

Organizador

Nabil Araújo

**A crítica literária
e a função da teoria**
reflexão em quatro tempos



FALE/UFMG

Belo Horizonte

2016

Diretora da Faculdade de Letras

Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretor

Rui Rothe-Neves

Comissão editorial

Elisa Amorim Vieira

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Reinildes Dias

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

(Mangá Ilustração e Design Gráfico)

Preparação de originais

Olívia Almeida

Diagramação

Bárbara Turci

Revisão de provas

Felipe de Lima Rosa

ISBN

978-85-7758-277-8 (impresso)

978-85-7758-276-1 (digital)

Endereço para correspondência

Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

e-mail: vivavozufmg@gmail.com

site: www.lettras.ufmg.br/vivavoz

Sumário

- 5 Que fim levou a teoria da crítica literária?**
Nabil Araújo
- 17 Rituais do discurso crítico**
Luis Alberto Brandão
- 35 O sequestro da crítica na teoria literária (à) brasileira**
Nabil Araújo
- 57 Em torno da teoria americana - antologia fragmentária**
Fabio Akcelrud Durão
- 77 Escrever a história da crítica agora? (A historiografia e o “tempo presente” da crítica)**
Nabil Araújo

Que fim levou a *teoria da crítica literária*?

Nabil Araújo

“Que fim levou a crítica literária?” é o título de um célebre panfleto publicado por Leyla Perrone-Moisés, em 1996, na *Folha de S. Paulo*, recolhido em livro quatro anos mais tarde. Digo panfleto, apesar de se tratar do texto da comunicação feita pela autora no 5º Congresso da ABRALIC naquele mesmo ano, posto que a peça claramente abandona a dicção acadêmica que se esperaria ver impressa numa intervenção dessa natureza para assumir um tom de tal maneira alarmista e extremado em face da problemática abordada na ocasião que se poderia, sim, chamá-lo, na falta de melhor expressão, de panfletário.

A problemática em questão não é outra senão a do iminente desaparecimento da crítica literária na contemporaneidade. Segundo Perrone-Moisés, a crítica se encontra, de fato, hoje, em “estado agonizante”,¹ uma “prática em vias de desaparecimento”² – afirmação que confere uma acepção apocalíptica ao panfleto, a qual já se deixava entrever, aliás, no próprio título. A autora permite-se operar, quanto a isso, com uma precisa distinção entre “modernidade” e “pós-modernidade”, e o que cada um desses supostos momentos históricos implicaria em termos de uma maior ou menor vitalidade da atividade crítica; assim, logo de início, ela assevera:

A crítica foi uma atividade muito exercitada e muito respeitada nos tempos modernos, você ainda deve estar lembrado. Hoje, em

¹ PERRONE-MOISÉS. *Que fim levou a crítica literária?*, p. 337.

² PERRONE-MOISÉS. *Que fim levou a crítica literária?*, p. 338.

tempos ditos pós-modernos, ela anda um pouco anêmica, reduzida ao rápido resenhismo jornalístico, necessário mas não suficiente.³

Quais as causas, afinal, dessa alegada “anemia”, dessa alegada “agonia”, ou, mesmo, desse iminente “desaparecimento” da crítica na dita “pós-modernidade”? A autora responde:

Ora, não pode existir crítica literária se não houver um conjunto de valores estéticos reconhecidos e, por conseguinte, um cânone de referência. Não pode mais existir crítica se não houver um conceito forte de literatura, tal como houve durante os dois últimos séculos e como ainda havia na alta modernidade literária.⁴

Aí se delineiam com um pouco mais de clareza os parâmetros da distinção entre “modernidade” e “pós-modernidade” com que opera Perrone-Moisés: o primeiro seria caracterizado pela presença de “um conjunto de valores estéticos reconhecidos”, “um cânone de referência”, “um conceito forte de literatura” – elementos sem os quais, segundo a autora, “não pode existir crítica literária”; o segundo, infere-se, seria caracterizado justamente pela ausência de tais elementos, o que faria dela, portanto, o túmulo da crítica. Noutro trecho do panfleto, explica a autora, em tom ameaçador:

Se adotarmos alegremente o modo de ser pós-moderno, podemos continuar a escrever e a ler livros, mas abraçaremos uma concepção da literatura diversa daquela que imperou desde o século XVIII e abandonaremos, em consequência, a ideia de “crítica” que desde então a acompanhava.⁵

Ora, nesse ponto, Perrone-Moisés deixa entrever estar falando em nome não, simplesmente, da crítica literária *tout court*, “a” Crítica, mas de uma determinada “ideia de ‘crítica’” – aí, significativamente, o termo *crítica* é colocado entre aspas –, ideia essa que precisaria, então, ser especificada. Primeiramente, apoiando-se em Kant – apesar de não citar diretamente o texto da *Crítica da faculdade do juízo* –, a autora especifica o que seria inerente a toda e qualquer crítica digna do nome, a saber, determinada modalidade de *juízo*: “A crítica, como seu próprio nome indica, supõe julgamento (*krínein*). Claro está, desde Kant, que se

³ PERRONE-MOISÉS. Que fim levou a crítica literária?, p. 335.

⁴ PERRONE-MOISÉS. Que fim levou a crítica literária?, p. 341.

⁵ PERRONE-MOISÉS. Que fim levou a crítica literária?, p. 340.

trata aí de juízo reflexivo e não de juízo determinante”.⁶ Na sequência, a fim de especificar as condições de realização do julgamento em questão, a autora postula uma necessidade cruzada de “consensualidade” e “argumentação”, nos seguintes termos:

O julgamento estético supõe valores consensuais, mesmo que estes sejam provisórios. O mesmo Kant dizia que, se não se pode provar o bom fundamento dos julgamentos estéticos, há no entanto pessoas capazes de fornecer argumentos, e comprovar assim certa autoridade nesse terreno. Os críticos são aqueles que fornecem argumentos em apoio a seus julgamentos.⁷

A contradição é aí evidente, agravada pelo distanciamento mantido pela autora em relação ao texto kantiano (nunca citado diretamente), ainda que em nome de Kant: como o julgamento estético poderia “supor” *valores consensuais* para acontecer se a consensualidade valorativa é justamente aquilo a que a argumentação crítica visa, em última instância, atingir? Em outras palavras: a consensualidade valorativa, *ponto de chegada* da argumentação crítica – desde que, é claro, a mesma venha a ser bem sucedida –, não poderia ser pressuposta como o *ponto de partida* necessário para a referida argumentação; ou ainda: se a consensualidade valorativa é um estado a ser alcançado tão-somente *a posteriori*, justamente em função da argumentação crítica, ela não pode, então, obviamente, constituir-se em *a priori* do julgamento estético! Daí, pois, a improcedência da objeção de Perrone-Moisés à “pós-modernidade” como obstáculo à crítica:

Ora, inexistindo na pós-modernidade critérios de julgamento e hierarquia de valores consensuais, a atividade crítica torna-se extremamente problemática. A desconfiança na estética como disciplina idealista e elitista, a proliferação de critérios particulares e o questionamento do “grande relato” que constitui a história literária ocidental solapam as bases de qualquer crítica.⁸

Se se pode encarar, de fato, os críticos, de acordo com Perrone-Moisés, como “aqueles que fornecem argumentos em apoio a seus julgamentos” – e isso, bem entendido, em qualquer tempo e lugar –, não

⁶ PERRONE-MOISÉS. Que fim levou a crítica literária?, p. 340.

⁷ PERRONE-MOISÉS. Que fim levou a crítica literária?, p. 340.

⁸ PERRONE-MOISÉS. Que fim levou a crítica literária?, p. 340.

seria forçoso indagar, então, pela *natureza*, quiçá pelos *modos*, pelas *formas*, mesmo pelos *estilos* da argumentação crítica? O postulado de uma mesma e única “ideia de crítica” atrelada a uma mesma e única “concepção da literatura” que teria imperado “desde o século XVIII” simplesmente não resiste a um trabalho efetivo de historiografia da crítica atento às discrepâncias internas daquilo que Perrone-Moisés quer enxergar como uma “modernidade” una e coesa.⁹ E quanto ao que ela chama de “pós-modernidade”: haveria aí um regime de criticidade necessariamente distinto daquele(s) em vigor na “modernidade” ou não? Que categorias ou operadores haverão de estar em jogo, afinal, numa análise efetiva do discurso crítico em seu ímpeto argumentativo-persuasivo-cognitivo?

Apresentar uma resposta possível a essa pergunta não é o menor dos méritos do primeiro texto aqui reunido: “Rituais do discurso crítico”, de Luis Alberto Brandão. Nele, parte-se de uma constatação, a de que “há todo um ritualismo associado ao que se costuma denominar ‘discurso crítico’”, da qual se faz derivar, então, todo um programa de investigação:

Conceituar de maneira rigorosa tal discurso não é tarefa fácil, o que não impede que, quando se analisa sua manifestação sob a forma de texto, se esbocem alguns procedimentos bastante característicos, sobretudo se contrastados àqueles constitutivos de outro ritualismo textual: o do discurso literário.

Dentre os possíveis “procedimentos configuradores do ritualismo textual do discurso crítico”, Luis Alberto identifica “três bastante evidentes”:

- (i) a autorização “engloba todos os recursos que dizem respeito à elaboração de um sistema de referências, manifesto no jogo das citações ou no uso de determinados quadros terminológicos e conceituais”;
- (ii) a *categorização* “indica a necessidade de se elaborar, ou colocar em operação, categorias, seja em termos de modelos taxonômicos que classificam dados de um *corpus*, seja em termos de conceitos, entendidos, bem amplamente, como formas de propor linhas de força ao pensamento”;

⁹ Trabalho este, aliás, que julgo ter levado a cabo a contento no segundo capítulo de minha tese de doutorado em Estudos Literários, à qual remeto, então, o leitor: ARAÚJO, Nabil. O evento comparatista: na história da crítica/no ensino de literatura. 2013. 379 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. (Disponível na íntegra em: <<http://goo.gl/ln4hzY>>).

(iii) a *conclusividade*, ou seja, “a meta de se produzir inferências válidas a partir do que é exposto”.

Tais procedimentos, o autor primeiramente os delinea em contraste, respectivamente, a três outros que ele julga constitutivos do “discurso literário” – (i) “suspensão dos critérios habituais que definem o grau de confiabilidade de uma voz”; (ii) “particularização”; (iii) “narratividade” –, para, então, ir analisá-los em funcionamento, por assim dizer, pela via da “abordagem de projetos escriturais que, apesar de reconhecidamente críticos, incorporam procedimentos literários”, a saber: “alguns textos das obras *Instantâneas*, de Beatriz Sarlo, *Emergências*, de Diamela Eltit, e ensaios de Flora Süssekind”.

No decorrer da empreitada metacrítica de Luis Alberto, avultam distintos modos de manifestação dos referidos procedimentos críticos em cada uma das três autoras abordadas, evidenciando-se, com isso, a complexidade daquilo que Perrone-Moisés chama pura e simplesmente de “argumentação” em crítica literária. Assim, quanto à *categorização*, enquanto em Sarlo “certas noções chegam a ganhar força de conceitos, mesmo que não se explicitem como tal”, em Eltit “a operação conceitualizadora é mais explícita”, ao passo que em Süssekind “a utilização dos conceitos é sempre tateante, ou seja, ao mesmo tempo em que se busca verificar sua validade, coloca-se sob suspeita seu poder de generalização”; quanto à *autorização*, se em Sarlo “há uma autoridade explícita representada por nomes de intelectuais, mas esta se distende em meio às outras vozes do texto”, em Eltit, por sua vez, “apesar de não haver explicitação, a autoridade se concentra na voz enunciativa”, ao passo que em Süssekind “a voz crítica se deixa tensionar pela sugestividade das vozes que emergem nos textos citados”. Por fim, vem à luz “em que medida também são diferentes os sistemas de conclusividade adotados por Sarlo, Eltit e Süssekind, e quais os riscos e perspectivas que estes trazem em seu bojo”.

Reconhecido seu rendimento analítico, a raridade do texto de Luis Alberto se deixa aquilatar sobretudo pelo próprio programa que o anima e impulsiona: aquele, dir-se-ia, de uma “fisiologia” ou “anatomia” da crítica – para retomar junto à bibliografia internacional dois célebres títulos de livros, um em língua francesa, outro em língua inglesa, que se enunciam,

eles próprios, como programas de investigação de considerável influência, respectivamente, no mundo acadêmico francófono e no anglófono.¹⁰

A certa altura de seu panfleto, Perrone-Moisés declara que: “A diminuição evidente dos debates sobre a ‘crítica literária’ é significativa do estado agonizante dessa atividade”.¹¹ Na verdade, poder-se-ia dizer que justamente a inexistência, no Brasil, de um debate acadêmico sistemático e permanente sobre a crítica literária – sua natureza, seu objeto e seus métodos, sua história – é o que deixa livre o espaço para a panfletagem acerca de seu iminente desaparecimento. Invertendo-se a proposição da autora: a constatação do “estado agonizante” da crítica é que se faz significativa da diminuição ou inexistência, entre nós, do debate acadêmico sobre a crítica literária – e não o contrário. A verdadeira questão a reverberar em face desse estado de coisas seria, pois: Que fim levou a *teoria da crítica literária*?

Assim enunciada, tal pergunta claramente postula um estágio prévio no qual teria vigorado algo como uma “teoria da crítica literária” – estágio esse então superado pelo estado de coisas atualmente vigente. Observe-se, a propósito, que a Teoria da Literatura – como campo de conhecimento e como disciplina acadêmica – surge e se consolida academicamente entre nós, sob o influxo direto do *New Criticism* anglo-americano (via Afrânio Coutinho), justamente ao modo de uma teoria da crítica. O segundo texto aqui reunido – “O sequestro da crítica na teoria literária (à) brasileira” –, de minha autoria, busca reconstituir, junto à obra de Luiz Costa Lima, a mudança de rumo responsável pela cisão entre Teoria da Literatura e crítica literária ora instalada em nossos Estudos Literários, mas também sugerir a via pela qual tal cisão se veria superada, em favor de uma repotencializada teoria da crítica.

Tal sugestão corre o risco de soar anacrônica, quaisquer que sejam seus avanços em relação à antiga teoria da crítica inspirada pelo *New Criticism* anglo-americano, quando se leva em conta que também no mundo anglófono das últimas décadas, sobretudo nos EUA, parece ter se imposto uma cisão entre teoria e crítica no campo dos estudos literários/culturais, mas em função de um fator específico, irredutível às

¹⁰ THIBAUDET. *Physiologie de la critique*.

¹¹ PERRONE-MOISÉS. Que fim levou a crítica literária?, p. 337.

vicissitudes do contexto brasileiro: o advento do que por lá se convencionou chamar, simplesmente, de *Theory* (Teoria) – assunto do terceiro texto aqui reunido, “Em torno da teoria americana – uma antologia fragmentária”, de Fabio Akcelrud Durão.

Com esse texto, Fabio oferece uma solução ao desafio que impunha a si próprio em seu livro de 2011, primeira abordagem de fôlego, no Brasil, da problemática da *Theory*: “O presente livro gostaria de evitar a fúria aplicadora e o deslumbre pela última novidade; ao invés, sua ambição maior seria tornar a Teoria um objeto de reflexão ela mesma teórica e crítica”.¹² Bem entendido, uma tal reflexão “ela mesma teórica e crítica” sobre a Teoria haveria de eliminar o hiato entre o objeto teórico então abordado (a Teoria) e a própria abordagem teórica que desse objeto se fizesse, eliminação essa, aliás, apresentada como característica essencial da própria Teoria, cujas vertentes, observa Fabio em seu livro, “abolem a diferença entre método e objeto”,¹³ algo necessariamente positivo em sua opinião:

Essa perda de distanciamento em relação ao objeto, originadora de um desejo de práxis que só pode ser visto com bons olhos, diferencia a Teoria daquela outra, a da tradição filosófica, a *theoria* aristotélica, puramente contemplativa e dissociada das outras formas de agir e pensar.¹⁴

Isso posto, é justo perguntar: em qual dessas duas modalidades teóricas haveria de ser enquadrada uma reflexão como a empreendida por Fabio em seu livro, a qual, partindo de uma “caracterização” de seu objeto (cap. 1), procede, então, dir-se-ia cartesianamente, a uma “reconstituição” do debate suscitado pelo surgimento desse objeto (cap. 2), a um “panorama histórico-institucional” desse surgimento (cap. 3), para desembocar em dois “estudos de caso” ilustrativos do referido objeto (cap. 4)? Não padeceria esse modo de apresentação (por etapas analíticas e capítulos concatenados) justamente daquela dissociação entre “método” e “objeto” alegadamente abolida pela Teoria?

Ora, é esse modo de apresentação que se vê, agora, definitivamente implodido na “antologia fragmentária” que aqui tem lugar; a

¹² DURÃO. *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*, p. 4.

¹³ DURÃO. *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*, p. 17.

¹⁴ DURÃO. *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*, p. 17.

fragmentariedade em questão diz respeito não apenas ao conteúdo, por assim dizer, da abordagem empreendida, não apenas à informatividade acerca do objeto em foco, mas também, e sobretudo, à própria forma dessa abordagem: trata-se, com efeito, de 20 fragmentos “em torno” da Teoria, suas questões, seus desdobramentos, os quais, apesar de numerados em sequência, não se encontram lógica ou estruturalmente ordenados por qualquer princípio externo a si próprios. Bem entendido, os referidos fragmentos não se instituiriam como ilustração ou exemplo de nada, dir-se-ia de nenhuma tese exterior/anterior a cada um deles, algo iluminado, aliás, pelo fragmento 4, que fala exatamente de “uma escrita que dissolva a diferença entre tese e exemplo”, na qual o “objeto é assim rodeado de palavras, e no contorno que delineiam deixam intuir o que ele quer dizer”; no fragmento 1, não obstante, esse atributo é relacionado à própria Teoria, cujo ideal “seria, assim, que o método não fosse definido aprioristicamente, mas respondesse àquilo que o próprio objeto solicita”. Desse modo, tem-se a escrita dos fragmentos como “exemplo” da Teoria de que se fala, a qual, por sua vez, só se deixa apreender verdadeiramente como manifestação dessa práxis escritural. Fabio nos oferece, assim, em suma, uma antologia fragmentária, a servir de introdução fragmentária ao universo da Teoria, a qual, em comparação com a abordagem anterior (o livro de 2011), tem a vantagem de eliminar o hiato entre a teoria (da Teoria) e o exemplo (de Teoria).

Assim sendo, o risco autoconscientemente enfrentado por Fabio em suas aproximações à Teoria encontrar-se-ia instalado no próprio coração da Teoria, assombrando-a, permanentemente, em seu impulso programático: “O problema surge quando isso se solidifica em programa; perde-se assim o fingimento de espontaneidade necessário para que se comece e a estrutura circular se põe na frente como objetivo a ser atingido” (Fragmento 4). Nesse ponto, dir-se-ia, a Teoria degradingola em teoria da Teoria: *theoria* da *Theory*... Apesar de cogitá-la como “o acontecimento mais importante nas ciências humanas dos últimos 50 anos”, Fabio é taxativo:

A Teoria, contudo, se tornou vítima de si própria. A riqueza e abundância que prometia, por ser abstrata, acabou se refletindo na ossificação de seu conceito: a Teoria se tornou um campo, um

gênero, dotado de sub-áreas (feminismo, semiótica, marxismo, estudos culturais, desconstrução...). Além disso, a paciência e calma, a atenção ao detalhe, a minúcia, enfim, a lentidão da leitura, que sempre foi o pré-requisito maior para qualquer interpretação, foi desrespeitada pela necessidade de produção. Escreve-se agora rápido demais. Os objetos já estão mapeados, ou melhor: a formação e o descobrimento de novos objetos já adquiriu uma auto-consciência que deixa contaminar o novo teórico com a novidade da moda. Quanto aos métodos, eles se tornaram pré-fabricados teóricos, que podem ser aplicados a qualquer coisa. Por exemplo: usando a teoria foucaultiana do poder, você pode analisar a estrutura de *talk shows* ou do sistema rodoviário, sem gerar surpresas (Fragmento 1).

Diagnósticos dessa natureza multiplicam-se com os fragmentos de Fabio (quase sempre modulados por uma dicção abertamente autobiográfica), enfoquem eles “a” Teoria como tal, como no trecho acima, ou tópicos que atravessam o debate “teórico” contemporâneo: o “pós-moderno” e o “pós-modernismo” (Fragmento 10), Estudos Culturais (Fragmento 18), diferença racial/sexual (Fragmento 20), etc. Quanto ao que aqui nos interessa mais de perto, um fragmento em especial, o 17, ilumina o quão apartadas entre si se encontrariam a Teoria e a crítica literária, então epitomadas em “duas formas de apresentação que se repetem, duas verdadeiras máquinas hermenêuticas”, ambas reprováveis:

(1) Com o esgotamento da novidade dos textos (há menos grandes obras do que congressos dedicados a elas), a crítica passou a valorizar o miúdo, sub-códigos dentro do monumento. Daí o traço marcante, inescapável, desta estrutura retórica: o “em.” Como numa fábrica, pega-se o grande texto (o *Ulisses* de Joyce, a *Recherche*, Shakespeare, Goethe, Camões, o que quer que seja) e procura-se lá um campo semântico do qual ninguém falou ainda: a lua, a amizade, os animais, a cólera, o livro, as roupas, as faces, os pedaços de papel, as melecas, o gozo, etc. Coloca-se o “em” no meio, entre o objeto e o nome (nessa ordem!) e eis então um título: “Estruturas aromáticas em Fernando Pessoa” (é claro, se você quiser, pode adicionar um pré-título com dois pontos: “Entre homonímia e heteroglossia: estruturas aromáticas em Fernando Pessoa”).

(2) A linha de produção na Teoria é diferente: o cânone aqui é aberto em seus objetos, mas são os próprios códigos de leitura que se solidificaram. Você pega o Freud (ou o Foucault, ou o De-

leuze, Derrida, Lacan, Lyotard, Barthes, Butler, Althusser, Agamben, etc.) e aplica ao que você quiser: *poster*, as cebolas, a estrutura social das formigas, as empregadas domésticas, o turismo, etc. A universidade vira uma grande cozinha industrial e os congressos, feiras de alimentos. (Fragmento 17).

Essa dicotomia “hermenêutica”, que claramente remete à oposição corrente nas Humanidades entre um escopo *literário* e um escopo *cultural*, entre Estudos Literários e Estudos Culturais, sugere a existência de uma polarização, ao que tudo indica insuperável, entre uma crítica *literária* desteorizada, já que justificada pelo valor (supostamente auto-evidente) de seu próprio objeto – as “grandes obras”, o “grande texto” –, e uma teoria *cultural* autocentrada, justificada pelo valor (supostamente auto-evidente) dos “códigos de leitura solidificados” de que se compõe, aplicáveis, como tais, “ao que você quiser”, e como tais indiferentes ao valor intrinsecamente literário pressuposto pela crítica. Ora, se a referida concepção desteorizada de crítica parece mesmo vigorar em vista do que se produz academicamente no âmbito dos estudos literários ainda regidos pelo critério estrito da *nacionalidade* das Letras – “Literatura Brasileira”, “Literatura Americana”, “Literatura Francesa”, etc. –, o mesmo não se pode dizer em vista de grande parte do que se produz sob as rubricas acadêmicas da “Teoria da Literatura” e da “Literatura Comparada”, nas quais aqueles mesmos “códigos de leitura” associados por Fabio à Teoria são correntemente mobilizados com fins de se ler criticamente textos literários – à guisa, pois, de *teorias crítico-literárias*. Ao indagar-se “O que é Teoria?” num célebre livrinho dedicado ao assunto (citado por Fabio em seu livro de 2011), Jonathan Culler responde que “não é uma explicação da natureza da literatura ou métodos para seu estudo”, acrescentando: “no entanto tais questões são parte da teoria e serão tratadas aqui”.¹⁵

Poder-se-ia argumentar, é certo, que nem o feminismo, nem o marxismo, nem a desconstrução – para ficar com três das “sub-áreas” da Teoria mencionadas por Fabio – foram originalmente pensados como teorias crítico-literárias e que se trataria, portanto, nesses casos, de uma evidente extrapolação da esfera intransitiva da Teoria *tout court* para o domínio transitivo da Teoria *Literária*. Contudo, é preciso lembrar, por um lado, que nem a historiografia nem a sociologia nem a psicologia que

¹⁵ CULLER. *Literary Theory*: a very short introduction, p. 3.

informaram os estudos literários de cunho extrínseco herdados do século XIX foram originalmente pensadas como teorias crítico-literárias (e que essa parece mesmo ser a regra em matéria de teoria crítica); por outro lado, que a difusão, o alcance e a permanência no cenário intelectual dos autores associados à Teoria¹⁶ se mostram, hoje, indissociáveis de sua apropriação pelos estudos literários no mundo todo.

