SILVEIRA, Rosa Maria Hessel (Org.). *Cultura, poder e educação: um debate sobre estudos culturais em educação*. Canoas (RS): Ed. da ULBRA, 2005. p. 5-9.

SOUZA, Eneida Maria de. A teoria em crise. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 4, p. 19-29, 1998.

SPITZER, Leo. *Explication de text applied to three great middle english poems* [1951]. In: _____. *Essays on english and american literature*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1962. p. 193-247.

SPITZER, Leo. Foreword. In: _____. *Linguistics and literary history: essays in stylistics*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1948a. p. v-vi.

SPITZER, Leo. Linguistics and literary history. In: _____. *Linguistics and literary history: essays in stylistics*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1948b. p. 1-39.

SPITZER, Leo. *A method of interpreting literature*. Northampton (Mass.): Smith College, 1949.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Death of a discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Deconstruction and Cultural Studies: arguments for a deconstructive cultural studies. In: ROYLE, Nicholas (Ed.). *Deconstructions: a user's guide*. Basingstoke (Hampshire)/New York: Palgrave, 2000. p. 14-43.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Ghostwriting. *Diacritics*, v. 25, n. 2, p. 65-84, 1995.

STAËL, Madame de. *De l'Allemagne*. v. 1. Paris: Flammarion, 1968a [1810/1814].

STAËL, Madame de. *De l'Allemagne*. v. 2. Paris: Flammarion, 1968b [1810/1814].

STAËL, Madame de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Paris: Flammarion, 1991 [1800].

STAROBINSKI, Jean. Leo Spitzer et la lecture stylistique. In: SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970. p. 7-39.

SUZUKI, Márcio. O belo como imperativo. In: SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. 4. ed. Trad. de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 7-15.

TAINÉ, Hippolyte. *Essais de critique et d'histoire*. 14e. éd. Paris: Hachette, 1923 [1858].

TEYSSIER, Paul. *História da língua portuguesa*. Trad. de Celso Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

THIBAUDET, Albert. *Physiologie de la critique*. Paris: Nizet, 1962 [1930].

TODOROV, Tzvetan. *La littérature en péril*. Mayenne: Flammarion, 2007. [Ed. bras.: TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.]

VAIHINGER, Hans. *Die Philosophie des Als Ob: System der theoretischen, praktischen, und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*. 7 und 8. Aufl. Leipzig: Felix Meiner, 1922 [1911]. [Ed. bras.: VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Trad. de Johannes Kretschmer. Chapecó (SC): Argos, 2011.]

VAN TIEGHEM, Paul. *La littérature comparée*. Paris: Armand Collin, 1931.

VATTIMO, Gianni. Ermeneutica come koiné [1987]. In: ROVATTI, Pier Aldo (Org.). *Il coraggio della filosofia: aut aut*, 1951-2011. Milano: Il saggiatori, 2011. p. 296-305.

VATTIMO, Gianni. *La fine della modernità: nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*. Milano: Garzanti, 1985. [Ed. bras.: VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.]

VATTIMO, Gianni. *Oltre l'interpretazione: il significato dell'ermeneutica per la filosofia*. Roma/Bari: Laterza, 1994. [Ed. bras.: VATTIMO, Gianni. *Para além da interpretação: o significado da hermenêutica para a filosofia*. Trad. de Raquel Paiva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.]

VERGANI, Mario. Ex-appropriation. In: ANTONIOLI, Manola (Dir.). *Abécédaire de Jacques Derrida*. Bruxelles/Paris: Sils Maria/Vrin, 2006. p. 70-72.

WELLEK, René. Comparative literature today. In: _____. *Discriminations: further concepts of criticism*. New Haven/London: Yale University Press, 1970a. p. 37-54.

WELLEK, René. The crisis of comparative literature. In: _____. *Concepts of criticism*. New Haven/London: Yale University Press, 1963. p. 282-295. [Ed. bras.: WELLEK, René. *A crise da literatura comparada*. In: _____. *Conceitos de crítica*. Trad. de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, s. d. p. 244-255.]

WELLEK, René. *A history of modern criticism: 1750-1950*. v. II. The romantic age. New Haven: Yale University Press, 1955. [Ed. bras.: WELLEK, René. *História da crítica moderna*. O romantismo. Trad. de Lívio Xavier. São Paulo: EdUSP, 1967.]

WELLEK, René. *A history of modern criticism: 1750-1950*. v. IV. The later nineteenth century. New Haven/London: Yale University Press, 1965. [Ed. bras.: WELLEK, René. *História da crítica moderna*. O final do século XIX. Trad. de Lívio Xavier. São Paulo: EdUSP, 1972.]

WELLEK, René. Immanuel Kant's Aesthetics and Criticism. In: _____. *Discriminations: further concepts of criticism*. New Haven/London: Yale University Press, 1970b. p. 122-142.

WELLEK, René. Leo Spitzer (1887-1960). In: _____. *Discriminations: further concepts of criticism*. New Haven/London: Yale University Press, 1970c. p. 187-224.

WELLEK, René. The name and nature of comparative literature. In: _____. *Discriminations: further concepts of criticism*. New Haven/London: Yale University Press, 1970d. p. 1-36. [Ed. bras.: WELLEK, René. *O nome e a natureza da literatura comparada*. Trad. de Marta de Senna. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 120-148.]

WELLEK, René; WARREN, Austin. The study of literature in the graduate school. In: _____. *Theory of literature*. 1. ed. New York: Harcourt, Brace and Company, 1949. p. 285-298.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Theory of literature*. 3. ed. rev. San Diego/New York: Harvest/HBJ, 1984 [1949]. [Ed. bras.: WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.]

WILLIAMS, Raymond. *Culture and society: 1780-1950*. New York: Columbia University Press, 1983 [1958]. [Ed. bras.: WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. Trad. de Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny S. da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.]

WILLIAMS, Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. London: Fontana/Croom Helm, 1976. [Ed. bras.: WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. de Sandra G. Vasconcellos. São Paulo: Boitempo, 2007.]

ZIMA, Peter V. *The philosophy of modern literary theory*. London/New Brunswick (NJ): Athlone, 1999.