Mais, portanto, do que uma mera *intercessão* entre Teoria e Teoria Literária, deixa-se perceber uma verdadeira *superposição* das mesmas – o que se vê confirmado, aliás, pelo título dado por Culler a seu supracitado livro: "*Literary*" *Theory* (e não, simplesmente, "*Theory*"), mas também pelo dado por Fabio a seu livro (a despeito dos parênteses!): "Teoria (literária) americana". Voltando, pois, à questão: "Que fim levou a teoria da crítica literária?", a resposta que aí então se insinua é: tornou-se "Teoria", ou seja (nos termos do Fragmento 1 de Fabio), "um campo, um gênero, dotado de sub-áreas (feminismo, semiótica, marxismo, estudos culturais, desconstrução...)".

E, voltada para textos literários, a "máquina hermenêutica" da Teoria se mostra particularmente fértil: comentando a frase de Adorno em *Minima Moralia* (1951) segundo a qual "Arte é magia, libertada da mentira de ser verdade", Fabio observa, em vista do que ocorreu com a atividade crítica de lá para cá, justamente no período que coincide com a ascensão da Teoria, que:

A escrita de textos sobre textos (sobre textos) se justifica a partir da necessidade de se redimir o truque [de mágica], de mostrar que você pode enchê-lo de conceitos, que você precisa enchê-lo, para que ele mostre que o que não se via sempre esteve lá, que em cada cartola pode morar um pombo. (Fragmento 8).

Assim sendo, não espantaria que, a variar o aparato teórico-conceitual então utilizado nessa atividade – seja ele feminista, ou semiótico, ou marxista, ou desconstrutivista, etc. –, variasse o próprio "pombo" então extraído da "cartola" literária, a cada vez diverso dos anteriores – o que levantaria a dúvida acerca de qual, afinal, dos referidos "pombos", é aquele que, *de fato*, "sempre esteve lá". A afirmação de Fabio de

¹⁶ Para ficar com os arrolados por Fabio no fragmento acima citado: Freud, Foucault, Deleuze, Derrida, Lacan, Lyotard, Barthes, Butler, Althusser, Agamben, etc.

que “os textos fortes são aqueles que, ainda que aceitando o que lhes é predicado, negam de forma determinada sua crítica” (Fragmento 9),¹⁷ ao recusar, simplesmente, que haja pombos a serem extraídos da cartola, não elimina a problemática acerca do que se diz de fato estar (ou não) “lá”, transferindo-se a mesma para o próprio gesto de demonstração de como o “texto forte”, afinal, negaria sua crítica. Daí emerge uma imagem bem menos homogênea, bem mais conflitiva, por assim dizer, do “gênero” Teoria: uma imagem que pareceria, antes, colocar em xeque a pretensa integridade da Teoria como “gênero”.

O último texto aqui reunido, também de minha autoria – “Escrever a história da crítica agora? (A historiografia e o ‘tempo presente’ da crítica)” –, mostra, por sua vez, que uma tal imagem só pode emergir, na verdade, como efeito de certo gesto historiográfico, gesto ao qual a própria possibilidade, hoje, de uma Teoria da Crítica, estará permanentemente associada.

Referências

CULLER, Jonathan. *Literary Theory: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 1997. [Edição brasileira: CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.]

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*. Campinas: Autores Associados, 2011.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Modernismo e coerência: quatro capítulos de uma estética negativa*. São Paulo: Nankin, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Que fim levou a crítica literária? In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 335-344.

THIBAUDET, Albert. *Physiologie de la critique*. Paris: Nouvelle Revue Critique, 1930; FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: four essays*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1957 [Edição brasileira: FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973].

¹⁷ Argumento desenvolvido e ilustrado pelo autor em: DURÃO, Fabio Akcelrud. *Modernismo e coerência: quatro capítulos de uma estética negativa*. São Paulo: Nankin, 2012.

Rituais do discurso crítico

Luis Alberto Brandão

Este ensaio busca descrever, de modo contrastivo, procedimentos que caracterizam o ritualismo textual dos discursos crítico e literário. Tomando como *corpus* alguns textos das obras *Instantâneas*, de Beatriz Sarlo, *Emergencias*, de Diamela Eltit, e ensaios de Flora Süssekind, pretende também apontar riscos e perspectivas de uma crítica híbrida, ou seja, que incorpora, em seus próprios rituais, procedimentos literários. Simultânea e metacriticamente, oferece-se um exercício conflituoso de vozes que, provocando-se umas às outras, trazem, para a cena escritural, efeitos imagéticos, narrativos, de concentração e esgarçamento do fluxo do sentido. Aqui, uma voz, adentrando territórios de silêncio, tenta ser mais de uma.

*

No livro que manuseio, é a operação tátil, o movimento de folhear, que me interessa. Toco a página como modo de provar que ela não se resume a uma superfície inerte sobre a qual se depositaram marcas exibicionistas, grafismos orgulhosos por fazer brilhar sua condição de palavra. Eis o ritual que adoto: minha mão aberta desliza, cobre um pouco da cintilância da tinta, deixa-se conduzir pela rugosidade do papel. O verdadeiro livro se abre para mim. Cada folha que viro é mais compacta e pesada que a anterior. São blocos sólidos, de uma espessura que progressivamente desafia meu esforço sobre-humano de deslocá-los. Até que, sem aviso prévio, as folhas de novo se adelgaçam, vão se tornando lâminas finas, finíssimas diante de meus dedos agora gigantescos,

inábeis para manipular matéria tão delicada. É o impalpável de si que o livro me revela. Constato, então, que não há verdadeiro livro. Da passagem das folhas que se dissolvem, oferecendo-se quase como abstrações, apenas no puro movimento encontro um resíduo de sentido.

Adensamentos e rarefações: eis o ritual com que sou brindado.

*

Segundo perspectiva bastante abrangente, um ritual é um conjunto ordenado e recorrente de procedimentos. Ordenação e recorrência garantem a previsibilidade do conjunto. O segundo elemento, todavia, também inclui um fator de atualização. Apesar de previsível, a ação ritualística é, em geral, vivida como se fosse essencial e única, porque é precisamente durante sua ocorrência que se observa a renovação da validade do próprio ritual. Toda instituição – qualquer organização humana que se entende como tal, em decorrência da especificação de objetivos e normas para atingi-los – adota rituais. Vale ressaltar que estes não são apenas séries de regras, mas *modos* como devem ser seguidas. Isso significa que se prevê uma margem, maior ou menor, de flexibilidade, que reforça o viés atualizador do ritual.

Pode-se pensar que todo discurso segue rituais, em especial porque se vincula a uma instituição ou a várias, com níveis diversos de formalização. No caso dos discursos veiculados pela escrita, devem ser mencionados, como redes institucionais basilares, o meio escolar-acadêmico, a imprensa e o mercado editorial. Não é inadequado supor, pois, que há todo um ritualismo associado ao que se costuma denominar “discurso crítico”. Conceituar de maneira rigorosa tal discurso não é tarefa fácil, o que não impede que, quando se analisa sua manifestação sob a forma de texto, se esbocem alguns procedimentos bastante característicos, sobretudo se contrastados àqueles constitutivos de outro ritualismo textual: o do discurso literário.

*

No auditório amplo e bem iluminado, quase todas as poltronas estavam ocupadas. A palestra teria como tema a obra de um escritor respeitado, e o palestrante – que, naquele preciso momento, entrou no recinto – gozava de prestígio no meio intelectual. Ao microfone, o anfitrião apresentou, com efusividade moderada, o convidado, que, sob aplausos

também moderados, subiu ao palco, sentou-se, colocou sobre a mesa a pasta, abriu-a, retirou um maço de folhas, pigarreou discretamente e, por alguns instantes – enquanto não cessava por completo o rumorejar –, manteve seus olhos pairando sobre a plateia, antes de mergulhá-los nas palavras e nos silêncios que a leitura faria ecoar.

*

Entre os procedimentos configuradores do ritualismo textual do discurso crítico, há hoje pelo menos três bastante evidentes. O primeiro deles é a *autorização*, que engloba todos os recursos que dizem respeito à elaboração de um sistema de referências, manifesto no jogo das citações ou no uso de determinados quadros terminológicos e conceituais. É possível se pensar o texto crítico como arena onde se demonstram, explicitamente ou não, filiações e recusas. Há um esforço acentuado de se conceder ou negar autoridade às vozes convocadas. Na verdade, na própria convocatória está a principal manifestação da autoridade do crítico. Trata-se de um sistema de mão dupla: a voz do crítico se respalda na reputação das vozes que seleciona, em geral, previamente consolidada ou em fase de consolidação. Ao selecioná-las, contribui para reforçar tal reputação, passando a integrar o corpo de textos que a endossa.

A voz crítica se autoriza ao retransmitir a autoridade de outras vozes. Assim, desejando ou não, utilizando ou não o expediente de anunciar sua falibilidade, a voz crítica é sempre forte, no sentido de que se alimenta da força de outras vozes. Obviamente, também pode revelar-se aí uma fraqueza, caso não sejam respeitadas as convenções que detalham o modo aceitável de se subordinar, à unidade da voz convocadora, a diversidade das vozes convocadas.

No caso do texto literário, não costuma haver interesse nesse sistema. As vozes do texto se apresentam e se processam segundo um regime de ficcionalidade. Há, sem dúvida, o dilema da autoria, mas esta é uma instância cujo parâmetro de autoridade se situa fora do texto e não no seu cerne. No discurso literário, mesmo se se considera que há uma voz geral que aglutina a multiplicidade de vozes, não se deve esquecer que ela se encontra sob o signo da simulação, ou seja, é uma voz, por definição, hipotética. É este signo que permite que as vozes literárias assumam feições a princípio problemáticas para a voz crítica: podem

ser incoerentes, instáveis, falíveis, contraditórias, autodestrutivas. Nessa perspectiva, a voz literária é sempre fraca, já que não se sustenta em nada além de um pacto ambíguo, que pressupõe a suspensão dos critérios habituais que definem o grau de confiabilidade de uma voz.

*

Aproximo o ouvido ao livro. No rumor das páginas, identifico vozes que, se observo com *mais* atenção, se reúnem sob a regência de uma única voz, que define o fio nítido de um canto. Na janela de cada página, debruço-me junto ao regente, que é também quem distribui e ordena as janelas, indica a moldura correta para cada paisagem. Contudo, se observo com *ainda mais* atenção, expandem-se os marcos das janelas, as molduras se transformam em paisagem, dissipa-se o espectro do regente, e o fio do canto se embaraça, desfia-se em sons imprecisos nos quais agora só reconheço o sopro do papel.

*

Um segundo procedimento típico do ritualismo textual do discurso crítico é a *categorização*, que indica a necessidade de se elaborar, ou colocar em operação, categorias, seja em termos de modelos taxonômicos que classificam dados de um *corpus*, seja em termos de conceitos, entendidos, bem amplamente, como formas de propor linhas de força ao pensamento. Na base do gesto categorizador está, assim, o desejo de generalização, que atua por meio do recenseamento de semelhanças. Tal recenseamento é perpassado pelo esforço analítico, que, para atuar na separação de partes distinguíveis, inclui o horizonte das diferenças. A distribuição de elementos em grupos e subgrupos conjuga, portanto, o duplo mecanismo de generalizar a partir da determinação de especificidades e vice-versa. Essa função distributiva abre espaço, de modo privilegiado, para o recurso à comparatividade, processo de se estabelecer paralelos, contrastes e cruzamentos entre categorias.

No ritualismo do texto literário, nada se categoriza, já que o interesse recai na particularidade. Mesmo que se constate, nesse tipo de texto, um eventual valor simbólico – considerado como séries de convenções que se difundiram significativamente em determinado contexto, que atingiram, por conseguinte, um grau de generalidade –, não se pode esquecer que há uma ênfase irremovível na encenação de tempos,

espaços, ações e/ou formas de linguagem únicos e insubstituíveis, radicalmente atrelados à especificidade de sua contingência. O que se costuma chamar de *identificação* proporcionada pela literatura é uma relação de natureza imprecisa, já que a generalidade se dá aí como efeito, que vigora apenas quando um leitor, também ímpar, reconhece, num vastíssimo universo de particularidades, algumas que julga semelhantes às suas. A generalização perfeita, aquela que almeja ser, a rigor, atemporal, inespacial, imune à espessura da linguagem, não encontra terreno fértil nos rituais do discurso literário, assumidamente focalizado nas idiosincrasias da sua própria matéria-prima.

*

No ar que preenchia a cúpula do auditório, reverberava a voz grave e pausada do palestrante. Tão pausada que era possível sentir a porosidade dos longos silêncios. Durante alguns deles, mantinha seus olhos fixos no papel, como se, em função de um perfeccionismo obstinado, desenhasse mentalmente os movimentos da boca que em seguida forjariam o som ideal dos vocábulos. Em outras pausas, os olhos se mexiam, percorriam o espaço de um lado a outro, colhendo dados no rosto de cada ouvinte. A palestra sequer mencionava a obra que deveria estar sob análise. Talvez nem fosse mesmo uma palestra. Mas o poder daquelas tessituras verbais era hipnótico. Palavras, silêncios, palavras, palavras, silêncios, palavras ouviam-se.

*

Na qualidade comum de discursos, crítica e literatura são notadamente associativas. Trata-se, no entanto, de regimes de associatividade muito distintos. No discurso literário, associa-se por consecutividade, sem que necessariamente se determinem diferenças de nível entre os elementos concatenados. No discurso crítico, a consecutividade se vincula a uma relação de consequência. Tal vínculo indica um terceiro procedimento do ritualismo do discurso crítico, que é a *conclusividade*, ou seja, a meta de se produzir inferências válidas a partir do que é exposto.

Por menos pretensioso, um texto crítico não se contenta em ser meramente expositivo, como se apenas veiculasse um quadro de referências categorizadas. Há sempre a exigência, mais ou menos impositiva, mais ou menos espectral, de que embutido no vetor analítico esteja

atuando um vetor de síntese. Enfim, por mais vago e provisório, demanda-se que algo se conclua. Todo texto crítico é afirmativo, no sentido de que não coloca em xeque, a não ser como artimanha retórica, a validade daquilo que enuncia. Está aí uma interface irrecusável com o discurso científico. Uma conclusão, que é uma consequência mediada, se dá quando, na associação de premissas, acredita-se ter atingido um estágio mais avançado ou desenvolvido. Pressupõe-se, assim, que o processo de validação ocorra em níveis, e que seja crescente.

No ritualismo literário, suspende-se a consequência, ou, pelo menos, esta jamais se sobrepõe à consecutividade. Em contraponto à conclusividade do ritual crítico, tributária de algum valor generalizável, do estabelecimento de parâmetros de previsão, há, pois, a *narratividade* do ritual literário, resistindo a esse valor por meio da ênfase no particular e no imprevisível. À afirmatividade do ritual crítico, da qual deriva uma possível negatividade, se contrapõe a sugestividade do ritual literário, que afirma de modo impreciso, ostenta uma capacidade difusa de generalização. Enquanto a crítica é obrigada a dizer *sim*, a literatura se dá ao luxo de só dizer *talvez*.

*

Bem na beirada da escrivadinha, o livro. Agachado, os olhos rentes ao bloco compacto, observo. Vista tão de perto, cada folha perfilada é um livro, as linhas são volumes, feitos de linhas, também volumes. Tento identificar a forma deste corpo. Nave? Talvez. Máquina? Talvez prisma, edifício, horizonte, estrada. Escolhas mutantes, que já não são minhas: o tomo trouxe minha visão. As membranas oculares, muito finas, agora não passam de páginas esvoaçantes.

*

Se se considera válida a caracterização dos procedimentos apresentados e, sobretudo, se são de fato demarcáveis as fronteiras entre os rituais dos discursos crítico e literário, depara-se com um problema teórico instigante, expresso em questões como: O que ocorre, em termos de eficiência discursiva, quando procedimentos típicos de um ritual são empregados no outro? Quais são os mecanismos pelos quais os imbricamentos podem se dar? Em que níveis há riscos de se colocar em xeque a própria identidade de cada discurso?

Uma alternativa para se tentar responder perguntas dessa natureza é recorrer a obras que exercitam tais aproximações. De forma mais específica, interessa aqui a abordagem de projetos escriturais que, apesar de reconhecidamente críticos, incorporam procedimentos literários. É o caso, sem dúvida, do trabalho desenvolvido pela crítica argentina Beatriz Sarlo, em especial nos livros *Escenas de la vida posmoderna* (1994), *Instantáneas* (1996), e *La máquina cultural* (1998). Também a brasileira Flora Süssekind vem desenvolvendo uma dicção crítica bastante peculiar, seja em seus trabalhos de feição monográfica, como *Cinematógrafo de letras* (1987) e *O Brasil não é longe daqui* (1990), seja em seus ensaios esparsos, reunidos nas coletâneas *Papéis colados* (1993) e *A voz e a série* (1998). Quanto à chilena Diamela Eltit, o já consolidado perfil de romanista abre espaço – com a edição em livro, no ano 2000, de sua produção ensaística até então dispersa – para que se avalie, no conjunto, seu perfil de crítica. Com o intuito de circunscrever com nitidez o campo de leitura, propõe-se que o exame se detenha em alguns textos de *Instantáneas*, de Sarlo, em dois textos de *Emergencias*, de Eltit, e nos ensaios “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, “Ego-trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico” e “Escalas e ventríloquos”, de Flora Süssekind.

A proposta de Sarlo já se explicita no prefácio:

El título de estos ensayos, *Instantáneas*, tiene dos sentidos y ambos me parecen adecuados. Por una parte, son brevísimas escenas captadas en tiempo presente, casi persiguiendo su transcurrir para encerrarlo en unas pocas páginas. Por la otra, son registros ‘fotográficos’ de experiencias en la cultura contemporánea, experiencias directas, volátiles y, en algunos casos, esbozadas ante mi propia mirada.¹

De fato, os textos do livro são compostos de cenas breves, como as que relatam diferentes situações nas quais se manifesta a presença real ou simulada da morte, em “El gusto de los gustos”, ou detalhes da rotina de alguns personagens urbanos, em “Los ocupantes de la noche”. A pronunciada narratividade também é a marca principal de “Escenarios latinos en Nueva York”, de Eltit, relato minucioso de uma visita a uma sessão de *santería* no Bronx. No texto “Las batallas del Coronel Robles”, ainda de Eltit, a narratividade é mais difusa, mas pode ser percebida

¹ SARLO. *Instantáneas*, p. 7.

no processo gradual de se revelarem os dados relativos a uma foto do coronel do título, na verdade uma mulher mexicana. Os ensaios de Flora Süssekind também podem ser lidos como narrativas, seja explicitamente, no caso do texto "Ego-trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico", que, como o título indica, propõe uma articulação de formas de tratamento da subjetividade em momentos históricos distintos; seja em função da tentativa de produzir um panorama das principais questões relativas à arte, sobretudo a literária, no Brasil da década de 80 do século XX, em "Ficção 80: dobradiças e vitrines", e da década de 90, no texto "Escalas e ventríloquos".

Em decorrência do viés narrativo, é importante observar três tipos de ênfase. A primeira é a delimitação espaço-temporal. Tanto as cenas portenhas de Sarlo quanto o relato nova-iorquino de Eltit ocorrem no presente, tempo assinalado com muita frequência. A estratégia deixa claro o desejo de uma focalização sempre rente aos eventos, narrados quadro a quadro. Nos esboços de panorama crítico das duas décadas propostos por Süssekind, se há o olhar de feições historiográficas, este não se preocupa em disfarçar a imersão bastante intensa nos eventos que busca descrever e analisar. Mesmo ao se deslocar, em sua "pequena história" do sujeito, do século XII ao XVII, do XVIII ao XIX e ao XX, delineando um "caminho longo e cheio de transformações", Süssekind o faz como se se movesse de um presente a outro, dando relevo às questões pertinentes a cada período, como se as reconstituísse evitando o distanciamento temporal.²

A segunda ênfase é a escolha de um prisma pessoal, mediante a um sujeito enunciador que figura a si mesmo no texto. "Mi ventana", no texto "El gusto de los gustos",³ é o espaço que se desvela para que possam vir à tona peculiaridades de quaisquer pontos de vista. Em Sarlo, desempenha notável papel a heterogeneidade dos registros, como em "Las dos naciones", em que se alternam a escrita (do diário de um famoso antropólogo), a fala (de uma mulher anônima) e o olhar (da própria narradora). Nos cenários latinos de Eltit, há personagens a quem se dá voz, e que atuam como desdobramentos dialógicos do andamento em primeira pessoa do relato. Em Süssekind, o caráter pessoal dos prismas de

² SÜSSEKIND. *Ego trip*, p. 287.

³ SARLO. *Instantâneas*, p. 73.

abordagem se dá na apresentação dos pontos de partida para o desenrolar do raciocínio crítico. Em “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, este ponto se revela, abrindo a primeira seção do texto, com uma frase nominal, como que a sugerir a autossuficiência da escolha: “Como ponto de partida, então, ‘Marilyn no inferno’”,⁴ referência ao título de um conto do escritor João Gilberto Noll, que passa a ser renarrado. Também o ensaio “Ego-trip” se inicia com o relato de duas cenas, que a seguir se saberá serem extraídas de poemas de Christian Morgenstern:

Uma história aparentemente simples: um patrão ordena seu criado que o descalce durante uma viagem de Leipzig a Dresden. Outra ocorrência corriqueira: um indivíduo recebe da delegacia local um formulário perguntando a ele sobre sua profissão, a data, o dia e o ano de nascimento, suas creanças e salário.⁵

Finalmente, ganham expressivo destaque as sensações constitutivas das cenas ou por elas evocadas. Daí decorre a insistência em se resgatar o fulgor, em geral obliterado, do corpo. Sarlo, referindo-se aos ocupantes noturnos da cidade, pergunta: “¿Qué saben de Buenos Aires? ¿Qué dicen de Buenos Aires con sus cuerpos ocupadores, sus cuerpos inquilinos, sus cuerpos que a veces parecen invisibles, como si fueran fardos, o bolsas, o montones de basura?”.⁶ Eltit, propondo uma dialética entre corpo natural e político, afirma:

Cuerpos arcaicos que pueden aflorar únicamente como escenas nocturnas de un sueño épico y liberador donde el anhelo de insurrección puede punzar el otro cuerpo, que aunque yazga desnudo ya está irreversiblemente cubierto del discurso que vistió de una vez y para siempre la primera piel.⁷

Quanto a Sússekind, sua reflexão sobre o desencaixe entre corpo e imagem na ficção brasileira dos anos 1980, associada à discussão sobre os vínculos entre ficção e ensaio, pode ser projetado sobre o próprio texto da ensaísta, pois tal ficção está “próxima ao ensaio, onde protagonistas e intriga, propositalmente hesitantes, dialogam, críticos, com aquele que

⁴ SÚSSEKIND. *Ficção 80*, p. 84.

⁵ SÚSSEKIND. *Ego trip*, p. 285.

⁶ SARLO. *Instantáneas*, p. 81.

⁷ ELTIT. *Emergencias*, p. 80.

narra, dobradiça este também, sobre cujo ombro olha um outro que lhe rasura as certezas, num verdadeiro abismo narrativo-ensaístico”.⁸

O corpo, contudo, não surge apenas como tópica, mas também como instrumento que, no plano da textualidade, procura explorar o poder de sugestão sensorial da linguagem, mediante, por exemplo, a listagem paratática que abre o texto de Eltit sobre a foto da mulher-coronel, ou a proposta de Sarlo, no texto “Aprendiendo a escuchar”, de se desenvolver um pensamento por tons, ou ainda, em Sússekind, o jogo de “transparência irônica” por meio do qual o ensaísta se deixa passar pelo escritor, como se o corporificasse ao reproduzir cenas literárias, para em seguida afastar-se delas, se descorporificasse em pura voz crítica, para produzir ilações reflexivas.⁹

Constata-se que as três ênfases representam, em síntese, a busca de um efeito de singularização – espaço-temporal, de ponto de vista, de modos de percepção –, efeito no qual a particularidade se revela como mola propulsora da possibilidade de narrar.

*

O palestrante, em certo momento, fechou os olhos e manteve-os assim, desejando sustentar a pausa, que se alongaria em desmesura, até deixar de ser pausa e tornar-se o próprio tempo.

*

Deve-se ressaltar que, quando não se fica restrito ao plano mais imediato de estruturação dos textos mencionados de Sarlo, Eltit e Sússekind, apura-se algo essencial: permeando a acentuada narratividade, manifestam-se tentativas de extrair, daquilo que se narra, alguma consequência. Se a particularidade é a mola propulsora, a propulsão indica um rumo: o de generalidades que se esboçam.

Em Sarlo, na heterogeneidade a princípio irredutível das cenas, vai-se efetuando o alinhamento de elementos recorrentes, que acabam por se distribuir em categorias mais ou menos vagas. É o caso de distinções como noite/dia, em “Los ocupantes de la noche”, nós/eles, em “Casi como animales”, e condomínios/favelas, em “Las dos naciones”. No fluxo de tal ímpeto categorizador, certas noções chegam a ganhar força

⁸ SÚSSEKIND. Ficción 80, p. 82.

⁹ SÚSSEKIND. Ficción 80, p. 84.

de conceitos, mesmo que não se explicitem como tal. Isso se dá, no texto “Los ocupantes de la noche”, com o termo *inquilinato*, na verdade um amplo operador conceitual que descreve as relações que codificam e regulam o uso instável dos espaços públicos urbanos.

Em Eltit, a operação conceitualizadora é mais explícita. No relato nova-iorquino, a categoria do “latino” é fundamental, e conduz os movimentos da mirada comparativista, que busca reconhecer familiaridades e detectar diferenças culturais. Já na leitura da foto do coronel travestido, o evidente tom teórico, se por um lado é reforçado pelo emprego de um conceito aglutinador (o de “corpo teórico”), por outro se relativiza tanto pela proliferação do próprio conceito (que se desdobra em “corpo natural”, “corpo arcaico”, “corpo político”, “corpo moral”, “corpo simbólico”) quanto pela utilização de aspas, cujo resultado é marcadamente suspensivo no que tange ao grau de precisão dos termos.

Em Sússekind, a utilização dos conceitos é sempre tateante, ou seja, ao mesmo tempo em que se busca verificar sua validade, coloca-se sob suspeita seu poder de generalização. Em “Ego-trip”, essa busca/indagação usa como instrumento a variabilidade histórica que perturba, e simultaneamente configura, a noção de subjetividade, central no ensaio. Em “Ficção 80”, escolhe-se a vitrine e o vidro como imagens que, por um lado, em função da recorrência, parecem ir ganhando estatuto de conceito; por outro, assistem à instabilização de seu poder conceitual à medida que a recorrência faz com que se desdobrem em novos conceitos (o vidro traduz, por exemplo, o questionamento da noção de privacidade, mas também a espetacularização da linguagem, a aproximação entre ficção e ensaio, a duplicação das instâncias narrativas). Já em “Escalas e ventríloquos”, os dois termos do título têm a função de “operadores conceituais”: são tomados como pressupostos para o desenvolvimento do texto, mas se expandem e se contraem conceitualmente enquanto os objetos de análise vão sendo descritos.

Se a tendência categorizadora/conceitualizadora já demonstra o compromisso com a generalização, este também pode ser constatado no equacionamento das vozes textuais. Em Sarlo, apesar da adoção de pontos de vista múltiplos, não há como deixar de observar que praticamente todos os textos se iniciam com uma epígrafe, espécie de mote que atua

como eixo ordenador do desenvolvimento das cenas. Como se fosse inviável resistir à unificação da diversidade, vozes heterogêneas se alinham pela ação de uma voz única que, não por acaso, é signo de validação no campo intelectual, como demonstra a lista que inclui, entre outros, Karl Marx, Mikhail Bakhtin, Merleau-Ponty, Vladimir Nabokov, Jacques Derrida, Goethe, Walter Benjamin, Roland Barthes, Lewis Carroll. A solitária e irônica exceção é o fragmento de um manual de *videogame*, abrindo o texto "Games en CDROM: mitologías tridimensionales". Também generalizador é o emprego de um "nós" que chega a incorporar a perspectiva de um suposto senso comum. Como no texto "Casi como animales", a visão de especialistas em sociologia se contrapõe àquilo que se "repite con bastante frecuencia".¹⁰

Em Eltit, não há, no *corpus* em questão, referências explícitas, mas a voz enunciativa assume a autoridade crítica, seja demonstrando o processamento prévio de determinados discursos teóricos, como os que utilizam, no debate sobre os latinos em Nova York, os tópicos "estranheiridade", "diferença", "exclusão", "códigos sociais", seja propondo a gestão de conceitos próprios, como na discussão sobre o travestismo do coronel mexicano. Em Sússekind, o sistema de autorização prevê um diálogo intenso com muitos nomes, mas se observa que em primeiro plano são colocados os artistas, sobretudo os escritores. Talvez seja mais apropriado afirmar que são os próprios textos transcritos que ocupam o papel de voz autorizada, a partir da qual os ensaios desenvolvem seus movimentos. Com frequência, a voz crítica se deixa contaminar pela literária. Em "Ego-trip", por exemplo, transcreve-se a tradução do poema "Night sweat", de Robert Lowell: "Mesa de trabalho, desalinho, livros, o abajur de pé,/ coisas comuns, meu equipamento parado, a velha vassoura,/ mas vivo num quarto arrumado,/ há dez noites tenho sentido cãibras/formigando todo o branco manchado de meu pijama...". Em seguida a voz crítica prossegue, no mesmo tom e cadência: "Pedacos do cotidiano, roupas íntimas, objetos espalhados e enumerados do mesmo modo que as sensações do sujeito lírico".¹¹

¹⁰ SARLO. *Instantâneas*, p. 86.

¹¹ SÜSSEKIND. *Ego trip*, p. 295.

Verifica-se que as autoras empregam regimes de autorização distintos. Em Sarlo, há uma autoridade explícita representada por nomes de intelectuais, mas esta se distende em meio às outras vozes do texto. Em Eltit, apesar de não haver explicitação, a autoridade se concentra na voz enunciadora. Em Sússekind, a voz crítica se deixa tensionar pela sugestividade das vozes que emergem nos textos citados. Em todos os casos, há um efeito de unificação, mas enquanto em Sarlo e Sússekind este compete com a descentralização das vozes, em Eltit é reforçado pela centralização, o que torna mais nítida a mirada generalizante.

*

O silêncio parecia ser capaz de fundir, num arranjo multifacetado, o palestrante, os ouvintes, o auditório, a cidade, o mundo.

*

Cabe indagar em que medida também são diferentes os sistemas de conclusividade adotados por Sarlo, Eltit e Sússekind, e quais os riscos e perspectivas que estes trazem em seu bojo. No prefácio de *Instantáneas*, a autora afirma: “Me moví con la idea de que el viaje por lo cotidiano (por los depósitos de banalidad y de resistencia a la banalidad que están entre nosotros), podía ser *narrado y criticado al mismo tiempo*”.¹² Crucial, aqui, é a questão que indaga o estatuto desse “ao mesmo tempo” capaz de interligar narrativa e crítica. Sem dúvida, trata-se de averiguar em que medida são aproximáveis a particularidade heterogênea e o horizonte de generalidade homogeneizadora. Se se postula uma “democracia narrativa”, como Sarlo em “Los olvidados”,¹³ é preciso definir quais são suas condições. A partir das derivas também se produzem mapas, como se sugere em “Los ocupantes de la noche”.

“Narrar e criticar ao mesmo tempo” pode significar que se recupere certa afirmatividade da narrativa por intermédio do flerte com um tom de parábola. Esse é um risco que correm muitos textos de Sarlo que, ao final, parecem esboçar uma imagem-síntese passível de ser lida, mesmo que ironicamente, como uma espécie de moral. Trata-se, assim, do perigo de se estar revalorizando uma concepção mítica de literatura, cuja função seria, essencialmente, pedagógica.

¹² SARLO. *Instantáneas*, p. 8.

¹³ SARLO. *Instantáneas*, p. 99.

“Narrar e criticar ao mesmo tempo” também pode acarretar a recíproca atenuação da força dos discursos crítico e literário. Se se leem os textos de Eltit como a veiculação do “espírito de la crónica”, como uma escrita “eminentemente periodística”, como propõe o prefaciador do livro,¹⁴ pode-se vir a tomá-los como relatos desprovidos da contundência conclusiva do texto crítico, liberto de sua vocação generalizadora, de seu compromisso com critérios de validação, e como relatos também destituídos do caráter provocador da literatura, com os procedimentos literários cumprindo mero papel de ornamentos sedutores, facilitações da legibilidade.

No “narrar e criticar ao mesmo tempo” também estão anunciadas perspectivas promissoras. Uma delas é a que indica a riqueza de possibilidades de uma exploração sistemática de categorias – textuais e de pensamento – que hibridizam a generalidade do conceito com a particularidade da imagem. No *corpus* sob análise, dois caminhos observados são a atribuição de poder conceitual a noções a princípio apenas metafóricas, como já apontado em Sarlo e Sússekind, e, inversamente, a suspensão dos limites dos conceitos, com a consequente ampliação de sua mobilidade e sugestividade, como em Eltit. A opção pelas potencialidades de operadores híbridos indica o desejo de se incorporar, ao conceito, o campo do imaginário.

Uma segunda perspectiva deriva da constatação de que os textos são compostos de maneira especial, como que mimetizando, na própria estrutura, o movimento das cenas e ideias veiculadas. O texto “El gusto de los gustos”, sobre a presença opressiva mas obliterada da morte no cotidiano, se articula como uma sequência de *flashes*, demonstrando a ideia-chave de que “la muerte aparece y desaparece, así, en cuestión de segundos”.¹⁵ Em “Los ocupantes de la noche”, para abordar a questão da provisoriamente dos espaços, que são ocupados e desocupados de um modo simultaneamente natural e estranho, a voz narradora adota uma dicção cuja esperada perplexidade dissimula-se em neutralidade, como se estivesse presente mas invisível. Em “Las batallas del Coronel Robles”, de Eltit, o conflito entre corpo e vestimenta, identidade e valor cultural,

¹⁴ ELTIT. *Emergencias*, p. 11-12.

¹⁵ SARLO. *Instantáneas*, p. 72.

sexo e gênero se duplica na tensão entre a fotografia propriamente dita, reproduzida como um elemento integrante do texto, e o discurso que vai sendo elaborado sobre ela. Foto e texto são contraprovas recíprocas: confirmam-se, desmentem-se, provocam-se. Em “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, Sússekind constrói seu texto como uma colagem de vários textos, apresentação de cenas rápidas, que se fundem a outras cenas, e que perturbam o lugar da voz crítica, atribuindo-lhe exatamente a função de dobradiça, ou de vidro, entre as obras e a reflexão sobre elas.

Em Sarlo, Eltit e Sússekind, o que há de mais interessante na cuidadosa atenção aos modos possíveis de se compor textos é o fato de se fazer vir à tona a plasticidade do discurso, ou seja, sua maleabilidade construtiva. A planejada experimentação de tal plasticidade, muito comum nos rituais do discurso literário, pode abrir caminhos inusitados para o discurso crítico, por desvelar sua dimensão ritualística, com frequência ocultada, e a esta propor atualizações que escapem à mera ortodoxia.

*

“O que sabe um corpo?” – o livro indaga.

*

O palestrante subitamente arrastou a poltrona, levantou-se, foi até a beirada do palco, desceu os degraus, dirigiu-se à porta do auditório e saiu, abandonando sobre a mesa os papéis, e sobre o rosto de todos a máscara da perplexidade.

*

Pode-se afirmar, no que tange à capacidade de produzir conhecimento, que o campo da hipótese é comum tanto ao discurso crítico quanto ao literário. Há, contudo, uma diferença nada desprezível. No primeiro caso, a hipótese existe para ser comprovada, ou seja, para deixar de ser hipótese. No caso do discurso literário, a hipótese almeja preservar-se como tal. Isso corresponde a dizer que, na crítica, as suposições têm caráter instrumental, enquanto na literatura são constitutivas do próprio pacto discursivo.

No que diz respeito aos ritualismos, porém, a diferença se acirra. A tendência do discurso crítico é pressupor e afirmar a validade de seus rituais, justificando-os. Não costuma haver, pois, significativas margens

conjecturais relativamente ao modo como é elaborado. Já o discurso literário costuma explorar tais margens, elegendo a própria incerteza formal como fonte inspiradora para a experimentação de arranjos discursivos inusuais.

*

O palestrante – agora apenas um homem de passo determinado – atravessou o imenso saguão, seguiu em direção à alameda. Em sua cabeça, soavam palavras. Eram as palavras que ele mesmo havia proferido, mas moduladas em diferentes vozes, cujo número equivalia, com exatidão, ao de seus ouvintes.

*

É válido concluir que, ao se apropriar de procedimentos ritualísticos da literatura, a crítica está sendo motivada pelo desejo, ou necessidade, de explicitar seu caráter hipotético também no plano de configuração do próprio discurso. Ou seja: aceita o desafio de ser uma crítica especulativa também em termos formais. Isso significa, para o texto crítico, investir no que os rituais possuem de abertura, colocando em questão seu viés tendencialmente conservador. Independentemente de riscos e potencialidades, o exercício pressupõe um gesto de reflexão do discurso sobre si mesmo. A crítica abre os ouvidos para os sussurros, os ruídos, a falaciosa e os silenciamentos de seus rituais.

*

Pergunto: – O que um livro é capaz de ouvir?

Ambigualmente, o livro responde: – Um livro ouve-se.

*

O homem, que continuava caminhando, esboçou um sorriso. Sem que ninguém percebesse, ele atingiu sua meta: capturou, por canais secretos, as várias nuances de como foi ouvido. A tarde de outono estava agradável. O sorriso se abriu. O homem já dispunha dos dados para elaborar a mais difícil das teorias: a teoria da escuta.

Referências

- ELTIT, Diamela. *Emergencias*: escritos sobre literatura, arte y política. Santiago: Ariel; Planeta, 2000.
- SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- SARLO, Beatriz. *Instantáneas*: medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo. Buenos Aires: Ariel, 1996.
- SARLO, Beatriz. *La máquina cultural*: maestras, traductores y vanguardistas. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- SÜSSEKIND, Flora. Ego trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 82-89, 1986.
- SÜSSEKIND, Flora. Escalas e ventríloquos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 jul. 2000. Caderno Mais!, p. 6-11.
- SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

O sequestro da crítica na teoria literária (à) brasileira

Nabil Araújo

Preâmbulo

No primeiro texto de suas *Notas de teoria literária* (1976), intitulado “Que é teoria literária?”, Afrânio Coutinho relembra o projeto de criação da disciplina Teoria da Literatura por ele apresentado em 1950 à Faculdade de Filosofia do Instituto La Fayette, depois Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade do Estado da Guanabara, hoje Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Obtido o parecer favorável, o referido projeto “teve a aprovação da Congregação”, relata Coutinho, “sendo imediatamente posto em execução, com a disciplina incluída em caráter obrigatório em todos os cursos de Letras”.¹

No que se refere à pergunta que dá título ao texto, Coutinho identifica “duas concepções da disciplina” que “[se] defrontam no ensino universitário de Letras”; isso porque: “pode-se entender a Teoria Literária como disciplina propedêutica, introdutória, ou, ao contrário, como cúpula, sinônimo de filosofia da literatura”.² Não há dúvida acerca da perspectiva adotada pelo próprio Coutinho: “A doutrina que fundamentou aquele projeto era de que a disciplina deveria corresponder a uma ‘introdução à Literatura’”.³ Assim concebida, a Teoria da Literatura “visa ao estudo dos problemas gerais e propedêuticos da Literatura; métodos da crítica e da história literária [...]”; “propicia a oportunidade de se ensinar o que se

¹ COUTINHO. *Notas de teoria literária*, p. 1.

² COUTINHO. *Notas de teoria literária*, p. 2.

³ COUTINHO. *Notas de teoria literária*, p. 2.

pode rotular como 'Ciência da Literatura', isto é, a metodologia do trabalho intelectual aplicado aos estudos literários [...]"; "[a parte prática] compreenderá estudos de textos, com análise, explicação e interpretação; práticas de exposição oral, de redação de ensaios críticos e resenhas [...]".⁴ Fica clara aí a medida em que a Teoria da Literatura assumiria o caráter de uma iniciação teórico-prática na crítica literária, verdadeira propedêutica à abordagem crítica dos textos literários com os quais o aluno de Letras se deparará ao longo do curso nas disciplinas de literaturas nacionais. Assim:

O caráter geral ou introdutório da disciplina coaduna-se perfeitamente com o fato de que as literaturas nacionais são estudadas em disciplinas especiais. É desejável que o aluno, ao iniciar o estudo das literaturas nacionais, já esteja familiarizado com os problemas gerais de Teoria da Literatura, sua terminologia, seus conceitos básicos.⁵

No livro que, surgido exatamente uma década depois das *Notas de Coutinho*, tornou-se, desde então, a mais difundida introdução à disciplina no Brasil – *Teoria da Literatura* (1986) –, Roberto Acízelo de Souza, como se em resposta direta ao trecho acima reproduzido, declara:

não consideramos válido aquele outro entendimento [...] que imagina ser a Teoria da Literatura uma disciplina preparatória para o estudo das diversas literaturas nacionais ou clássicas. Assim pensada, a disciplina em apreço nada mais representaria do que um conjunto de noções básicas com as quais se poderia, por exemplo, estudar a literatura brasileira. Nessa mesma linha de raciocínio equivocado, tem-se difundido bastante no nosso meio universitário a noção de que a Teoria da Literatura constitui uma "teoria" enquanto algo distinto de uma prática, admitindo-se candidamente que essa prática se encontre, por exemplo, na literatura brasileira, portuguesa, etc. Ora, tal opinião falseia inteiramente a compreensão do que seja a Teoria da Literatura.⁶

Noutro ponto, reforça Acízelo: "rejeitamos ideia segundo a qual essa disciplina teria por finalidade atuar como propedêutica, uma iniciação

⁴ COUTINHO. *Notas de teoria literária*, p. 2-3.

⁵ COUTINHO. *Notas de teoria literária*, p. 3.

⁶ SOUZA. *Teoria da literatura*, p. 20.

ao estudo das literaturas nacionais ou clássicas”; isso porque: “para nós a teoria da literatura é um questionamento sistemático acerca do fato literário”;⁷ sua finalidade seria, antes, a de que:

através dela, a literatura deixa de ser apenas uma fantasia encantadora e comovente, para se apresentar como produção cultural tão plantada na realidade, na vida, quanto empenhada em revelar-lhes os aspectos mais esquivos à nossa compreensão.⁸

Na qualidade de “questionamento sistemático acerca do fato literário”, o qual, “independentemente da cobrança de resultados práticos, é um fim em si mesmo”,⁹ a disciplina pareceria mesmo encarnar aquela segunda concepção de Teoria da Literatura aventada por Coutinho, a de uma “filosofia da literatura” (a qual, segundo Coutinho, deveria ser ministrada somente “nas duas últimas séries [do curso de Letras] em cursos monográficos ou optativos”).¹⁰ Nessa perspectiva, a disciplina deixa de figurar como teoria da crítica, implicando, antes, na verdade, uma ruptura com a crítica literária compreendida como

prática da análise de obras literárias particulares, distinta da teoria da literatura, na medida em que esta última se interessaria pelo estudo dos métodos, princípios e conceitos gerais, independentes de sua aplicação a textos específicos.¹¹

A questão da aplicabilidade ou não da teoria encontra-se, pois, no cerne da oposição entre a primeira e a segunda concepção de Teoria da Literatura: se esta reclama para si o caráter de “questionamento sistemático acerca do fato literário” como um “fim em si mesmo” (algo, portanto, como uma “filosofia da literatura”), a primeira não hesita em apresentar-se como uma verdadeira *metodologia* da crítica literária, algo, portanto, visando, em última instância, à aplicação de um método ao trabalho crítico. A concepção da Teoria da Literatura como metodologia do estudo literário remonta ao célebre manual de René Wellek e Austin Warren, *Theory of Literature* (1949), obra tutelar para Afrânio Coutinho em sua cruzada anti-impressionista nos anos 1940-50, iniciada na esteira

⁷ SOUZA. *Teoria da literatura*, p. 67.

⁸ SOUZA. *Teoria da literatura*, p. 69.

⁹ SOUZA. *Teoria da literatura*, p. 69.

¹⁰ COUTINHO. *Notas de teoria literária*, p. 2.

¹¹ SOUZA. *Teoria da literatura*, p. 70.

de sua conversão ao *New Criticism* nos EUA e que culminaria com o já referido programa de implantação da disciplina Teoria da Literatura nos cursos de Letras no Brasil. E quanto à segunda concepção? Ao denunciar, em seu livro de 1976, a “hipertrofia filosofante”¹² que estaria tomando conta da Teoria da Literatura à época, acarretando “uma distorção do espírito dessa disciplina”,¹³ Coutinho assevera:

Em vez de se procurar ensinar o que são gêneros literários, como se caracterizam e compõem, e como se estruturam na obra literária; que é um romance e porque; que são rima e métrica; que é personagem e ponto de vista ou foco narrativo e quais os seus diversos tipos; que é epopeia e o que a caracteriza, etc., etc., etc., a maioria de nossos professores de Teoria Literária aproveita o ensejo para demonstrações profundas de conhecimento dos últimos livros que as editoras de Paris exportam para as nossas plagas, especialmente os da editora Du Seuil, onde estão os bastiões do estruturalismo, da semiótica, e de outras manifestações em que se compraz certa vanguarda cansativa, porque superficial e mutável ao menor navio que aporta de França.¹⁴

Bem entendido, Coutinho responsabiliza a voga estruturalista no Brasil de meados dos anos 1970 pela conversão da Teoria da Literatura numa disciplina puramente “filosofante” – “Falar termos difíceis, usar conceitos pomposos, utilizar uma linguagem impenetrável, deve parecer-lhes filosofar [...]”¹⁵ –, totalmente alheia aos problemas concretos da prática crítica. Ora, se é verdade que o estruturalismo nos estudos literários emerge, com e a partir dos formalistas russos, em reação direta ao historicismo em crítica literária herdado do século XIX, não se pode dizer que a ascensão de uma teoria estruturalista da literatura – na forma de uma “poética estrutural” – tenha simplesmente eliminado a preocupação teórico-metodológica com a crítica literária, ao menos na própria França. Assim, é de se aventar que a via brasileira de um estruturalismo literário, em vista de sua especificidade em face da via francesa, tenha implicado um exclusivismo da segunda concepção de Teoria da Literatura (filosofia da literatura) em detrimento da primeira (teoria/metodologia da crítica).

¹² COUTINHO. *Notas de teoria literária*, p. 6.

¹³ COUTINHO. *Notas de teoria literária*, p. 5.

¹⁴ COUTINHO. *Notas de teoria literária*, p. 5.

¹⁵ COUTINHO. *Notas de teoria literária*, p. 6.

Passemos ao mapeamento de como isso teria se dado na obra do autor cujo nome se tornou sinônimo, no Brasil, não apenas de estruturalismo nos estudos literários, mas, na esteira disso, de Teoria da Literatura *tout court*: Luiz Costa Lima.

Luiz Costa Lima e o questionamento da crítica literária

No primeiro dos “Quatro fragmentos em forma de prefácio” que escreveu para *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000), Luiz Costa Lima apresenta os motivos que o teriam levado a adiar a publicação daquele livro, no qual busca formular o delineamento geral do repensar da *mimesis* a que se propôs desde 1980. Para além das eventuais vantagens com que acreditava poder contar em função do adiamento deliberado, um motivo em especial, enunciado por fim, mereceria destaque: o reconhecimento de que “o delineamento visado teria de partir de antes de seu próprio tema: da indagação do lugar em que se repensa a *mimesis*”.¹⁶ Tratar-se-ia, bem entendido, de se buscar esclarecer as próprias condições de possibilidade do empreendimento em questão: “Não fazendo parte central de meu *hobby-horse* senão a incidência da *mimesis* na literatura”, conclui Costa Lima a propósito, “a cogitação de seu lugar me obrigava a pensar o lugar da crítica literária”.¹⁷

No segundo fragmento, nos é oferecido, então, o desenho sintético, tão sucinto quanto incisivo, dessa reflexão sobre a crítica, a funcionar, pois, como ante-sala ao tratamento da problemática da *mimesis*. Parte-se, aí, de uma constatação: “É raro encontrar-se em um crítico (de arte ou de literatura) a indagação do que ele precisamente faz. Como se a crítica se autolegitimasse”. E mais à frente: “ao contrário das profissões liberais, o crítico não se justifica pelo que faz ou deixa de fazer. Que então o justifica?”¹⁸

Para enfrentar o problema, Costa Lima recorre a Kant, e destaca que a pergunta sobre a crítica encontra-se subordinada a uma questão maior: “que certeza podemos ter de conhecer?” Retomando a problemática kantiana do juízo como capacidade de subsumir os objetos da percepção (o particular) a regras ou princípios gerais (o universal), Costa

¹⁶ COSTA LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p. 13.

¹⁷ COSTA LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p. 13.

¹⁸ COSTA LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p. 13.

Lima lembra que, para Kant, a chamada “faculdade do entendimento”, justamente por operar com princípios *a priori*, independentes de toda a experiência, e permitir, com isso, a formulação de leis que governam os fenômenos, seria a única a possibilitar *juízos determinantes*, isto é, que explicam o modo de atuar dos objetos a que visam.¹⁹ Por seus resultados afirmativos, conclui Costa Lima, o juízo determinante “facilita a *teoria*, i. e., o conjunto de proposições que declaram a especificidade dos objetos constitutivos de um campo”.²⁰

Mas e quando, como no caso da experiência estética, não se dispõe de tais princípios *a priori*, não sendo possível, pois, o juízo determinante, aquele que possibilita a subsunção de um objeto particular a uma lei geral? Nesse caso, indaga-se Costa Lima, “como podemos saber que a crítica ultrapassa sua mera inscrição subjetiva? Que ela é mais do que apenas arbitrária retórica ou precária aposta?”; em suma: “como podemos justificar a crítica a um objeto inserto em uma experiência estética?”²¹ O próprio Kant “já indicava um caminho”, observará Costa Lima, “ao notar que o juízo próprio a uma experiência estética merece uma designação especial: é um juízo de *reflexão*; [...] algo que leva a mente a curvar-se sobre o que ela própria sentira”.²² Costa Lima destaca, então, a afirmação de Kant, no final do prólogo à *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), de que, com respeito à faculdade do juízo, “a crítica faz as vezes da teoria [*die Kritik statt der Theorie dient*]” – e conclui: “a lucidez da crítica não pode ser completa, sua objetividade é sempre questionável, pois lhe falta a base da certeza”.²³

Remetendo, então, à célebre tese de Walter Benjamin sobre a crítica de arte no romantismo alemão, Costa Lima observa que, até se dar o impacto da filosofia kantiana na Alemanha, o crítico de arte chamava-se *Kunstrichter* [juiz da arte], e que só com os *Frühromantiker* [primeiros românticos] passa-se a falar em *Kritiker*. Eis a diferença: enquanto o primeiro, o *Kunstrichter*, supõe, “como todo juiz”, observa Costa Lima, “uma legislação, escrita ou consuetudinária, que aplica”, o segundo, o *Kritiker*,

¹⁹ COSTA LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p. 13-14.

²⁰ COSTA LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p. 15.

²¹ COSTA LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p. 15.

²² COSTA LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p. 15-16.

²³ COSTA LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p. 16.

“é aquele que se indaga sobre os limites da razão; [...] que se pergunta como a razão poderá, com propriedade, falar de uma experiência que não pode ser generalizada”, isto é: a própria experiência do juízo estético, já que “a validade da crítica a um romancista não é transponível a outro pelo simples fato de que este outro seja também um romancista”.²⁴

Mas essa distinção – lamenta Costa Lima – não ultrapassou a experiência dos primeiros românticos: “Na prática jornalística do alemão recente, *Kritiker* reocupa, talvez apenas com mais discrição, o papel do *Kunstrichter*. E o que sucede no alemão se repete noutras línguas”.²⁵ Segundo o autor, em função de ter se mantido, nos diversos âmbitos culturais, “o sentido de ser a arte uma atividade normativa, i. e., pautada pela aplicação de normas”, teria se generalizado a tendência “de considerar uma teoria ou o quadro teórico pelo qual se opta algo a ser aplicado”.²⁶ A esse estado de coisas, Costa Lima contrapõe o seguinte:

Contra essa tendência generalizada, a linha que deriva da filosofia crítica considera que a crítica (literária ou de arte) não pode ser uma atividade normativa mas que há de ser vista como uma forma de pensar acerca de um tipo específico de objeto. Sua questão precisa é: como a arte pensa? [...] Acrescente-se: se o caráter *sui generis* da experiência da arte deveria coibir que a crítica assumisse uma direção normativa, isso contudo não impede que o crítico empregue conceitos. Só que na crítica o conceito perde sua força de homogeneizador do objeto. Ao invés, na crítica de arte e de literatura, o conceito se torna a ferramenta para o pensar; algo, por definição, plástico e modificável de acordo com o objeto singular que analisa, com sua posição no espaço e no tempo. Nesse sentido, poder-se-ia mesmo dizer que a crítica, porque sabe que nunca está pronta para ser aplicada, apresenta tão-só o limite a que cada crítico aspira. Não há propriamente críticos, mas sim aqueles que se aproximam, ora mais ora menos, do horizonte do pensar que os justifica. À diferença daqueles que têm uma profissão reconhecida, o crítico não tem um lugar definido. Dispõe apenas de um horizonte.²⁷

²⁴ COSTA LIMA. *Mimesis*: desafio ao pensamento, p. 16.

²⁵ COSTA LIMA. *Mimesis*: desafio ao pensamento, p. 16.

²⁶ COSTA LIMA. *Mimesis*: desafio ao pensamento, p. 16.

²⁷ COSTA LIMA. *Mimesis*: desafio ao pensamento, p. 17.

Isso posto, seria preciso reconhecer a coerência com que o esforço de repensar a *mímesis* então empreendido pelo autor alinha-se com o horizonte crítico acima delineado, justamente no modo como vem a mobilizar conceitos e teorias diversos como “ferramentas para o pensar” em sua tentativa de elaborar uma resposta possível para a pergunta: “Como a arte pensa?” Nas palavras com que o próprio Costa Lima encerra o último dos quatro fragmentos: “Estaremos satisfeitos se, afinal de contas, conseguirmos avançar algum passo na compreensão da *mímesis* [...] como fenômeno explicativo da arte, enquanto fenômeno estético, i. e., da arte enquanto atividade autonômica”.²⁸ Mas se isso parece imbuir, é certo, o empreendimento em questão de uma autoconsciência e de uma consistência epistemológica raras na produção acadêmica no campo dos Estudos Literários, por outro lado corre-se aí, no próprio gesto de redefinição da atividade crítica então efetuado pelo autor, o risco de apropriação e/ou obliteração de uma certa dimensão dos Estudos Literários, a qual, se de fato não poderia conformar-se ao horizonte crítico delineado por Costa Lima a partir de Kant, nem por isso haveria de deixar de ser reconhecida e considerada em sua especificidade.

Explico-me: na conversão da crítica de “atividade normativa” em “forma de pensar acerca de um tipo específico de objeto”, nos termos de Costa Lima, se, por um lado, é todo um horizonte de trabalho que pareceria se iluminar ao estudioso da literatura, horizonte não propriamente novo – posto que gestado por Kant e concretizado, em parte, pelos *Frühromantiker* –, por outro lado, e a exemplo da zona de sombra que tende a ser gerada por toda iluminação, é uma outra perspectiva de trabalho, justamente aquela em que criticidade e normatividade encontram-se inextricavelmente fundidas, que pareceria agora interdita, se não de fato ao menos de direito, ao estudioso da literatura. Ora, uma tal perspectiva não é outra senão aquela mesma a que o senso comum se refere quando fala em *crítica literária* ou, tão-somente, *crítica*, remetendo, quanto a isso, não ao criticismo kantiano, é claro, mas à boa e velha etimologia da palavra: “O termo ‘crítica’ deriva do grego *krínein*, que significa ‘julgar’, através do feminino da forma latina *criticu(m)*. *Krités* significa ‘juiz’ e *kritikós*, ‘juiz ou censor literário’”, lembra, com

²⁸ COSTA LIMA. *Mímesis: desafio ao pensamento*, p. 26.

efeito, Massaud Moisés,²⁹ concluindo: "O ato de criticar envolve, fatalmente, o de julgar, como atesta a origem do vocábulo 'crítica'".³⁰ Poder-se-ia acrescentar que o ato de julgar um poema ou um romance pressupõe, evidentemente, uma visão do que seja aquele poema ou aquele romance então julgado, o que aponta para uma ontologia do objeto da atividade crítica. É nesse sentido que, como lembra Jérôme Roger, "a crítica não pode se contentar em julgar; precisa também estar sempre construindo seu objeto para conhecê-lo";³¹ o que desemboca na definição da crítica como uma atividade que visa a responder "o que é e o que vale um texto".³²

Os formalistas russos, em seu esforço por erigir uma "ciência da literatura" cujo objeto não poderia ser, obviamente, a obra literária particular, em sua individualidade, mas a *literariedade*, pensada como atributo geral das obras literárias, tenderam a assumir uma postura exclusivista, postulando a acensão de uma "poética estrutural" em detrimento mesmo da crítica literária, tida por atividade incontornavelmente subjetiva e, portanto, não passível de cientificização. A formulação máxima e paradigmática dessa visão das coisas caberá ao Jakobson de "Linguística e poética" (1960), quando afirma:

Infelizmente, a confusão terminológica de "estudos literários" com "crítica" induz o estudioso de literatura a substituir a descrição dos valores intrínsecos de uma obra literária por um veredito subjetivo, censório. A designação de "crítico literário" aplicada a um investigador de literatura é tão errônea quanto o seria a de "crítico gramatical (ou léxico)" aplicada a um linguista. A pesquisa morfológica e sintática não pode ser suplantada por uma gramática normativa, e de igual maneira, nenhum manifesto, impingindo os gostos e opiniões próprios do crítico à literatura criativa, pode substituir uma análise científica e objetiva da arte verbal.³³

Observa-se que oito anos depois do aparecimento do famoso artigo de Jakobson, Tzvetan Todorov, ainda imbuído, em larga medida, do mesmo espírito do mestre russo, já admitiria ser preciso distinguir-se,

²⁹ MOISÉS. *A crítica literária*, p. 305.

³⁰ MOISÉS. *A crítica literária*, p. 322.

³¹ ROGER. *A crítica literária*, p. 8.

³² ROGER. *A crítica literária*, p. 7.

³³ JAKOBSON. *Linguística e poética*, p. 120-121.

quanto aos estudos literários, duas atitudes: uma que “vê no texto literário um objeto de conhecimento suficiente”, ou seja, a crítica literária, e outra de acordo com a qual “cada obra particular é considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata”, ou seja, a poética estrutural; a relação entre ambas, ele diz, não seria de incompatibilidade mas de complementaridade.³⁴ Já na década de 1980, um herdeiro menos célebre, mas não menos rigoroso da tradição formalista, o narratólogo tcheco, professor na Universidade de Toronto, Lubomir Dolezel, dirá, em sua história da poética ocidental:

[A crítica literária] é uma atividade axiológica e judicativa que integra e reintegra as obras no sistema de uma cultura. A poética é uma atividade cognitiva que reúne conhecimentos sobre literatura e os incorpora num quadro de conhecimento mais vasto adquirido pelas ciências humanas e sociais. Para a crítica a literatura é um objeto de avaliação, para a poética um objeto de conhecimento. Desnecessário será dizer que a crítica literária e a poética se inter-relacionam e bastante frequentemente se entrelaçam.³⁵

No posfácio à segunda edição de *Teoria da literatura em suas fontes* (1982, reeditada em 2002), Costa Lima divisará a alternativa de duas direções distintas para a teorização contemporânea, uma de cunho linguístico, outra de cunho cultural.³⁶ Sobre a primeira, afirma que ela “ressalta o caráter verbal da literatura”, que a “teorização e os métodos que procurarão operacionalizá-la tratarão a literatura como um universo fechado em signos”, não estranhando, assim, que para ela “seja a linguística a ciência-piloto”; como representantes dessa linha, Costa Lima destaca Jakobson e os chamados estruturalistas franceses. Sobre a segunda, afirma que suas teorizações e metodologias “apresentarão como traço comum negarem que o discurso literário possa ser definido imanentemente” – deslocando-se, com isso, a linguística, do posto de ciência-piloto para o de meio auxiliar do exame adequado –, “porquanto algo não se reconhece como literário senão em função do horizonte da cultura, da sociedade, de uma posição determinada dentro desta”; como representante dessa linha, Costa Lima destaca a estética da recepção e do efeito,

³⁴ TODOROV. *Estruturalismo e poética*, p. 11.

³⁵ DOLEZEL. *A poética ocidental: tradição e inovação*, p. 9.

³⁶ COSTA LIMA. Agradecimento e posfácio, p. 1029-1031.

lembrando que “seria ingênuo supor que o grau de reflexão alcançado por ela já tenha a consistência necessária para que se impusesse como um cânone relativamente tranquilo”.

Mesmo que deliberadamente nos afastemos da hoje ingênuo profissão de fé cientificista de Jakobson, a substituição do referencial formalista ou estruturalista, de inspiração linguística, por um referencial “cultural”, de inspiração criticista (kantiana) ou qualquer outra, não poderia deixar de reconhecer a especificidade da atividade crítica e de enfrentar as questões que ela nos coloca, sob pena de reiterar, mais ou menos inadvertidamente, a posição exclusivista jakobsoniana, com o agravante de já não mais possuímos o álibi do entusiasmo cientificizante dos formalistas das décadas de 1910-20 ou dos estruturalistas dos anos 1960-70. Além do mais, em vista de uma observação como a de Dolezel de que a “crítica literária e a poética se inter-relacionam e bastante frequentemente se entrelaçam”, pergunto-me: não seria o próprio espectro do “veredito subjetivo, censório” que Jakobson atribui à crítica literária e que busca exorcizar em seu programa de uma ciência da literatura, não seria esse espectro, afinal, que se diria, então, rondar *toda* abordagem declaradamente não-normativa do universo estético ou literário?

Normatividade – eis o horizonte incontornável da crítica de arte ou de literatura. “Atividade axiológica e judicativa visando a integrar e reintegrar as obras no sistema de uma cultura”³⁷ ela não pode ser exercida, em toda sua sentenciosidade, a não ser por um *Kunstrichter* (mesmo quando renomeado como *Kritiker*), a não ser por um *krités*, ou, melhor dizendo, um *kritikós*, um *juiz literário*. É nessa sua incontornável normatividade, pois, que essa atividade a que chamamos *crítica*, e que, como nos lembra T. S. Eliot “é tão inevitável quanto a respiração”,³⁸ precisaria ser encarada e pensada, se o discurso acadêmico no campo dos Estudos Literários pretende, de fato, oferecer algum tipo de esclarecimento a respeito do que se encontra em jogo quando nos dispomos a escrever criticamente sobre as obras que lemos, dentro ou fora da universidade, bem como a respeito das consequências pedagógicas e político-ideológicas do

³⁷ DOLEZEL. *A poética ocidental: tradição e inovação*, p. 9.

³⁸ “as inevitable as breathing” ELIOT. *Tradition and individual talent*, p. 37.

modo como regimes de leitura crítica diversos vêm a se estabelecer e se institucionalizar.

O *Kunstrichter*, como todo juiz, lembra-nos Costa Lima, e pela própria natureza normativa de sua atividade, “supõe uma legislação, escrita ou consuetudinária, que aplica”. O grande problema, dir-se-ia, é que ele o faz sem o menor senso crítico (agora no sentido kantiano do termo). O simples fato de que ele se limitasse a *aplicar* uma norma já seria prova disso. O crítico, observa Costa Lima, não costuma indagar-se pelo “que ele precisamente faz”; tudo se passa “como se a crítica se autolegitimasse”. Justamente aí, portanto, parece residir o problema. Tomando de empréstimo, ao modo de ferramentas para o pensar, os termos kantianos empregados por Costa Lima, tudo se passa como se o crítico agisse pautado por uma pretensa faculdade judicativa imbuída de princípios *a priori* e que, ao modo da faculdade do entendimento, possibilitasse juízos estéticos determinantes ao invés de meramente reflexivos. O que parece irritar sobremaneira a Costa Lima é que, mesmo diante da implausibilidade dessa hipótese, o crítico, via de regra, não se coloque a pergunta pela legitimidade e pela legitimação de sua atividade. Que o crítico aja, mesmo que inadvertidamente, ou sobretudo por causa disso, como se a norma crítica com que implicitamente opera se impusesse necessariamente como natural e universal, isso é o que pareceria revestir sua atividade de um caráter a um só tempo arbitrário e autoritário.

Exatas duas décadas antes da publicação de *Mimesis: desafio ao pensamento*, num texto intitulado “Questionamento da crítica literária” (1980), Costa Lima já colocava o problema nos seguintes termos: “ser crítico da literatura supõe estar investido – por quem? – do papel de *juiz* da produção alheia”. E acrescentava:

Ora, se não duvidamos que não há sociedade sem leis, por outro lado com repugnância sabemos os jogos de interesse, as manipulações e arbitrariedades que se aglutinam àquela necessidade social. Já não nos basta sofrer com os juízes aplicadores da prepotência, para que ainda nos incorporem às suas fileiras? ³⁹

³⁹ COSTA LIMA. *Dispersa demanda*, p. 199.

Aí, contudo, o autor ainda atentava para uma possibilidade ao que tudo indica já descartada nos "Quatro fragmentos em forma de prefácio". Admitindo que "o receio de se comprometer e/ou uma concepção mecanicamente cientificista da atividade analítica leva o seu praticante a conceber sua tarefa como meramente taxonômica ou descritiva", Costa Lima afirma desidentificar-se com essa postura, reconhecendo que "o caminho demonstrativo a privilegiar sempre termina em um juízo de valor". Ao que acrescenta: "Este é um *caminho crítico*, mas não o *caminho do crítico*. *Aquele encaminha um juízo, este determina um julgamento*"; em suma: "O juízo é o termo de chegada de uma cadeia demonstrativa; o julgamento, a decisão tomada a partir de certa norma".⁴⁰

Isso posto, poder-se-ia indagar: o caminho crítico a encaminhar um juízo (ao invés de determinar um julgamento) então divisado por Costa Lima seria isento de normatividade? A resposta é negativa; eis a explicação do autor:

Por certo as cadeias demonstrativas não anulam por si a incidência de normas, tanto mais poderosas quanto menos conscientes. Mas a prática da demonstração facilita que outro olhar, seja o do leitor, seja o do próprio analista, beneficiado com a passagem do tempo, descubra a norma que moveu sua demonstração e assim facilita sua tematização explícita, sua recusa ou aceitação. Se, ao contrário, a prática privilegiada favorece o ocultamento da norma que a rege, atua em favor de seu império enquanto fantasma. Sua perduração se prolonga mesmo porque não se sabe onde ela se encontra, como ela se formula. Dentro desse estado de coisas, cabe perguntar: que normas são estas? Se elas não se demonstram – e quais os críticos que costumam ou costumaram demonstrar a razão das normas aplicadas? – é porque pertenceriam ao consenso de uma cultura, de uma classe ou de um grupo social ou porque se proferem como se fizessem parte da natureza do que deve ser. Em qualquer dos dois casos, sua legitimidade é, quando nada, questionável.⁴¹

O caminho crítico orientado para a formulação de cadeias demonstrativas então postulado por Costa Lima implica a problematização da continuidade que se costuma conceber entre *juízo* estético e *experiência*

⁴⁰ COSTA LIMA. *Dispersa demanda*, p. 200.

⁴¹ COSTA LIMA. *Dispersa demanda*, p. 200.

estética, isto é, entre o trabalho da crítica e a experiência que se diria provocá-lo. “Em poucas palavras”, dirá Costa Lima,

entre a experiência estética e o juízo que se venha a fazer sobre ela não deveria haver, como se postula até hoje, *um espaço transparente*, pois esta transparência torna o juízo sucursal de uma área estabelecida sem conceitos, a qual vem a ditar o comportamento do juízo, sendo em última instância a fundadora do valor ou não-valor declarado dos objetos. Em vez desta transparência, o que se propõe é criar obstáculos à passagem da experiência para o juízo, através da ênfase na cadeia demonstrativa com a qual se construa o argumento crítico. Claro que esta por si só não resolve a dificuldade: uma demonstração pode ser sofismática, torcer, consciente ou inconscientemente, sua direção. Ou seja, não suponho que as análises se tornam mais corretas pela obstaculização proposta. Se isso não é esperável, o é pelo menos que o analista assim se obrigue a atingir o máximo de sua capacidade argumentativa.⁴²

Atente-se para essa rachadura, por assim dizer, então reconhecida pelo próprio Costa Lima em seu argumento das cadeias demonstrativas, a saber: a possibilidade de que uma demonstração possa ser sofismática. Essa rachadura tenderá, pouco menos de um ano depois, a transformar-se numa fenda capaz mesmo de pôr em xeque o referido argumento. Em “Sobre algumas críticas”, texto que encerra *Dispersa demanda*, Costa Lima, com efeito, dirá:

antes pensava que o risco de autoritarismo do analista era combatível pela exigência prévia de ênfase na cadeia demonstrativa, sustentadora de sua argumentação, porque tal cuidado daria a outrem condições de descobrir as falhas e as inclinações que a moviam. Hoje percebo que esta prevenção é insuficiente: “(...) Não é um tanto estranho reclamar que um instrumento deva criticar a sua própria excelência e utilidade? Que o próprio intelecto deva ‘reconhecer’ seu valor, sua força, seus limites?” (Nietzsche). A maneira portanto como justificávamos uma modalidade analítica que se propunha romper com o espelhismo estético era apenas bem intencionada, na verdade, ingênua e inútil, perpetuadora do mesmo impasse.⁴³

Aí se vê por terra, portanto, a esperança costalimiana de uma diferença qualitativa fundamental entre o “juízo estético” guiado

⁴² COSTA LIMA. *Dispersa demanda*, p. 205.

⁴³ COSTA LIMA. *Dispersa demanda*, p. 238-239.

pela aplicação de uma norma tácita – típico, dir-se-ia, de uma crítica normativa – e o “juízo estético” encaminhado por cadeias demonstrativas – típico de uma crítica argumentativa –, já que estas, apesar de darem a ver a norma estética com a qual opera o crítico (norma esta implícita no primeiro caso), não podem, por si mesmas, evidenciar/dirimir as “falhas” e “inclinações” inerentes ao trabalho crítico – neste caso, inerentes à própria demonstração crítica –, já que pareceria mesmo vetado a um dado “instrumento” criticar sua própria excelência e utilidade.

Não caberia, contudo, essa tarefa de crítica da crítica, a um instrumento outro, ou seja, *externo* ao próprio instrumento crítico em questão? Por outro lado, tal instrumento externo não se encontraria necessariamente sujeito à mesma limitação inerente ao instrumento crítico por ele criticado (a impossibilidade de um determinado instrumento criticar sua própria excelência e utilidade), apenas reduplicando, com isso, a aporia identificada por Costa Lima no coração de seu argumento das cadeias demonstrativas? É o que parece admitir o autor, quando conclui:

A função da cadeia demonstrativa interposta é a de obrigar o analista a tomar consciência e/ou dar condições ao leitor de *presenciar* as prenoções com que a experiência estética foi no caso trabalhada. Ainda que o próprio analista possa ser pouco beneficiado por este auto-questionamento (cf. citação de Nietzsche), sua comunidade ou mesmo o leitor menos ligeiro poderá ser favorecido pela contensão demonstrativa. Esta crítica é por certo incapaz de abolir o primado da estética.⁴⁴

Admitir a manutenção do “primado da estética” mesmo no que se refere ao olhar externo lançado ao instrumento crítico em jogo numa determinada demonstração crítica equivale a reconhecer o caráter irreduzivelmente subjetivo também da crítica argumentativa com que sonhava Costa Lima, isto é, aquela “modalidade analítica que se propunha romper com o espelhismo estético”, mas que se revela, no fim, “apenas bem intencionada, na verdade, ingênua e inútil, perpetuadora do mesmo impasse”. Não estranha, pois, que o próximo passo seja justamente a supressão da crítica literária como atividade judicativa – já não importa se em versão “normativa” ou “argumentativa” – em nome da crítica

⁴⁴ COSTA LIMA. *Dispersa demanda*, p. 240-241.

exclusivamente como *Kritik*, “atividade do pensar”; e do crítico exclusivamente como *Kritiker* (ao invés de *Kunstrichter*).

Epílogo

Ponderando, por ocasião de uma entrevista (também publicada em *Dispersa demanda*), sobre pontos positivos da influência estruturalista no Brasil, Costa Lima destaca ter sido mérito do estruturalismo levantar a questão do *papel da teoria*, mostrando “como, por mais ingênuo que eu seja, ao dizer alguma coisa sobre um texto, eu estou teorizando, eu estou partindo de uma teorização sobre o texto”, e se assim o é, “se teorizar é inevitável, é sempre melhor teorizar a partir de alguma coisa que você tenha explicitado, do que de alguma coisa que você tenha de forma implícita”.⁴⁵ Note-se, a propósito, que o que se convencionou chamar de Teoria da Literatura, seja como campo de conhecimento acadêmico, seja como disciplina integrante do currículo de Letras voltada para a formação do futuro crítico profissional e do futuro professor de literatura, emergiu e se institucionalizou justamente em vista da demanda por explicitação e sistematização, tão rigorosa quanto possível, da teoria bem como dos procedimentos em jogo na leitura crítica de um texto literário.

Na conclusão do capítulo de abertura de *Theory of Literature*, o célebre manual de Wellek e Warren publicado nos anos 1940 e responsável pela fixação definitiva dessa imagem de longa duração da disciplina e pela difusão do termo a ela associado, pode-se ler, com efeito, em tom sentencioso, ao modo de uma resposta possível ao desafio kantiano quanto à fundamentação do juízo estético, que se, por um lado, a crítica e a história literária “esforçam-se por caracterizar a individualidade de uma obra, de um autor, de um período ou de uma literatura nacional”, por outro, “essa caracterização pode ser realizada apenas em termos universais, com base numa teoria literária”. Em suma: “A teoria literária, um *organon* de métodos, é a grande necessidade da pesquisa literária hoje”.⁴⁶

Buscando suprir, portanto, a carência gerada pela inexistência de uma faculdade judicativa que funcionasse à maneira da faculdade do entendimento kantiana, o manual de teoria da literatura procurará

⁴⁵ COSTA LIMA. *Dispersa demanda*, p. 213.

⁴⁶ WELLEK; WARREN. *Theory of Literature*, p. 19.

estabelecer os princípios, categorias e critérios universais *a priori* que possibilitariam, enfim, juízos estéticos determinantes ao invés de meramente reflexivos. “De onde entretanto provêm e qual a credibilidade de tais princípios, categorias e critérios?”, perguntava-se Costa Lima, na introdução à primeira edição de *Teoria da literatura em suas fontes*, justamente a respeito do manual de Wellek e Warren. Ao que respondia: “Se percorrermos a obra, verificamos que decorrem da reflexão estética e da atividade operacional de dois movimentos analíticos: o formalismo eslavo e o *New Criticism* saxão”. Nova indagação: “Como descreveremos métodos diversos, que implicam posições diversas ante o objeto comum, sem que antes se explicita a própria posição do teórico diante de seu objeto?”⁴⁷

De todo modo, a teoria “não se pode confundir com a metodologia”, argumenta Costa Lima, pois “não pode ser o instrumento aparentemente neutro, apenas descritivo, oriundo da exclusão das prenoções que atrapalhariam a apreensão do objeto, como uma metodologia, em seu estado puro, pretende ser”.⁴⁸ Wellek e Warren, aliás, ao se colocarem, em seu manual, a analisar os métodos diversos de leitura crítica então disponíveis, “tiveram de introduzir princípios de julgamento, que, anteriormente, se mantinham em estado de mera pressuposição”.⁴⁹ Assim:

Contra a ênfase nas indagações psicológicas, sociológicas e biográficas haviam se levantado, com maior ou menor êxito, a estilística, o formalismo, o *New Criticism*. Os autores simplesmente assumem esta crítica e, conseqüentemente, este roteiro, sem entretanto terem o cuidado de aprofundarem a questão e se perguntarem o que haveria de se entender por interioridade do texto. Para fazê-lo, necessitavam de um efetivo descolamento entre a teoria que propunham e as correntes críticas que, na verdade, apenas glosavam de maneira didaticamente sistemática. [...] Em nenhum instante, porém, a teoria dos autores questiona o questionável. *A priori*, os autores já conhecem a resposta às questões que colocam.⁵⁰

Como se vê, o pretendido efeito de universalidade da teoria da literatura como “órganon de métodos” só se obtém pelo recalçamento da historicidade do corpo teórico-metodológico que então se apresenta

⁴⁷ COSTA LIMA. O labirinto e a esfinge, p. 11.

⁴⁸ COSTA LIMA. O labirinto e a esfinge, p. 22.

⁴⁹ COSTA LIMA. O labirinto e a esfinge, p. 22.

⁵⁰ COSTA LIMA. O labirinto e a esfinge, p. 22-23.

como universal, pela obliteração da tensão estruturante que se encontra na base de enunciação desses princípios pretensamente *a priori*, que na verdade não se enunciam a não ser em função de uma oposição constitutiva a *princípios outros*, representantes de posicionamentos teóricos diversos, mas que igualmente visam à universalidade.

Explicita-se, com isso, a figura de um *contrato de leitura* a instituir-se como condição de possibilidade para o empreendimento teórico-metodológico então proposto: ou o leitor compartilha da resposta *a priori* com que contam os autores do manual ao escrevê-lo, ou é a própria pretensão de universalidade dos princípios ali expostos que se veria definitivamente em xeque. Ora, em larga medida, a história da crítica não tem sido mais do que a sucessiva revogação de velhos contratos em nome de novos, cada nova geração instituindo, *por meio dos mesmos procedimentos que a anterior*, seu próprio organon de métodos com pretensões de universalidade. Trata-se de um esquema pelo qual, como sintetiza Costa Lima, “deixar-se-iam em suspeita as teorizações passadas e privilegiaríamos a nossa. E assim repetiríamos o que em geral tem sido feito desde o romantismo”.⁵¹

A historiografia da crítica tal como habitualmente concebida tende antes a ocultar do que a tornar visível essa lógica contratual no alicerce da teoria da literatura. Trata-se de uma historiografia que antes recalca do que revela a historicidade da instituição crítica. Não estranha que a visão canônica da historiografia da crítica tenha sido fixada por ninguém menos do que René Wellek com sua monumental *History of Modern Criticism*, em 8 volumes (1955-1992).

Na *History* wellekiana, a chamada “crítica moderna” desenrola-se cronologicamente ao longo dos cinco grandes períodos divisados pelo autor – (1) “O fim do século XVIII”; (2) “A era romântica”; (3) “A era da transição”; (4) “O fim do século XIX”; (5) “O século XX” –, sob a forma de biografias intelectuais de seus principais protagonistas – de Voltaire aos grandes críticos europeus e americanos do século XX –, ao modo de um vasto painel ou galeria. A História da Crítica assim concebida só se tornará compreensível, explica-nos Wellek, à luz da “moderna teoria da literatura”, na verdade, à luz da própria teoria *wellekiana* da literatura,

⁵¹ COSTA LIMA. *Dispersa demanda*, p. 205.

já que não é outro livro senão sua célebre *Theory of Literature* que se encontra na base da composição da *History*. No prefácio, de 1962, à terceira edição da *Theory*, Wellek admite, com efeito, que “minha *History of Modern Criticism* esforça-se por dar suporte à posição teórica aqui delineada, assim como, por sua vez, ela recebe [*draws*] critérios e valores da *Theory of Literature*”.⁵² Bem entendido, se Wellek faz derivar de sua *Theory* os “critérios e valores” que presidem sua *History*, ele converte arbitrariamente *sua própria doutrina crítica* em baliza meta-histórica a partir da qual se julgar as demais doutrinas que compõem a história da crítica, bem como em *telos* do próprio percurso então narrado. Isso equivale a subsumir a história na teoria, reduzindo a *History* a mero desdobramento da *Theory*. Mas não se poderia inverter um tal procedimento, e, indagando-se pela *historicidade* da própria teoria, fazer subsumir a *Theory na History*? Relativizada a doutrina crítica que se quereria baliza meta-histórica de avaliação das doutrinas críticas alheias, reinserida a mesma em sua posição de direito no interior da “série” em questão, não seria possível reler/reescrever a *History* wellekiana em termos da tensão fundamental entre os diversos sistemas de leitura que compõem a história da crítica ocidental, sem que nenhum deles fosse arbitrariamente privilegiado de antemão? (Tensão, antes de mais nada, entre o paradigma clássico e o romântico, no próprio bojo do que se convencionou chamar o advento da “crítica moderna”; tensão, além do mais, entre os diversos e distintos paradigmas que se desenvolvem ao longo dessa “modernidade” de que vem a se ocupar Wellek: (a) seja entre as diferentes vertentes que se desdobrarão a partir do próprio alicerce romântico, focadas em concepções diversas de “autor”, “autoria”, “intenção autoral”; (b) seja entre tais vertentes, agora concebidas em conjunto, e as tendências críticas antirromânticas, anti-intencionalistas, de feição neorretórica, surgidas ao longo do século XX, entre as quais se inclui, aliás, a própria doutrina crítica wellekiana; (c) seja, enfim, entre tais tendências, ditas “formalistas”, e as novas perspectivas “culturalistas” em voga desde meados dos anos 1980.)

Na verdade, uma tal historiografia não estaria nunca concluída, encontrando-se, antes, *sempre por vir*, em função de uma vigília

⁵² WELLEK; WARREN. *Theory of Literature*, p. 11.

permanente em relação ao constante movimento de institucionalização e naturalização dos procedimentos de leitura crítica. A operação teórico-historiográfica que aqui entrevejo, ao desarquivar e desnaturalizar os cânones críticos com pretensões à universalidade, desvelaria a estranha e paradoxal solidariedade, ao modo de um *double bind*, entre corpos doutrinários rivais, em larga medida incomensuráveis entre si, mas que emergem e se instituem como tais justamente por obra dessa oposição recíproca, a um só tempo constitutiva e indissolúvel, ou indissolúvel justamente porque constitutiva. Mas o horizonte de indecidibilidade projetado por uma tal intervenção historiográfica não precisaria levar, necessariamente, a algo como uma suspensão da possibilidade de decisão – o que significaria a própria morte da crítica; ele revela-se, na verdade, como a própria condição de possibilidade de uma decisão crítica propriamente dita. Isso porque, a rigor, não há decisão crítica digna do nome que não parta de uma experiência de indecidibilidade.

Nada disso equivaleria a depurar a crítica de sua incontornável normatividade. É de normatividade mesmo que se trata sempre que, como no caso da operação crítica, o que está em jogo é a enunciação de um “dever-ser”: nesse caso, do que é um texto (ou de como se *deveria* tomá-lo) e de quanto ele vale (ou de que valor se *deveria* atribuir a ele). Tratar-se-ia, contudo, seria preciso agora admitir, de algo como uma *normatividade sem norma*.

Citada por Costa Lima à guisa de revisão de seu próprio pensamento, a sugestão nietzschiana da impossibilidade de que um instrumento possa criticar a sua própria excelência e utilidade, possa reconhecer seu valor, sua força, seus limites sintetiza essa condição paradoxal de uma posição teórico-metodológica que não poderia em si mesma e por seus próprios meios garantir sua efetividade epistemológica, devendo recorrer para tanto, à oposição e ao rebaixamento de um posicionamento rival, ao qual não poderá, contudo, efetivamente excluir do horizonte de possibilidades, com o qual se verá obrigada, pois, a conviver – ainda que nunca harmonicamente, sempre de maneira tensa e diferencial. A normatividade crítica será, portanto, sem norma, não por uma *ausência* de normas críticas, e sim por uma potencial *abundância* delas; uma abundância tensa, apesar de não excludente, em vista da qual não é possível erigir,

de direito, nenhum tipo de baliza epistemológica meta-crítica e meta-histórica, obrigando o crítico a uma decisão em que a normatividade, apesar de incontornável, só poderia ser da ordem do *acontecimento*.

É, pois, de uma *performance crítica*, de uma *normatividade performada criticamente* que seria preciso falar. Em vista do que cada decisão, cada performance crítica teria de único, mesmo ao mobilizar esse ou aquele referencial teórico na realização de seu trabalho, seria preciso reconhecer que cada operação crítica, *em seu acontecimento*, implicaria necessariamente o colocar em jogo toda a instituição da crítica literária. Como se a cada gesto crítico fosse necessário reencenar aquilo mesmo que se diria torná-lo possível.

Referências

- COSTA LIMA, Luiz. Agradecimento e posfácio. In: _____ (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 1027-1033.
- COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- COSTA LIMA, Luiz. O labirinto e a esfinge. In: _____ (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 11-41.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- DOLEZEL, Lubomir. *A poética ocidental: tradição e inovação*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1990.
- ELIOT, T. S. Tradition and the individual talent. In: KERMODE, Frank (org.). *Selected Prose of T. S. Eliot*. San Diego/New York: Harcourt, 1975. p. 37-44.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 118-162.
- MOISÉS, Massaud. A crítica literária. In: _____. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 5. ed. rev. aum. São Paulo: Melhoramentos, 1973. p. 305-361.
- ROGER, Jérôme. *A crítica literária*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1986.
- TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Theory of Literature*. 3. ed. rev. San Diego/New York: Harvest/HBJ, 1984.

Em torno da teoria americana – antologia fragmentária

Fabio Akcelrud Durão

1. Talvez o acontecimento mais importante nas ciências humanas nos últimos 50 anos tenha se dado no surgimento do que agora se pode simplesmente chamar de Teoria. Um produto originariamente estadunidense, seu nascimento se deve em grande parte a dois fatores. Em primeiro lugar, ao vácuo intelectual gerado pela filosofia analítica nos Estados Unidos, um tipo de pensar antes de mais nada entediante e incapaz de interessar jovens que tenham fome de vida (o que no Brasil entendemos por filosofia, lá se chama *continental philosophy*). Em segundo lugar, ao estado da crítica literária: o *New Criticism* havia desenvolvido um aparato de leitura poderoso, mas que ainda estava imbuído uma preocupação reformista e moralista, que remontava a Mathew Arnold no século XIX e T.S. Eliot e I.A. Richards no XX. Daí pode-se entender o impacto dos franceses (e.g. do grupo *Tel Quel*) nos EUA, impregnados que estavam de fortes resquícios vanguardistas. Eis então que a Teoria trouxe em seu cerne uma ideia de liberdade, tanto em relação ao objeto, quanto ao método. Tudo pode ser lido: as roupas que vestimos formam um sistema de oposições e combinações, os nossos hábitos alimentares também (pense, por exemplo, que no Japão o feijão é doce), os filmes, as festas, as relações amorosas. Tudo isso o estruturalismo já anunciava nos anos 60. A novidade maior, no entanto, veio com a consolidação do conceito de textualidade. Graças à multiplicação dos instrumentos de interpretação, que originariamente eram usados para a análise de obras literárias, a liberdade do texto se expandiu para um sentido forte de leitura. Agora podemos ler, não apenas tudo, mas de várias formas – por exemplo: fenômeno, psicanalítica, desconstrutiva, ou semioticamente. O ideal seria, assim, que o método

não fosse definido aprioristicamente, mas respondesse àquilo que o próprio objeto solicita. A Teoria, contudo, se tornou vítima de si própria. A riqueza e abundância que prometia, por ser abstrata, acabou se refletindo na ossificação de seu conceito: a Teoria se tornou um campo, um gênero, dotado de sub-áreas (feminismo, semiótica, marxismo, estudos culturais, desconstrução...). Além disso, a paciência e a calma, a atenção ao detalhe, a minúcia, enfim, a lentidão da leitura, que sempre foi o pré-requisito maior para qualquer interpretação, foi desrespeitada pela necessidade de produção. Escreve-se agora rápido demais. Os objetos já estão mapeados, ou melhor: a formação e o descobrimento de novos objetos já adquiriu uma autoconsciência que deixa contaminar o novo teórico com a novidade da moda. Quanto aos métodos, eles se tornaram pré-fabricados teóricos, que podem ser aplicados a qualquer coisa. Por exemplo: usando a teoria foucaultiana do poder, você pode analisar a estrutura de *talk shows* ou do sistema rodoviário, sem gerar surpresas. A teoria, hoje, para ser viva, deve lutar contra os nomes próprios; ela exige o produtivo esquecimento de si própria.

2. Lógica do mingau. Ainda está por ser feita uma tipologia dos textos difíceis. Há, em primeiro lugar, a dificuldade da distância, que faz que obras do passado ou de culturas longínquas nos sejam estranhas, e que nos obriga a situá-las em seus contextos devidos. Com o modernismo, surge uma outra forma de dificuldade, proposital, que serve de proteção contra a leitura rápida, característica da indústria cultural. Sua justificativa interna está ligada à necessidade do Novo: em um mundo cada vez mais homogêneo e repetitivo, pensar algo de outro exige cada vez mais esforço, tanto de quem escreve quanto de quem lê. Na Teoria, a dificuldade muitas vezes se confunde com a moda. Isso é fácil de se verificar no uso do vocabulário – neologismos gratuitos, e escolhas lexicais inapropriadas: “sujeito”, ao invés de pessoa, “prática hermenêutica”, ao invés de leitura, “fenomenologia”, ao invés de sentimento, “dialética”, ao invés de contraste. O difícil, como necessidade, deveria surgir da complexidade do objeto, não da postura defensiva e contra-comunicativa do teórico. Mas quando um texto apresenta uma dificuldade de direito é útil pensar na lógica do mingau: se por um lado é sempre impossível entender tudo, por outro, também o é não entender nada. Começa-se

pelas bordas, por esta ou aquela frase que faz sentido, depois volta-se para o texto com o mesmo gesto, fundamental, de quem não quer nada, mexendo a colher aqui e ali, trazendo o mingau para o lado. Na maioria das vezes conseguimos formar alguma coerência para satisfazer nosso apetite. A utopia do texto difícil é ser um mingau que não esfria.

3. Há intelectuais brasileiros que no fundo são agentes da alfan-dega. Deixam entrar as teorias que lhes parecem adequadas ao espírito nacional e silenciam, ou denigrem, aquelas que não lhes apetezem. Seus inimigos são os funcionários das firmas de importação de ideias. Estes têm contatos com fontes produtoras no exterior e são capazes, em um lapso mínimo de tempo, de adquirir as últimas obras que apareceram no mercado. É difícil saber quem é pior. Os alfandegários podem muitas vezes ser bons, mas como tendem à endogenia, formam discípulos limitados e repetitivos, em palestras perfeitas contra insônia. Os importadores não são monótonos, pelo contrário, a cada três anos têm uma teoria nova que desmente a anterior. Como leem rápido demais, produzem por vezes textos nocivos, como na moda recente (não a última, mas a penúltima) de se enaltecer o hibridismo e a carnavalização. Nos Estados Unidos, o hibridismo é uma concessão desesperada da direita para tentar apaziguar as tensões raciais e migracionais; na Alemanha, a carnavalização faria algum sentido se se enfatizasse (bastante) o papel disciplinador da ordem na minúcia do dia-a-dia (os brasileiros em Berlim se orgulham de respeitar os sinais para pedestres). O problema desses conceitos no Brasil não reside no fato de que aqui se celebraria demais (o argumento conservador), mas no seu oposto. As festas no Brasil envolvem um grau tão grande de regulamentação (me lembro de meus alunos no Mato Grosso me dizendo que "o final de semana é sagrado"), uma violência tão grande contra o corpo (noites sem dormir, porres semanais, remédios excitantes no carnaval), e, mais importante, uma obrigatoriedade tão abrangente (ai de você se sair de uma festa cedo demais!), que sua prática mais próxima é a do serviço militar.

4. Uma ideia interessante para um projeto de pesquisa seria escrever uma história universal do exemplo. Este não existe por si só como uma invariante ou forma dada, mas está intimamente ligado ao tipo de pensar que exemplifica. Por exemplo: nada fala mais contundentemente

contra teorias de sala de aula do que os exemplos que utilizam. O giz, as cadeiras e o quadro negro são na verdade exemplos da pobreza da experiência que estas teorias, protegidas por paredes, espelham e propagam. De uma forma geral, se poderia dizer que quanto mais alguém tenta justificar a realidade, que todos sabemos injusta, mais seus exemplos são transparentes, feitos de lugares-comuns, sem imaginação. Daí sua força e fraqueza. Convencem, porque afunilam a mente, devagarinho conduzindo-a à prisão do *é assim*; não se sustentam, porque é preciso muita energia (d)e disciplina para que alguém se persuada que as coisas não poderiam ser outras: a teoria do exemplo miserável e mudo leva muito cedo o ouvinte ou leitor a querer fazer outra coisa. Contra isso se rebela uma bela ideia: praticar uma escrita que dissolva a diferença entre tese e exemplo, que os faça intercambiáveis, e onde, por um processo de negação progressiva, cada frase esteja à mesma distância do centro. O objeto é assim rodeado de palavras, e no contorno que delineiam deixam intuir o que ele quer dizer. O problema surge quando isso se solidifica em programa; perde-se assim o fingimento de espontaneidade necessário para que se comece e a estrutura circular se põe na frente como objetivo a ser atingindo. Ela acaba por usurpar o lugar do objeto. Uma outra forma de se redimir o exemplo consistiria, não em evitá-lo austeramente, mas em escrever a partir dele. Uma escrita sem teses, só de exemplos em processo, que obrigasse aquele que lê a se tornar um pescador. Lançar as redes de seus conceitos para fazer sentido, mas deixando bastante de sobra.

5. Há alguns anos atrás frequentei uma escola de férias, *The School of Criticism and Theory* na prestigiosa *Cornell University*. Era de espantar como os cursos se apoiavam no peso dos nomes dos professores. Não importava tanto o que ou como se ensinava ou se discutia, pois a ênfase residia em que X ou Y estava lá, dividindo um pouco de seu prestígio com jovens cheios de desejo (que depois podiam pedir cartas de recomendação ou obter preciosos e-mails). De fato, a reificação do saber nos EUA já está impregnada na linguagem coloquial, quando se usa o vergonhoso cinematográfico *star* para designar professores universitários de sucesso. Esse conceito implica não apenas um culto à aura do "eu", mas também uma positividade que legitima um saber contente consigo próprio, sem

culpa de existir em um mundo que no fundo lhe é hostil. O que houve de benéfico para mim nesta experiência foi uma relativização do ser inteligente. A presença massiva de tantos ambiciosos estudantes sugeria sua banalidade. Eu, que por tanto tempo quis ser inteligente, percebi que o difícil era, além disso, ser uma pessoa legal.

6. Para ser um aluno de graduação na Duke University, o estudante deve não apenas ter tido muito boas notas no colégio, mas também ser capaz de pagar algo como 35 mil dólares por ano. As bolsas são praticamente inexistentes, se restringindo na maior parte das vezes a esportistas, que no fundo são parte do investimento da universidade em capital simbólico (i.e. fama e prestígio). Para o aluno não-rico a possibilidade que sobra é contrair empréstimos que o governo disponibiliza a juros baixos e que só precisam ser pagos depois da formatura – o que aponta para a seriedade e responsabilidade envolvidas na frequência da universidade. Se os estudantes de graduação são clientes, os professores são produtores de mercadorias intelectuais, e os doutorandos, aprendizes, consumidores ao mesmo tempo que divulgadores. Como em qualquer outro ramo da produção capitalista, cada empresa, para conseguir um lugar firme no mercado, deve se especializar em um tipo de produto. Na teoria literária, a Duke se dedicou à confecção de mercadorias intelectuais de esquerda, o que, como era de se esperar, gera todo tipo de paradoxos performativos, fazendo desta questão algo que não pode ser visto. E com razão: a ausência de partidos políticos de esquerda faz com que o questionamento constante das condições pérfidas sob as quais o pensamento militante é produzido leve apenas à depressão. Até que o indivíduo se torne calejado o suficiente para ignorar isso (da mesma forma que nós no Brasil aprendemos a ignorar os mendigos), demora um pouco. Lembro-me de um colega de doutorado que me contou, com sincera tristeza, a seguinte história. Dando um curso sobre literatura e capitalismo, ele pôde perceber que os alunos entendiam perfeitamente o conteúdo das proposições que ele expunha, compreendiam também o seu encadeamento, mas pareciam permanecer apáticos ao chamamento da teoria. Termos como “exploração”, “mais-valia”, “lucro”, “luta de classe”, etc. geralmente dão origem ou a fervorosos adeptos ou a ferozes opositores. Nada disso aqui: um entendimento desprovido de afeto. Foi só

quando leu as avaliações que os alunos escreveram sobre ele (todos os cursos dados por doutorandos são avaliados pelos alunos) que percebeu o porquê disso. Respondendo à pergunta: “como o curso ajudaria em sua atuação profissional futura”, um ou mais alunos teriam dito que agora entendiam como funcionava o sistema no qual se inseririam, e que assim teriam maiores chances de conseguirem um bom emprego e de serem profissionais bem sucedidos. Pergunto-me se este cinismo entranhado – conhecer o capitalismo, com o sofrimento que gera, não para combatê-lo, mas para melhor se encaixar nele – não seria o lado reverso da posição dos intelectuais de esquerda, inclusive no Brasil. Para estes, via de regra membros da classe média, é impossível confrontar a verdade continuamente: esquecer a abundância da pobreza é uma condição necessária para que possamos comer tranquilamente em um restaurante. Da mesma forma, os alunos da Duke não conseguiriam viver o tempo todo em sua frieza racionalista: a coerência total de sua posição levaria à impossibilidade de qualquer tipo de relação solidária com a família, com os amigos, com o ser amado. Se viver completamente na verdade ou na mentira é algo irrealizável, uma ética da teoria, por tanto tempo desprezada com escárnio pelos militantes de esquerda como burguesa, adquire a máxima urgência.

7. Talvez por não serem permitidos adorar imagens, os judeus muito facilmente se entregam à ideia de monumentos artísticos. Nunca consegui saber quando foi que esse impulso entrou na minha cabeça, mas desde muito cedo aprendi a ver nas obras de arte uma promessa de transcendência. É claro, considerá-las como monumentos, dotar seus nomes de magia (como o narrador proustiano considerava os nomes de lugares), só pode acontecer de uma postura exterior, típica da reverência pelo desconhecido imponente. Lembro-me da primeira vez que tive um livro de arte nas mãos e da decepção diante de todas aquelas esculturas (s)em pedaços. Que espécie de monumento é esse que não tem nem braços nem cabeça? Como pode me mostrar o que não existe? Já não sei mais como a ideia me ocorreu, mas as peças se revestiram de um novo significado quando pensei: as faltas são as feridas que o tempo faz no mármore, e é exatamente essa briga com os anos que aponta para algo de outro. Isso tudo me veio bem forte à mente numa palestra, nos

Estados Unidos, sobre Melville, um autor de que gosto muito. O palestrante mostrou, com muita engenhosidade, que Melville era não apenas racista, como também machista, que negros e mulheres tinham um papel subordinado em sua obra, que a visão que tinha deles era logocêntrica, falocêntrica, brancocêntrica. Eis aí uma boa maneira de ganhar dinheiro: desmontar autores de prestígio, que certamente fazem parte de um cânone oficial, ideológico, em um discurso negativo que não põe nada no lugar, um discurso que alimenta a indústria universitária do mesmo modo que aquele outro, mais velho e felizmente fora de moda, que veria em Melville a expressão de valores humanos universais e atemporais. Essa forma de ressentimento é compreensível; ela é precisamente o que sentimos quando a arte fica aquém do seu conceito – o que é uma necessidade. O problema é como lidar com os argumentos da raivosa teoria denunciadora. Na literatura brasileira, por exemplo, é possível provar que Machado de Assis, apesar de mulato, era racista, sexista, como todos, etc. Diante disso não adianta dizer que no século XIX essa era a postura corriqueira: a arte tem que ser medida contra o pano de fundo do absoluto. Vale mais a pena pensar que os conteúdos artísticos estão emaranhados com o tempo, que o que parecia natural no século XIX nos aparece como falso. Ainda bem: a participação da arte em formas de dominação passadas são as feridas que trazem em si. Curá-las é seu desejo, não para que sumam, mas para que, num mundo redimido, possamos ler as cicatrizes.

8. "Arte é magia, libertada da mentira de ser verdade." (*Kunst ist Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein.*) Em sua forma epigramática, esta frase de Adorno em *Minima Moralia* diz muito. Ao comparar a arte com a magia, ela chama a atenção para o elemento de mimesis contido nessas práticas, pois as duas acontecem estabelecendo similaridades entre coisas, não através de conceitos, mas de equivalências cheias de desejo. Ao fazer um despacho com galinha preta, cachaça e flores para que consiga conquistar o amor de alguém, acredito que estes elementos estão em conexão com o ser amado, que a manipulação de objetos em uma esfera produz resultados na outra. A arte não é diferente: ela cria um universo fechado, mas no qual elementos do mundo exterior penetram, tanto pelos seus conteúdos diretos, quanto por sua gramática interna. A diferença reside no esclarecimento da arte, pois ela sabe que

ela mesma não é verdade, mas sim ficção; ela sabe que sua relação com seu fora não gera o efeito no qual a magia acredita e que ambas desejam. Vê-se assim que o conceito de magia para Adorno é antropológico; daí a minha dificuldade para entender esta frase quando primeiro a li. Minha ideia de magia era aquela de mágico de circo ou de festa de crianças, uma figura domesticada e enfraquecida em comparação com o delírio xamanístico ou do candomblé. No entanto, pensando melhor, pude perceber que a representação corriqueira do mágico traz tênues traços de algo forte. O que executa é menos a imposição de um elo entre duas esferas do que a emergência do impossível: o pombo na cartola. Desta comparação, a arte passa a dizer outra coisa, a promessa do surgimento do que não existe. Em ambos os casos, também, isso só pode ser atingido pela perfeição técnica. São apenas os gestos perfeitos do mágico, ou a perfeita intimidade de um narrador, que por um instante nos convencem que o círculo fechado da reprodução do dia-a-dia contém buracos. A “mentira de ser verdade”, olhada de perto, sugere agora que a verdade, inimiga do mágico, também é mentira, como aquelas pessoas que se sentem mal quando não conseguem identificar o truque, que têm porque têm que desvendar o passo de mágica do mágico. Adorno publicou *Minima Moralia* na década de 1950. A novidade que se formou nestes últimos 50 anos foi a expansão do que descreveu. Em uma sociedade cada vez mais homogênea e imbuída de uma má ficção, o peso do impossível recai agora também sobre os ombros do crítico. A escrita de textos sobre textos (sobre textos) se justifica a partir da necessidade de se redimir o truque, de mostrar que você pode enchê-lo de conceitos, que você precisa enchê-lo, para que ele mostre que o que não se via sempre esteve lá, que em cada cartola pode morar um pombo.

9. O fragmento acima está muito elusivo: sugere demais e define de menos. Seria mais interessante simplesmente dizer que as proposições a respeito de textos literários (com a ajuda de outros textos sobre esses textos) se movem na corda bamba entre o fato e a ficção. Como lançam predicados sobre algo que se auto-constitui, que a princípio não contém referência externa, mas se move conforme sua própria imanência, o processo de verificação da verdade apresentará sempre um resquício de tautologia. Em outras palavras, os enunciados críticos são estranhamente

semi-performativos. “Performativos” porque criam o que descrevem. A liberdade de comentar um texto forte por vezes parece tão absoluta, que acaba por configurá-lo como algo de muito fraco, um não-texto “maria vai com as outras” sobre o qual tudo pode ser predicado. Essa sensação é quase inevitável quando lemos muita bibliografia secundária (isso aconteceu comigo em relação ao *Ulisses* de James Joyce), ou quando, na história da interpretação de uma obra, percebemos como temas, métodos e até conclusões foram ditados pelo Espírito do Tempo ou simplesmente por modas teóricas. Contra a passividade do texto revoltam-se os filólogos. Eles enchem-no de conteúdo que se quer objetivo: fatos históricos, dados biográficos, estabelecimento de edições definitivas, por fim: a intenção do autor. A obra se torna assim um monumento literário-turístico, bom para ficar na estante, expressando nada além do seu prestígio. No entanto, os textos fortes são aqueles que, ainda que aceitando o que lhes é predicado, negam de forma determinada sua crítica. Acontece então uma interessante luta, a crítica tentando conter a obra, ficar acima dela, e a obra tentando provar que já sabia o que foi dito sobre ela. Surge também uma interessante temporalidade: a crítica traz o Novo para o encontro com o texto; este o acolhe e lhe dá boas vindas. Porém, quando julgado do ponto de vista da imanência da obra, o Novo se mistura com o original, no sentido forte do termo. Ele continua sendo inédito, pois podemos dizer quando ele surgiu como ideia, mas pela coerência que cria ele se revela sempre-já-lá: adere à obra projetando um passado. Daí a possibilidade das cartolas conterem pombos.

10. Os intelectuais tarimbados, raposas velhas, sabem cheirar conceitos que devem ser evitados. “Pós-moderno,” por exemplo, já se tornou quase inutilizável. Quem se utiliza dele, independentemente do contexto em que utiliza, consegue disseminar desafetos por todos os lados. Há, antes de mais nada, os retrógrados, muitas vezes dialéticos, que não podem nem ouvir a palavra “pós-moderno”. Em sua negação abstrata do termo, não apenas reprimem qualquer impulso dialético, mas também demonstram sua fraqueza para entrar num debate do qual não estão seguros. Por outro lado, existem aqueles que se cansaram do conceito e do que ele prometia. Suspeitam que o pós-moderno foi apropriado pela indústria cultural e que não respeita mais a divisão entre cultura séria e a

de massa; que ele perdeu qualquer especificidade e se tornou um veículo de propaganda do diferente, uma reconciliação absurda num mundo cada vez mais homogêneo; que ele adquiriu, por fim, uma natureza festiva do vale tudo. De fato, todas essas ideias que cheiram a “pós-modernismo” – heterogeneidade, multiplicidade, pastiche, etc. – trazem consigo uma promessa de abundância, implicam proposições abstratas de infinitude. Ora, esse desejo pelo ilimitado é abstrato por causa da preguiça. É ela que faz com que o teórico, ao invés de se debruçar sobre seu objeto, e ter a coragem de averiguar que ele não pode realizar-lhe todos os desejos, o prenda na camisa de força do sem-fim. Ora, se pensarmos na preguiça como um estado, cansativo, de paralisia diante de duas forças de igual potência, a pergunta emerge: o que estaria impedindo o crítico de se confrontar com a finitude concreta de seu objeto (condição primeira para qualquer vislumbre daquilo que o limita)? O que estaria obrigando-o a proteger-se sob o manto do infinito abstrato? A resposta: nada menos do que o pós-moderno. O que esse conceito tem de paradoxal é que ele só existe sob o signo de uma promessa, que, ao ser pronunciada, já não pode ser cumprida, enquanto que as interpretações fortes com as quais nos deparamos, sabendo-o ou não, fazem surgir o seu nome. Ele é, ao mesmo tempo, o que queremos conquistar e aquilo do qual queremos fugir.

11. Existe um tipo de estrutura de exposição que é tão indispensável quanto deplorável: “Sobre o conceito de X em Y.” Sua utilidade reside no trabalho de ourives que implica: o isolamento de um conceito de uma arquitetura de pensamento, a verificação de todas as suas ocorrências, o contraste com conceitos similares ou contraditórios, o seu desenvolvimento na obra do autor. Tudo isso produz um conhecimento que podemos pegar, uma ideia de clareza e um convite à comunicação. Daí o potencial de circulação desta forma retórica e sua utilidade para a sala de aula e para a publicação em revistas científicas. Mas o que tem de positivo é ao mesmo tempo o que tem de desvantajoso; em certo sentido, seu oposto estaria mais próximo da utopia do saber. Em primeiro lugar, um bom conceito se deixa isolar apenas relutantemente, sob a pena de se oferecer como vítima. Aquilo que quer ter de único, de singular, aconteceria da sedimentação de seus contextos de ocorrência, que necessariamente

deixam restos, parte de seu sentido para a qual permanecemos na maioria das vezes cegos. Eis porque a preposição *em* é tão nociva: ela estabelece uma sinédoque do pensado em relação ao pensador. Sugere assim que o último contém o primeiro, enquanto que o contrário é muitas vezes o caso. Além disso, permite que o leitor se proteja do conteúdo pelo nome. Como é fácil falar de todos aqueles temas, cruciais e que nos afligem, quando nos fazemos de ventriloquistas para pessoas mortas, indivíduos tornados monumentos, baluartes do patrimônio cultural!

12. Na escola, o que a análise sintática é para o português, os estilos de época são para a literatura: um entrave com cheiro de ranço. O contexto no qual fariam sentido pertence ao elitismo do século XIX, um hábito de leitura constante que acumulasse uma enorme bagagem literária, um cabedal de livros que constituísse um cânone extenso e que assim fizesse frutífera a comparação entre diversas obras e seus gêneros e períodos. Como isso não acontece, a prática de ensino resultante é tristemente pobre. Lista-se para os alunos as características de cada período e depois dá-se a eles romances ou poemas nos quais essas características devem ser identificadas. Nessa prática idiota de reconhecimento e identificação mata-se o que há de inevitavelmente criativo na leitura – que em confronto com a ingenuidade dos alunos poderia gerar algo de tão rico – e afasta-se a atenção do objeto literário como concretude de palavras, *words on the page*, que como tais devem ser interpretadas. Como na análise sintática, o aprendizado acontece apesar do ensinado, quando o estudante consegue vislumbrar a precariedade das categorias que lhe são oferecidas e as encara como um palco no qual pode encenar sua imaginação. Nos Estados Unidos, a prática dominante é o exato oposto: começa-se com o poema ou o romance em *close reading*. Para a lírica, buscam-se ambiguidades e padrões imagísticos recorrentes, assim como recursos sonoros organicamente ligados ao sentido; para a prosa, investigam-se a profundidade e a verossimilhança psicológica dos personagens, a estruturação e o desenvolvimento do enredo. Subjacente a esta forma de ensino da literatura reside uma bela ideia de imediaticidade e comunicabilidade da experiência humana (daí a identificação com personagens desempenhar um papel tão importante); seu aspecto negativo, no entanto, apresenta-se no apagamento da diferença, da estranheza

que artefatos do passado geram quando parecem fechar-se para nossas perguntas a eles. Junto com a perda da historicidade vem também uma sobrecarga ética que pesa e entedia: como o humano é rapidamente generalizado, pode-se julgar qualquer ser narrativo, independentemente do desenvolvimento do conceito de humanidade na obra lida. O estilo de época e o *close reading* como forma de ensino da literatura parecem implorar para serem mediados um pelo outro: uma metodologia que começa com a obra coisificada e através da fantasia a dissolve em história.

13. Algo que sempre me chamou a atenção na academia norte-americana foi a polivalência de seus membros. Não é raro encontrar professores de literatura que escrevem sobre arquitetura, música, cinema ou até economia, enquanto que certos campos de estudo, como os Estudos Culturais, por sua própria abrangência e fluidez, exigem do intelectual que continuamente produza novas áreas de pesquisa: uma versatilidade de se admirar. O desenvolvimento de meios informatizados, a abundância extrema de toda espécie de recursos bibliográficos e a disponibilidade de prestativos *teacher assistants* sem dúvida ajudaram a tornar essa transdisciplinaridade possível, ainda que não se deva menosprezar a força de vontade e a criatividade que se aliam no espírito da maioria desses acadêmicos. Porém, com um pouco de distanciamento é possível identificar essa tendência como generalizada no capitalismo recente (que já foi tantas vezes chamado de tardio, mas que não acaba nunca), a saber, na economia flexibilizada, que obriga os trabalhadores a se adequarem a novas funções num espaço mínimo de tempo. A liberdade de espírito contida no multi-teórico tem seu outro lado concreto num mercado de trabalho cada vez mais excludente, competitivo e exigente: na morte do ofício.

14. É interessante pensar como a recepção da literatura modernista anglo-americana no Brasil espelha nosso processo de modernização tardia. Dada a falta de especialistas na área e a fragilidade de nosso sistema universitário, a leitura dos autores mais representativos desse movimento aconteceu em ambientes mais amplos e diversificados do que a sala de aula ou a biblioteca, como o bar e o jornal: ganhou-se assim em entusiasmo o que se perdeu em rigor. O interesse pelos escritores foi guiado por uma busca de tecnologias narrativas avançadas – e.g.

na poesia, o verso livre, na prosa, focos narrativos múltiplos –, ignorando-se desta maneira o contexto geral, o conjunto de problemas nos quais o modernismo anglo-americano estava entranhado. Nosso Pound tornou-se o dos ideogramas, no fundo entediantes; nosso Joyce, o dos *portmanteaux* do *Finnegans Wake*, completamente dissociado dos elementos regressivos, como seu catolicismo, que tão fortemente marcam a totalidade de sua obra. Por fim, autores não tão explicitamente inovadores, como Robert Frost, ou irredutivelmente idiossincráticos, como Wallace Stevens, permaneceram virtualmente desconhecidos. Essa recepção unilateral estende-se, contudo, à própria teoria. No Brasil, lê-se Harold Bloom como um pós-modernista ou desconstrutivista, o que sem dúvida é válido (ele mesmo contribuiu para essa imagem nos anos 70 e 80, pegando carona na onda teórica que tomou conta da academia americana na época), mas que deixa de lado os elos que o unem a uma sólida tradição de um puritanismo secularizado que começa em Emerson e se estende até o pragmatismo de Rorty. Considerada neste contexto, a famosa teoria bloomiana da angústia da influência se torna menos uma maquinaria de interpretação da história literária, do que mais um capítulo das ruminações modernistas americanas a respeito da imaginação poética. O que Stevens chamou *the supreme fiction* seria o grande poema capaz de fornecer uma mitologia moderna depois da morte de Deus; uma mitologia, todavia, que, ao se saber como tal – uma poesia que fosse sua própria poética –, evitaria os extremos do absoluto romântico. Muda-se assim tudo para não se mudar nada. A imaginação deveria desempenhar um papel de coesão social, uma tarefa de união que caracterizou, de um jeito ou de outro, todos os modernistas, de esquerda e de direita, fossem eles T.S. Eliot, Wyndham Lewis, Robert Frost, Marianne Moore, etc. É justamente essa crítica ao individualismo, esse desejo de coletividade (que Pound pensou achar no fascismo, Eliot, na igreja Anglicana), que Harold Bloom viria a trocar de sentido. A imaginação, agora, ao invés de ser um elemento agregador, é o meio pelo qual o poeta assevera seu “eu”, numa luta contra seus antecessores, que será imanente à sua obra: a obra não é um meio, mas o próprio combate do autor contra seu atraso na história, sua *belatedness*. A ideologia reconciliatória modernista desaparece para dar lugar a uma reconciliação imediata com o que existe. *Making a virtue*

of necessity, o escritor se torna o indivíduo por excelência, e o princípio capitalista da competição se torna a força motriz da tradição literária. O preço que se paga, porém, é a exacerbação dos meios em prol do esvaziamento da finalidade. Da mesma forma que na economia capitalista a racionalização das etapas na linha de produção se defronta com a irracionalidade do mercado, o valor de troca dominando o valor de uso, assim também o poeta de sucesso, aquele que consegue provar em sua obra que seus precursores só faziam copiá-lo, dá origem a um imenso “eu,” um eu que só não pode parecer narcísico para os que estão hipnotizados pelo princípio da concorrência, e que leva àquela mortífera pergunta, para a qual Harold Bloom não tem resposta: “e daí?”

15. Ao acabar o primeiro volume d’*O Homem Sem Qualidades*. Acontece-me com alguma frequência ter uma sensação de não saber nada, um branco, um vazio que me desconcerta. O oposto da habitação de uma ideia que nos faz companhia, ele não é em si algo negativo, mas um prato cheio para meu superego teórico (que ainda por cima faz parte de uma longa tradição judaica!). Penso em todo o esforço, todas as horas, dias, meses de estudo, toda a cobrança, interna e no olhar dos outros, todo o dinheiro, da minha mãe e da CAPES, para se chegar a um nada. Invejo então os psicanalistas, que sempre têm conceitos no bolso, e que, diante da preguiça ou falta de imaginação (no fundo a mesma coisa), podem jogar um “neurótico”, “obsessivo”, “maníaco” ou seja lá o que for, em quem quer que seja. Precisei de algum tempo para me dar conta de que esses brancos estão de alguma forma relacionados a um problema mais amplo, vinculado ao surgimento da Teoria: a explosão da escrita crítica. Hoje é o que há de mais comum nas faculdades de Letras se ler o ensaio de Benjamin sem se abrir *As Escolhas Eletivas*, Bakhtin sem Rabelais ou Dostoievsky, Roberto Schwarz sem Machado de Assis, Deleuze sem Proust ou Bergson, Lacan sem Freud, Freud sem “Gradiva” – ou até mesmo *Édipo* ou *Hamlet* (quantos psicanalistas leem Shakespeare no original?). Diante disso, os brancos representam a revolta das obras literárias, seu desejo de absoluto: a exigência incondicional de serem mundos completos, autorreferentes e autárquicos, inclusive, e acima de tudo, diante de outras obras. Os brancos são assim momentos de passagem, ressacas narrativas nas quais já não nos encontramos submersos

na economia de uma obra, nem completamente adaptados ao mundo que nos cerca. São momentos preciosos nos quais podemos ver os dois lados: como a obra, contra sua vontade, é feita de elementos reais, e como a realidade fica pobre em vista de sua projeção ficcional. Mas para isso, é claro, precisamos da Teoria.

16. Mas há também os brancos na Teoria. Muitas vezes já senti meu desejo de dominação conceitual frustrado por textos que eram puro movimento. Tirar-lhes categorias ou ideias que eu pudesse possuir, formulações que pudessem ser aplicadas ao que quer que fosse, seria necessariamente um ato de violência, uma vez que lhes furtaria seu futuro, sua dissolução em um outro. Diga-se de passagem, é inútil tentar colocar esse movimento num conceito: "dialética", "análise imanente" e "experiência" são quase sempre paradoxos performativos, palavras que designam aquilo que não pode ser definido por meio de um afastamento dele. Compõem assim o contrário do que querem dizer. O ideal seria que não precisassem nunca ser usadas, que fossem fortes o suficiente para se mostrar sem a necessidade de complicados rituais invocatórios. O problema é que se você se abrir realmente para as coisas e se aventurar para além da segurança do conceito, não é belo o que encontrará, mas sim o acúmulo de séculos de dor entranhado num mundo que rapidamente destruímos. A primazia do sofrimento e a necessidade de colocá-lo em conceitos, nunca suficientes, define tanto a psicanálise quanto o marxismo, em universos incompatíveis. Ambos precisam enfrentar o branco do que não se diz: a psicanálise, diante do paciente que chega em sua singularidade; o marxismo, diante de um todo perverso e sem mestre. O branco que resta entre a própria psicanálise e o marxismo não pode ser resolvido em nenhuma instância superior: força é aguentar, em silêncio, o dilaceramento que é assim gerado.

17. Parte integrante de qualquer congresso, por melhor que ele seja, é o tédio. A pura e simples concentração de tantas ideias e desejos num espaço e período tão exíguos faz com que um sentimento de saturação seja inevitável, como uma criança que fica triste e com uma sensação de vazio depois de comer brigadeiro demais, ainda quente e na panela. É claro que o limite do poder de concentração das pessoas é um fator fundamental, mas uma certa homogeneização dos trabalhos

contribui muito para esse saciamento que beira o enjoo. Há duas formas de apresentação que se repetem, duas verdadeiras máquinas hermenêuticas, que podem ademais servir para diferenciar a Teoria de seu antepassado mais próximo, a crítica literária. Com o esgotamento da novidade dos textos (há menos grandes obras do que congressos dedicados à elas), a crítica passou a valorizar o miúdo, sub-códigos dentro do monumento. Daí o traço marcante, inescapável, desta estrutura retórica: o *em*. Como numa fábrica, pega-se o grande texto (o *Ulisses* de Joyce, a *Recherche*, Shakespeare, Goethe, Camões, o que quer que seja) e procura-se lá um campo semântico do qual ninguém falou ainda: a lua, a amizade, os animais, a cólera, o livro, as roupas, as faces, os pedaços de papel, as melecas, o gozo, etc. Coloca-se o *em* no meio, entre o objeto e o nome (nessa ordem!) e eis então um título: "Estruturas aromáticas em Fernando Pessoa" (é claro, se você quiser, pode adicionar um pré-título com dois pontos: "Entre homonímia e heteroglossia: estruturas aromáticas em Fernando Pessoa"). A linha de produção na Teoria é diferente: o cânone aqui é aberto em seus objetos, mas são os próprios códigos de leitura que se solidificaram. Você pega o Freud (ou o Foucault, ou o Deleuze, Derrida, Lacan, Lyotard, Barthes, Butler, Althusser, Agamben, etc.) e aplica ao que você quiser: o *poster*, as cebolas, a estrutura social das formigas, as empregadas domésticas, o turismo, etc. A universidade vira uma grande cozinha industrial e os congressos, feiras de alimentos. Quando me pergunto qual a função desta hiper-produção de sentido, no atacado, só me vem uma resposta: dado que o mundo se desencantou, que as coisas estão livres das credences e superstições que as envolviam; dado que a repetição impiedosa do mesmo (a ânsia de vômito: quantas e quantas açucaradas canções de amor no rádio e TV!) não é capaz de abarcar a totalidade da sociedade; dado, então que sentido "novo" precisa de um jeito ou de outro ser produzido – por causa disto o sistema universitário precisa produzir sentido estandardizado e em grande quantidade: como mecanismo de prevenção contra o delírio.

18. Os Estudos Culturais trouxeram uma liberdade contraditória para o estudo da cultura. Seu grande inimigo foi a obra, a *Masterpiece*, na qual eles reconheceram uma tendência opressora de mestria: o mestre como uma figura de poder, um homem, e branco. Contra isso, os

representantes dos Estudos Culturais insistiram no plural, não apenas na incorporação de literaturas de mulheres, negros, índios ou qualquer outra “minoria”, mas também em uma abertura para tudo aquilo que permanece além do erudito. Uma vez que o mundo da produção de massa passa a ser encarado de frente, como um texto no mesmo nível epistemológico ou ontológico do que a “arte”, tudo se oferece para a leitura, tudo pode ser decodificado. A essa abertura corresponde também uma inclinação de se substituir a crítica ao processo produtivo pelo descobrimento de novas possibilidades na esfera do consumo; o sujeito agora não é mais um mero receptáculo da indústria cultural, que lhe impõe o que quiser, mas um agente com campo de manobra que pode perverter os objetos (nunca vou me esquecer da discussão que ocorreu certa vez num curso sobre *O Capital* a respeito dos acessórios sado-masoquistas da Barbie, que, ilegais, podem ser adquiridos sem grande dificuldade pela internet). Surge assim uma estranha lógica de objetificação. Para melhor poder publicar artigos e vender livros procuram-se cada vez mais artefatos diferentes e não usuais, como o turismo, os zoológicos, o *sex shop*, etc. Essa procura pelo diferente na esfera do consumo é ela mesma consumista; ela se assemelha ao consumidor entediado que troca seu guarda roupas duas vezes por ano. Ainda assim, é necessário salvaguardar o traço comum a muito do que se produziu sobre a rubrica dos Estudos Culturais, o postulado de que o puro ruim não existe, mas que qualquer reificação deve conter um momento, por menor que seja, de utopia, sem a qual nenhum objeto poderia existir. Rompe-se assim com o elitismo dos eruditos, que se recusam a reconhecer nas coisas ao ar livre o mesmo estatuto do Livro. O problema reside, contudo, no engodo subjetivo implícito nessa posição. Os objetos no mundo contemporâneo não se deixam analisar; em fluxo, eles se impõem àqueles que fazem espectadores. É apenas no espaço protegido da universidade que se pode pará-los e, com paciência, lentamente reconhecer neles a promessa de felicidade que contêm. Talvez o conceito de arte corresponda exatamente a isso – à obrigação estrutural para o sujeito (mesmo que em distração) de fazer parar o movimento do mundo e, em silêncio, dar tempo para as coisas falarem.

19. Uma das características mais determinantes e visíveis do capitalismo atual é uma tendência cada vez maior para a indissociabilidade

entre economia e “cultura”, esta última entendida como produção simbólica. Daí a importância da Teoria, um campo ou nebulosa de estudo capaz de se direcionar aos mais diversos objetos e de mobilizar uma vasta gama de correntes de pensamento. Mas muitas vezes a Teoria se torna precária, não por causa da dificuldade de seu objeto, mas, ao contrário, devido a sua obviedade: quando nos deparamos com artefatos que, como tudo o mais, se apresentam como signos, mas cuja verdade já não é encoberta por ideologia, pelo menos no sentido clássico do termo. Por exemplo: qualquer leitor d’*O Capital* sabe que o capitalismo é inimigo da matéria. Para seu funcionamento ideal seria necessário que não houvesse nenhuma disjunção entre os momentos de compra e venda de mercadorias – inclusive a força de trabalho feita mercadoria, i.e. D.M.D. –, ou entre as etapas de circulação (departamentos I e II). A utopia do capital é uma mercadoria des-substancializada, puro valor de troca, imune ao espaço e ao tempo. O que fazer, então, diante do anúncio de água que vi nos Estados Unidos: uma água que não tinha gás, que nem mesmo era mineral, mas ultramente purificada? A virtude dessa água, aquilo que deveria despertar o desejo do consumidor era seu nada, o fato de que, na parte do rótulo que descrevia o produto (calorias, proteínas, gordura, minerais), só havia zeros. Em meu assombro, me vi completamente perdido diante dessa falta de mediação entre a mercadoria como objeto econômico e simbólico, sua simples e total confluência: vender o nada. A única ideia que me socorreu em minha desorientação foi a mais tradicional de todas. Pensei: eis aqui a prova mais cabal da decadência do império estadunidense; não há uma sociedade que possa se reproduzir nesses termos. Ainda não mudei de ideia, mas agora a vejo mais multifacetada: ou a crise aguda do capitalismo, que tem que se mostrar como é, ou a decadência, já rápida, da Teoria, que não sabe o que fazer com o que não se esconde.

20. Uma das experiências mais frutíferas que trago de minha estada nos EUA é oriunda do encontro de um contexto de produção de saber totalmente diverso do brasileiro. Aqui se fala muito, por exemplo, sobre a diferença em termos de raça e sexo (*gender*), não apenas como distinções que põem em xeque a supremacia branca e masculina, mas também como partes indispensáveis para qualquer política de esquerda.

Essa ênfase na identidade sempre me cheirou a classe média. Não é à toa que o discurso centrado puramente na raça ou sexo foi muito facilmente incorporado pelo sistema econômico, que já há muito desenvolveu mercadorias específicas para mulheres, negros e homossexuais. Diante disso, sempre pensei na primazia da carência real, física, daqueles que não têm o que comer, que não têm carteira de identidade, e para quem a frase “eu, enquanto negro/mulher/homossexual...” é um luxo. Em um lugar onde a miséria absoluta abunda, falar de carências psicológicas, de opressão de barriga cheia, é frescura. Em oposição a isso, deve-se concentrar na luta de verdade pela extinção da necessidade concreta. Lembro-me da vergonha que passei, quando, numa aula, disse exatamente isso. Entusiasmado e cheio de razão, acabei me vendo falando de forma agressiva e autoritária, reproduzindo exatamente a figura branca e masculina, o macho, que meus colegas estavam atacando. O que aprendi foi um paradoxo: entregar-se completamente à teoria da diferença, de fato, leva à autossatisfação da classe média, mas ignorá-la por completo, reprimi-la, só faz com que ela volte, como uma vingança, para assombrar o discurso do revolucionário dono da verdade.

Escrever a história da crítica agora? (A historiografia e o “tempo presente” da crítica)

Nabil Araújo

Dominick LaCapra e a “heterogeneidade radical” da crítica

Ao tratar dos “problemas e paradoxos na História da Crítica” na introdução a um volume coletivo dedicado ao assunto, *Critical Past*s [Passados críticos] de 2004, o professor e pesquisador britânico Philip Smallwood constata, com espanto, que “o comentário teórico sobre a História da Crítica tem sido surpreendentemente comedido, esparso e raro”; e ainda:

Muitos grandes teóricos literários e críticos gerais têm sido relativamente silenciosos ou oblíquos sobre os peculiares e complicados problemas de forma levantados pela História da Crítica, enquanto os filósofos da história profissionais, em ambas as tradições: a continental e a analítica, têm geralmente os desconsiderado em favor dos problemas universais da história.¹

O espanto de Smallwood é certamente provocado pela constatação de que um tal silêncio teórico se dá apesar da superabundância bibliográfica no campo da historiografia da crítica no mundo acadêmico anglófono; poder-se-ia alegar, contudo, que não *apesar* mas *justamente por causa* dessa produção historiográfica superabundante, a reflexão teórico-crítica sobre a mesma tenha sido asfixiada, como se a cultura histórica dos estudos literários no mundo anglófono, particularmente nos Estados Unidos, se encontrasse tão solidamente estabelecida e difundida – numa palavra: naturalizada – que não deixaria margem para o questionamento de seus fundamentos e de seus propósitos. Não estranha, pois, que, quando esse

¹ SMALLWOOD. Introduction, p. 2.

questionamento tenha sido feito, em meados dos anos 1980, por um dos maiores nomes da teoria da historiografia nos Estados Unidos, Dominick LaCapra (historiador de formação, com um profundo interesse no campo literário), não tenha gerado maiores reações entre os próprios praticantes e divulgadores da *History of Criticism* naquele país.

“Writing the History of Criticism Now?” [Escrever a História da Crítica agora?] é o texto de uma palestra publicado em livro em 1985. LaCapra começa por explorar a ambiguidade deliberada do título do texto, que pode ser lido como se referindo a “escrever, no tempo atual [*at the present time*], a história da crítica”, ou a “escrever a história da condição ou estado atual [*of the present condition or state*] da crítica”.² Essa ambiguidade não é contingente mas necessária, enfatiza LaCapra, posto que “as duas iniciativas estão intimamente unidas uma a outra”;³ seria inconcebível, afinal, parece pressupor LaCapra, escrever, hoje, uma História da Crítica, sem levar em conta o estado da crítica hoje. Mas é justamente o estado atual da crítica que pareceria se impor antes como impedimento do que como possibilidade de uma historiografia da crítica, já que, segundo o autor, ele “pode tornar radicalmente problemático o esforço para escrever alguma coisa que se pareça uma história convencional de eventos ou desenvolvimentos levando até ele”.⁴

A fim de dar visibilidade a essa condição presente da crítica “que resiste ser tratada como um *telos* em direção ao qual eventos anteriores se desenrolam”,⁵ LaCapra cita o parágrafo de abertura do hoje clássico *On Deconstruction* [Sobre a desconstrução] de 1982, no qual Jonathan Culler descreve a cena crítica daquele momento nos seguintes termos (eis, justamente, o trecho citado por LaCapra):

Se os observadores e beligerantes dos recentes debates críticos pudessem concordar em alguma coisa, seria em que a teoria crítica contemporânea é confundidora e confusa [*confusing and confused*]. Houve um tempo em que poderia ter sido possível pensar a crítica como uma atividade única praticada com diferentes ênfases. A acrimônia do debate recente sugere o contrário: o campo da crítica é contenciosamente constituído por atividades aparentemente in-

² LACAPRA. *Writing the History of Criticism now?*, p. 95.

³ LACAPRA. *Writing the History of Criticism now?*, p. 95.

⁴ LACAPRA. *Writing the History of Criticism now?*, p. 95.

⁵ LACAPRA. *Writing the History of Criticism now?*, p. 95.

compatíveis. Até mesmo tentar uma lista – estruturalismo, “reader-response criticism”, desconstrução, crítica marxista, pluralismo, crítica feminista, semiótica, crítica psicanalítica, hermenêutica, crítica antitética, *Rezeptionsästhetik*... – é flertar com um vislumbre transtornador do infinito que Kant chama o “sublime matemático”.⁶

LaCapra observa que “a elipse na passagem acima citada dá a entender que a lista de Culler das tendências correntes pode ser estendida talvez não ao infinito mas ao menos longe o bastante para engendrar uma frustrada ou impactada sensação de estranheza [*of the uncanny*]”.⁷ Essa proliferação de correntes teóricas e métodos de leitura diversos implicando, muitas vezes, concepções diversas e mutuamente excludentes de seu objeto, escopo e procedimentos acaba por gerar a impressão de que, contemporaneamente, *crítica literária* “parece pouco mais do que a designação para a arena onde o ‘ágon’ ou disputa entre várias práticas discursivas tem sido particularmente intenso no passado recente”.⁸ Para complicar ainda mais a situação, essas diversas “práticas discursivas” em competição não se apresentam internamente puras ou homogêneas, não caracterizando nada como “comunidades interpretativas isoladas”, revelando, antes, “um alto nível de alteridade e dialogização internas”⁹ – por exemplo: um crítico marxista hegeliano pode se sentir mais hostil em relação a um marxista estruturalista ou desconstrutivista, apesar de supostamente pertencerem à mesma “comunidade marxista”, do que em relação a um crítico neo-aristotélico ou a um “reader-response critic”, pertencentes, de direito, a comunidades rivais à “marxista”.¹⁰ Daí, segundo LaCapra, o grande problema para o historiador da crítica: “como alguém escreve uma história de um ‘objeto’ radicalmente heterogêneo e internamente dialogizado?”¹¹

Pode-se simplificar a tarefa justamente simplificando-se a história a ser contada, pondera LaCapra,¹² lembrando que: “Perspectivas críticas diferentes convertem a trama [*plot*] em diferentes histórias [*stories*]”.

⁶ CULLER. *On Deconstruction*, p. 17.

⁷ LACAPRA. *Writing the History of Criticism now?*, p. 96.

⁸ LACAPRA. *Writing the History of Criticism now?*, p. 97.

⁹ LACAPRA. *Writing the History of Criticism now?*, p. 98.

¹⁰ LACAPRA. *Writing the History of Criticism now?*, p. 98.

¹¹ LACAPRA. *Writing the History of Criticism now?*, p. 99.

¹² LACAPRA. *Writing the History of Criticism now?*, p. 99.

Pode-se ter, assim, inúmeras versões concorrentes da História da Crítica regidas, cada uma delas, pela perspectiva crítica específica então professada pelo historiador. A despeito das diferenças, essas diversas versões compartilhariam entre si, segundo LaCapra,¹³ “não apenas uma conveniente redução das complexidades da cena crítica corrente, mas um evitamento da investigação das condições socioculturais e políticas que podem realmente ser comuns aos modos heterogêneos de crítica”.¹⁴

LaCapra refere-se, então, ao *New Criticism* e seu “ideal de pureza”, seja em relação ao “objeto literário”, seja em relação a seu próprio discurso crítico sobre o mesmo, objeto esse cuja autonomia e integridade “internas” fizeram “a escrita da história da crítica que corresponde a ele relativamente não-problemática”.¹⁵ *Literary criticism: a short history* (1957) de Wimsatt e Brooks foi escrito “quando a posição do *New Criticism* parecia relativamente firme, mas estava, na verdade, na iminência de múltiplos desafios”; a abordagem empreendida no livro “pareceria ser aquela de proponentes de uma perspectiva teórica que já conseguiu o que queria e se tornou ‘normalizada’ como um discurso prevalente, talvez dominante” – o que, visto em retrospecto, não aconteceu dessa maneira.¹⁶ “O velho *New Criticism* ainda está vivo”, observa LaCapra, “mas desenvolvimentos recentes não deixaram seu ‘discurso’ incólume [unaffected]”.¹⁷ Quanto à *History of Modern Criticism* de Wellek, cujos quatro primeiros volumes em conjunto já haviam se tornado, àquela altura, o grande clássico da moderna historiografia da crítica, e cujos volumes 5 e 6 estavam na iminência de ser lançados, LaCapra, reavaliando-a em “sua intenção explícita de reabilitar o *New Criticism*”,¹⁸ afirma ser “um tanto desconcertante notar que a história de Wellek emprega uma abordagem que ameaça privá-la de qualquer problemática desafiadora”, e que aquilo que o autor oferece, na verdade, é um “imensamente erudito e legível dicionário de ideias sobre crítica no qual ele combina imprecisamente pressupostos do *New Criticism* com um pastiche de outros métodos”.¹⁹ Uma vez

¹³ LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 99.

¹⁴ LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 99.

¹⁵ LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 99.

¹⁶ LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 100.

¹⁷ LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 101.

¹⁸ LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 101.

¹⁹ LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 102.

que Wellek clama, com sua *History*, por uma “história interna da crítica literária”, LaCapra sentencia que o programa historiográfico wellekiano “é um deslocamento do ideal do *New Criticism* de uma história interna da literatura”, e que, confiando na dicotomia extrínseco/intrínseco, fundamental para sua *Theory of Literature* [Teoria literária] de 1949, “Wellek está apto a evitar as questões mais problemáticas na crítica contemporânea ou a resolvê-las através de decreto metodológico”.²⁰

Referindo-se ao reconhecimento do próprio Wellek, nos anos 1970, de seu fracasso na tarefa de construir um esquema convincente do desenvolvimento interno da crítica literária, LaCapra coloca-se a seguinte questão: “Para onde ir, então, se se abandona a esperança de uma história evolucionária ou desenvolvimentista da crítica literária juntamente com o conceito de um objeto de estudo isolado do qual ela depende?”²¹ Ele observa que a aparente alternativa a essa “continuidade ininterrupta” outrora postulada por Wellek, isto é, a da “quebra contínua, no tempo ou no espaço (períodos dissociados ou comunidades interpretativas)”, constitui, na verdade, “uma simples inversão de perspectivas que retém o pressuposto básico de uma pureza imaculada ou homogeneidade interna dentro de uma entidade, classe ou comunidade de discurso isoladas”.²²

A grande questão, portanto, para LaCapra parece mesmo ser a de escrever uma história que faça justiça, por assim dizer, à “heterogeneidade radical” e à “dialogicidade interna” da crítica contemporânea, que não reduza, enfim, aquelas “complexidades” da “cena crítica corrente” que a tornam uma “arena” onde “práticas discursivas” diversas disputam entre si o primado epistemológico, institucional e político. Isso levará LaCapra a propor uma modalidade diferenciada de historiografia da crítica, pautada pela tentativa de “traçar, em termos precisos, as configurações de repetição e mudança ao longo do tempo – as variações no modo como os ‘mesmos’ problemas são debatidos e também no modo como questões institucionais, ideológicas e políticas estão em jogo nesses debates”²³. Para tanto, LaCapra baseia-se explicitamente no que chama “a obra de Derrida”, afirmando que, em relação à mesma, “a principal condição da

²⁰ LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 103.

²¹ LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 103.

²² LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 104.

²³ LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 108.

história seria o movimento de repetição com diferença”,²⁴ e que essa visão “abre a possibilidade de repensar a relação entre textos e contextos de uma maneira que lida com a questão de escrever a história de objetos radicalmente heterogêneos”,²⁵ justamente à medida que Derrida “abala ou ‘solicita’ os fundamentos metafísicos da própria historiografia elaborando uma noção de temporalidade que não é a história [story] nem da continuidade nem da descontinuidade e que disrompe a clássica oposição entre o particular ou único e o universal ou intemporal”;²⁶ na abordagem derridiana, em suma, “repetição e mudança, iteração e alteração ocorrem juntas ao longo do (ou como) tempo”. Essa temporalidade como “repetição com mudança”, conclui LaCapra,²⁷ “também situa o crítico numa relação transferencial com o ‘objeto’ de estudo; ela nega a possibilidade de total domínio mas também abre aquela de um intercâmbio ou ‘diálogo’ mais bem informado e auto-crítico com o passado”.²⁸

Essa possibilidade de “diálogo” com o passado é tão central para LaCapra que ele encerra seu texto afirmando que se há, em suma, algo que emerge da discussão por ele então levada a cabo é a “necessidade e a dificuldade de relacionar a história da crítica à própria crítica”.²⁹ Essa necessidade vem à tona quando LaCapra expressa, quanto a seu programa historiográfico de inspiração derridiana, que: “O próprio modo no qual se escreve essa história necessariamente reencenaria e, até certo ponto, transformaria a configuração discursiva na qual os debates têm lugar no presente”.³⁰ Uma vez enunciado, contudo, esse desejo imperioso de que a historiografia intervenha ativamente na vida presente da crítica, fica logo patente o grande desafio embutido nesse desejo. Afinal de contas, qual seria a natureza dessa intervenção, e como, em que termos ela deveria se dar?

Bem entendido, o programa historiográfico lacapriano aponta para algo como um segundo nível de transversalização da História da Crítica, o primeiro tendo sido instituído por George Saintsbury, que, na

²⁴ LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 105.

²⁵ LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 105.

²⁶ LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 106.

²⁷ LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 106.

²⁸ LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 106.

²⁹ LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 114.

³⁰ LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 108-109.

virada do século XIX para o XX, pôs em xeque a tradição historiográfica que fazia da crítica literária um epifenômeno, um efeito ou um sintoma do “Espírito Nacional”, ao reconhecê-la, à crítica, antes como um objeto “em si mesmo”, imbuído de uma historicidade própria, e cujo desenvolvimento seria transversal a tradições linguístico-literárias diversas. Estava fundada a *History of Criticism* como gênero historiográfico de longa duração no mundo anglófono. LaCapra, por sua vez, quer dar um passo além ao de Saintsbury, Wellek & Cia., pondo em xeque a própria unicidade e homogeneidade da crítica como objeto de investigação histórica, atendo-se, agora, a certos “problemas” ou “temas” que seriam transversais não apenas a tradições linguístico-literárias diversas, mas também às diversas escolas, correntes ou perspectivas teóricas que vieram a emergir internacionalmente nos estudos literários, ainda que a “repetição” de tais problemas/temas ao longo do tempo e em contextos diversos deva sempre ser acompanhada de “mudança”.

Ora, a grande dificuldade, aí, parece ser exatamente como aquilatar e valorar essas pretensas “mudanças” históricas. Não seria impossível a um crítico “contemporâneo” em termos lacaprianos, isto é, um crítico diretamente envolvido nos acirrados debates teóricos da “cena crítica corrente”, um gladiador, por assim dizer, em plena batalha na “arena” crítica do tempo presente, adotar o programa historiográfico esboçado por LaCapra, procurando, enfim, “traçar em termos precisos” as “configurações de repetição e mudança ao longo do tempo” de um certo “problema” – por exemplo: o “problema” da *mimesis* ou *representação* literária, o “problema” dos *gêneros literários*, o “problema” da *autoria*, o “problema” do *cânone literário*, etc. –, de modo a mostrar que as mudanças na forma assumida ao longo do tempo pelo mesmo teriam concorrido, gradativamente, para o desvelamento de algo como um ponto ótimo evolucionário (de fato ou de direito) que se confundiria, na verdade, com o tratamento dispensado por *ele próprio*, o crítico em questão, ao referido “problema”. Não seria impossível, em outras palavras, uma monumentalização da história lacapriana da crítica, pela qual o crítico-históriografo reconstituísse a sequência de repetições-com-mudança de um determinado “problema” em conformação e a serviço de seu próprio pensamento sobre o mesmo. E não se poderia negar que uma tal História da Crítica, escrita

desse modo, procurasse intervir ativamente na “cena corrente”, buscasse “reencenar” e “transformar” a “configuração discursiva na qual os debates têm lugar no presente”.

É claro que essa possibilidade não seria admitida pelo próprio LaCapra, para quem ela provavelmente implicaria a transferência do velho evolucionismo wellekiano para o terreno das repetições com mudanças dos “problemas” críticos. A intervenção por ele visada não poderia ser dessa ordem, não poderia ser uma que acabasse por reduzir as “complexidades” da “cena crítica corrente” em vista de garantir ou consolidar a vitória deste ou daquele posicionamento teórico, desta ou daquela perspectiva crítica, desta ou daquela “prática discursiva” em detrimento das demais. A via com que sonha, então, LaCapra parece insinuar-se, de fato, com maior clareza, quando o autor sugere, a propósito do programa historiográfico por ele delineado, a possibilidade de se “escrever sobre problemas mais ou menos delimitados com uma sensibilidade para suas ressonâncias mais amplas e suas influências sobre as controvérsias contemporâneas”.³¹ Infere-se daí que tal tentativa de reconstituir as “ressonâncias” e as “influências” de problemas críticos do passado sobre as “controvérsias contemporâneas” não poderia ser empreendida idealmente, isto é, do modo mais imparcial possível, por alguém que se encontrasse diretamente envolvido em tais controvérsias, alguém ocupando, pois, um determinado posicionamento na “arena” crítica da atualidade.

Aí fica claro que o autor ideal, para LaCapra, de uma História da Crítica nos termos por ele concebidos deveria ser alguém *de fora* do campo da crítica, alguém que não estivesse direta e pessoalmente envolvido em algum combate na “arena” crítica, alguém, em suma, que não fosse originária e fundamentalmente um crítico ou teórico literário, e sim, por exemplo, um historiador ou teórico da historiografia – caso do próprio LaCapra, aliás, por maiores que tenham se revelado seu interesse e seu engajamento no campo literário. A certa altura de sua reflexão, LaCapra permite-se, com efeito, lançando mão de um certo “senso de distância antropológica”, remeter ao que chama de “a sociedade dos críticos” – da qual, claramente, ele não faria parte –, acusando-a, na sequência, de

³¹ LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 109.

corporativismo e de elitismo.³² Uma História da Crítica escrita por alguém que demonstrasse tamanho distanciamento em relação a seu objeto de estudo provavelmente se revelaria altamente instrutiva do ponto de vista de uma dissecação da “sociedade dos críticos”, que visasse estudar sua anatomia, seus mecanismos de funcionamento, etc. Mas um tal estudo, é preciso admitir, se veria desprovido de relevância para aquele que se encontra direta e pessoalmente envolvido nos combates de que fala LaCapra, isto é, o próprio crítico, para quem a utilidade do mesmo ficaria condicionada à possibilidade ou não de se apropriar, de mobilizar para fins de combate as informações então disponibilizadas *por outrem* acerca da vida da crítica.

Esta, pois, a aporia em que se vê enredado o programa historiográfico lacapriano: o de postular uma dupla demanda para a História da Crítica composta, na verdade, por dois imperativos mutuamente excludentes: o de (a) ser fidedigna à “heterogeneidade radical” e à “dialogicidade interna” da crítica, negando-se a reduzir as “complexidades” da “cena crítica corrente” em proveito deste ou daquele posicionamento no interior da “arena” em questão; e o de (b) intervir ativamente nessa mesma “cena”, esforçando-se por “reencenar” e “transformar” a “configuração discursiva na qual os debates têm lugar no presente”. Os imperativos em questão são mutuamente excludentes porque, se por um lado, o autor ideal dessa História é incapaz de intervir numa cena que ele só pode descrever fidedignamente porque se encontra *fora* dela, por outro lado, aqueles que podem efetivamente atuar e intervir na cena em questão não dispõem da “distância antropológica” com que conta o historiador lacapriano, posto que são *os próprios atores no interior da cena por ele descrita*. Em resumo: o imperativo da fidedignidade à “cena crítica corrente” exclui o imperativo da intervenção na “cena crítica corrente”, e vice-versa.

Toda a reflexão de LaCapra sobre a História da Crítica apoia-se, com efeito, sobre a imagem da “cena crítica corrente” como uma “arena” onde se dá a disputa entre várias “práticas discursivas”. Essa imagem, LaCapra procura fixá-la, para o leitor, por meio de uma citação de Culler, autor que passa a funcionar, então, como uma espécie de fiador do

³² LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?*, p. 109.

discurso lacapriano, atestando a consensualidade da percepção da “cena crítica corrente” como “arena”. A passagem de *On Deconstruction* então citada por LaCapra de fato parece apontar nessa direção – mas será grande a surpresa do leitor que, consultando o próprio livro de Culler, e contextualizando a referida passagem, constatar a considerável diferença entre o diagnóstico culleriano e o lacapriano: é a própria imagem da “arena crítica contemporânea” que acabará sendo, então, com isso, drasticamente reavaliada.

Jonathan Culler e a “Theory” como “gênero heterogêneo”

Há um advérbio no trecho de *On deconstruction* citado por LaCapra para o qual é preciso chamar a atenção: as atividades que constituem o campo da crítica são, segundo Culler, *apparently*, ‘aparentemente’ incompatíveis.³³ Ainda no mesmo parágrafo, logo depois do bloco citado por LaCapra, Culler afirma: “A contemplação de um caos que ameça derrotar a capacidade de sensatez pode produzir, como Kant sugere, uma certa exultação, mas a maioria dos leitores fica apenas perplexa ou frustrada, e não tomada de admiração”.³⁴ E então: “Ainda que não prometa [causar] admiração, este livro procura enfrentar a perplexidade”; “tentar uma explicação, especialmente se ela pode também beneficiar os muitos estudantes e professores de literatura que não têm nem o tempo nem a inclinação para acompanhar o debate teórico e que, sem guias confiáveis, encontram-se numa moderna feira de São Bartolomeu”.³⁵ Mais à frente: “Este livro tenta dissipar a confusão, fornecer sentido e fins, discutindo o que está em jogo nos debates críticos de hoje e analisando os projetos mais interessantes e valiosos da teoria recente”.³⁶

Culler parte, portanto, da *percepção* de uma confusão no campo da crítica contemporânea que deixa as pessoas perplexas. Ele pretende eliminar a confusão e a perplexidade, fornecendo “sentido e fins” para o leitor; e ele o fará, basicamente, tentando mostrar que aquilo que gera a confusão e a perplexidade – a incompatibilidade das atividades reunidas

³³ CULLER. *On Deconstruction*, p. 17.

³⁴ CULLER. *On Deconstruction*, p. 17.

³⁵ CULLER. *On Deconstruction*, p. 17.

³⁶ CULLER. *On Deconstruction*, p. 18.

no campo da crítica – não passa, na verdade, de um fenômeno aparente: tais atividades são apenas *aparentemente* e não *realmente* incompatíveis.

No prefácio ao livro, Culler explica, com efeito, que, de acordo com uma nova compreensão do assunto, “os trabalhos de teoria literária estão estreita e vitalmente relacionados a outros escritos dentro de um domínio até agora não nomeado, mas frequentemente chamado de ‘theory’ para abreviar”.³⁷ Mais do que um domínio disciplinar, o termo “theory” denominaria, na verdade, segundo Culler, “um novo gênero” de escrita.³⁸ “Esse novo gênero é, com certeza, heterogêneo”, acrescenta Culler,³⁹ e explica:

“Theory” é um gênero por causa do modo como seus trabalhos funcionam. [...] esses trabalhos extrapolam o quadro disciplinar dentro do qual eles normalmente seriam avaliados e que ajudaria a identificar suas sólidas contribuições ao conhecimento. [...] o que distingue os membros desse gênero é sua habilidade para funcionar não como demonstrações dentro dos parâmetros de uma disciplina, mas como redescrições que desafiam as fronteiras disciplinares.⁴⁰

Se a heterogeneidade radical da crítica perturba LaCapra a ponto de levá-lo a concebê-la como um enorme obstáculo, se não uma impossibilidade, para a História da Crítica, em Culler ela se afigura como uma característica intrínseca e definidora de um novo gênero discursivo, o qual, apesar, ou justamente por causa dessa característica, se vê imbuído de uma coesão interna capaz de distingui-lo de outros gêneros. Isso possibilitaria, ao invés de impedir, um panorama do desenvolvimento e da consolidação da “theory” no campo dos estudos literários, algo que o próprio Culler, aliás, não tarda a oferecer.

Em “Criticism and Institutions: the American University” [Crítica e instituições: a universidade americana] de 1987, Culler volta à questão da *aparente* incongruência no coração da crítica contemporânea. “A teoria crítica”, ele então pondera, “encoraja-nos a pensar na crítica como escolas beligerantes, ou, no vocabulário mais recente, comunidades interpretativas, cada uma com seus próprios axiomas de crítica”.⁴¹ Contra a ideia

³⁷ CULLER. On Deconstruction, p. 8.

³⁸ CULLER. On Deconstruction, p. 8.

³⁹ CULLER. On Deconstruction, p. 8.

⁴⁰ CULLER. On Deconstruction, p. 9.

⁴¹ CULLER. Criticism and Institutions: the American University, p. 85.

de uma “crítica normal” monoparadigmática, isto é, regida por este ou aquele paradigma crítico em detrimento dos demais, Culler sustenta, por sua vez, que as “práticas institucionais de ensino e escrita sobre literatura criam uma ‘crítica normal’ mutável, eclética, que ao mesmo tempo fomenta a inovação e a recupera”.⁴² Um tal estado de coisas se deveria mesmo às especificidades institucionais dos estudos literários nos Estados Unidos, em comparação, por exemplo, com a Grã-Bretanha; tendo esboçado as diferenças básicas entre esses dois contextos acadêmicos, Culler oferece a seguinte síntese a respeito da situação americana:

O principal desenvolvimento crítico dos últimos 20 anos na América foi o impacto de várias perspectivas e discursos teóricos: linguística, psicanálise, feminismo, estruturalismo, desconstrução. Um corolário disso foi a expansão do domínio dos estudos literários para incluir muitos interesses previamente afastados de tais estudos. Na maioria das universidades americanas de hoje, um curso sobre Freud é mais provável de ser oferecido no departamento de Inglês ou de Francês do que no de Psicologia; Nietzsche, Sartre, Gadamer, Heidegger e Derrida são mais frequentemente discutidos por professores de literatura do que por professores de filosofia; Saussure é negligenciado por linguistas e apreciado por estudantes e professores de literatura. Os escritos de autores como esses recaem num gênero miscelâneo [*miscellaneous genre*], cuja designação mais conveniente é simplesmente “*theory*”, a qual, hoje, tem vindo referir-se a trabalhos que logram desafiar e reorientar o pensamento em campos fora daqueles aos quais eles ostensivamente pertencem, porque suas análises da linguagem, ou da mente, ou da história, ou da cultura oferecem originais e persuasivas abordagens do significado.⁴³

Uma década mais tarde, o ímpeto sintetizador e didático de Culler atingirá o ápice com seu pequeno (e até hoje influente) manual *Literary theory: a very short introduction* [Teoria literária: uma introdução muito breve]. “Muitas introduções à teoria literária descrevem uma série de ‘escolas’ de crítica. A teoria é tratada como uma série de ‘abordagens’ em competição, cada uma com suas posições e compromissos teóricos”,

⁴² CULLER. *Criticism and Institutions: the American University*, p. 86.

⁴³ CULLER. *Criticism and Institutions: the American University*, p. 87.

explica Culler nas primeiras linhas do prefácio ao manual,⁴⁴ afirmando, na sequência, que esses “movimentos teóricos” identificados em tais introduções têm, na verdade, “muito em comum”, e que é isso que se tem em vista quando se fala em “*theory*”.⁴⁵ Culler justifica, dessa forma, sua opção por “discutir questões e asserções compartilhadas” ao invés de “fazer o levantamento de escolas teóricas”, ainda que venha a oferecer, no apêndice ao livro, “que pode ser lido no começo ou no fim ou consultado constantemente”, o que chama de “breves esboços de importantes escolas ou movimentos críticos”.⁴⁶ Eis a lista: formalismo russo, *New Criticism*, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo, desconstrução, teoria feminista, psicanálise, marxismo, novo historicismo/materialismo cultural, teoria pós-colonial, discurso das minorias, *queer theory*. Mas seria mesmo razoável projetar toda essa heterogeneidade de perspectivas num único e mesmo “gênero” discursivo chamado “*theory*”, sob a alegação de que tais “movimentos” ou “escolas” compartilhariam entre si um “desafio amplo ao senso comum” e “investigações sobre como o sentido é criado e como identidades humanas ganham forma”?⁴⁷

Seja como for, o fato é que já no livro de 1982, *On Deconstruction*, a “*theory*” é apresentada como um “gênero heterogêneo”, sendo muito improvável que LaCapra tenha simplesmente ignorado aquilo que, na verdade, enuncia-se como o propósito central de Culler na ocasião: oferecer uma síntese didática da situação das teorias críticas na contemporaneidade que funcionasse como um “guia confiável” para professores e alunos de literatura. Assim sendo, a insistência lacapriana em conceber a “cena crítica corrente” como uma “arena” de práticas discursivas concorrentes deveria ser tomada *antes como uma recusa, e, mesmo, uma reversão, ao modo de um desarquivamento, da síntese didática culleriana.*

Aludindo livremente, aqui, à lógica demaniana de *blindness-and-insight*, isto é, daquilo que pode ser positivamente apreendido de um texto crítico apesar ou mesmo contra as intenções declaradas do autor desse texto, que permanece cego para o *insight* que ele proporciona à

⁴⁴ CULLER. *Literary Theory*: a Very Short Introduction, p. VII.

⁴⁵ CULLER. *Literary Theory*: A Very Short Introduction, p. VII.

⁴⁶ CULLER. *Literary Theory*: a Very Short Introduction, p. VII.

⁴⁷ CULLER. *Literary Theory*: a Very Short Introduction, p. VII.

revelia de seu deliberado projeto ou programa teórico,⁴⁸ poder-se-ia dizer que o texto de LaCapra projeta uma luz especial sobre a problemática da História da Crítica apesar ou contra seu declarado projeto ou programa historiográfico, uma luz para a qual ele próprio teria permanecido cego.

Derrida, o “efeito de desconstrução” e o “campo de forças” da crítica

A diferença fundamental entre o que está em jogo na abordagem da situação presente da crítica feita por Culler e naquela feita por LaCapra, ambos os autores, aliás, a professarem uma filiação derridiana, talvez devesse mesmo ser expressa em vista do que veio a ponderar o próprio Derrida sobre as formas de manifestação da desconstrução no contexto da ascensão da “theory” nos Estados Unidos. Isso ele o fez de modo lapidar e definitivo numa conferência de 1987, curiosamente intitulada *Some statements and truisms about neo-logisms, newisms, postisms, parasitisms, and other small seismisms* [Algumas declarações e truísmos sobre neo-logismos, novismos, pós-ismos, parasitismos e outros pequenos cismismos], proferida, ironicamente, no colóquio que marcou a fundação do Critical Theory Institute em Irvine (Califórnia), colóquio que se chamou “*The states of ‘theory’*” [Os estados da “theory”].

Comentando o já referido texto de Culler (1987) publicado naquele mesmo ano, Derrida observa que, nele, Culler corretamente sugere que a palavra “theory” é a mais conveniente designação para o que acontece em alguns departamentos de literatura nos Estados Unidos no que se refere ao estudo de certos *corpora*, campos e autores, acrescentando, então, por sua vez, “que isso, na verdade, não acontece nem em outros departamentos desse país nem nos departamentos de literatura de outros países de algum modo estatisticamente notável”, o que o leva a considerar a palavra e o conceito de “theory” como “um *artefato* puramente norte-americano”.⁴⁹ Mais à frente, jogando com o título do colóquio de que então participava, Derrida afirma pensar que o conceito de “theory” em jogo na expressão “*states of ‘theory’*” é “um conceito que poderia ganhar forma apenas *in the States* [nos EUA], que apenas tem um valor, um sentido e uma especificidade *in the States* e num momento

⁴⁸ Cf. DE MAN. *Blindness and Insight*.

⁴⁹ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 71.

específico”.⁵⁰ A partir de então, àquilo que Culler chama simplesmente “*theory*”, Derrida se referirá, com frequência, como “*the ‘States’ theory*” [a teoria dos Estados Unidos/a teoria americana], numa brilhante corruptela do título do colóquio.

Derrida considera positiva a *emergência* da “*States’ theory*” em sua irredutibilidade mesma de emergência, isto é, naquilo mesmo que “não pode, não vai e não deve querer reivindicar o título de uma ciência ou uma filosofia”, justamente por implicar “uma forma de questionamento e de escrita [...] que desestabiliza a axiomática, a fundação e os esquemas organizadores da ciência e da filosofia elas próprias”.⁵¹ À “desestabilização” aí em foco Derrida julga por bem chamar “um efeito de desconstrução” [*an effect of deconstruction*]; com essa expressão, ele não se refere “nem a textos específicos nem a autores específicos, e sobretudo não a essa formação que disciplina o processo e o efeito de desconstrução em *uma* teoria ou *um* método crítico chamado desconstrucionismo ou desconstrucionismos”.⁵²

Com esse efeito de desconstrução, ver-se-ia desorganizada “não apenas a axiomática dos discursos filosóficos e científicos como tais, do discurso epistemológico, das várias metodologias da crítica literária (New Criticism, formalismo, tematismo, historicismo clássico ou marxista)”, explica Derrida, “mas até a axiomática de conhecimento simultaneamente em ação na ‘*States’ theory*” – e aí Derrida cita a listagem de Culler das “perspectivas e discursos teóricos” que teriam impactado o desenvolvimento da crítica contemporânea: “linguística, psicanálise, feminismo, estruturalismo”, explicando que o último elemento da série culleriana, “desconstrução”, introduz na mesma “um elemento de perturbação, desordem ou irredutível caos”.⁵³ Mas se o efeito de desconstrução de que fala Derrida não se deixa reduzir nem a uma teoria ou método crítico nem à “*States theory*” na forma em que a descreve Culler, ele não consistiria, por outro lado, “em opor-se reativamente à teorização, mas, ao contrário, em regularmente desconstruir os pressupostos filosóficos de teorias existentes ou das teorias implícitas nos discursos que denigrem a filosofia

⁵⁰ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 81.

⁵¹ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 83.

⁵² DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 83.

⁵³ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 84.

ou a teoria”, tratando-se de “exceder o teórico ao invés de impedi-lo e de tomar posições ‘contra a teoria’ [*against theory*]”.⁵⁴

Daí adviria um resultado tão paradoxal quanto previsível, observa Derrida: “a própria coisa que excede ao mesmo tempo o teórico, o temático, o tético, o filosófico e o científico provoca, como gestos de reapropriação e sutura, movimentos teóricos, produções de teoremas”.⁵⁵ Gestos e movimentos, bem entendido, eminentemente *instauradores* ou *instituidores*, algo que “constrói e fortifica teorias, oferece temáticas e teses, organiza métodos, disciplinas, até escolas”.⁵⁶

Derrida destaca, nesse sentido, o chamado “pós-estruturalismo, vulgo desconstrucionismo” [*poststructuralism, alias deconstructionism*], que consiste na formalização de certas “necessidades estratégicas” do impulso desconstrutivo, propondo “um sistema de regras técnicas, procedimentos metodológicos ensináveis, uma disciplina, fenômenos escolares, um tipo de conhecimento, princípios, teoremas, que são, em sua maioria, princípios de interpretação e leitura (ao invés de escrita)”.⁵⁷ Derrida reconhece que o chamado desconstrucionismo “não é monolítico”, havendo diferenças entre os desconstrucionismos e os entre os desconstrucionistas, mas considera ser possível afirmar “que há *desconstrucionismo* em geral cada vez que o impulso [*jetty*] desestabilizador fecha-se e estabiliza-se num conjunto ensinável de teoremas, cada vez que há auto-apresentação de *uma*, ou, mais problemáticamente, *da* teoria”.⁵⁸

Isso posto, seria preciso reconhecer a “*States’ theory*” nos termos em que Culler a define e a apresenta – como um gênero discursivo,

⁵⁴ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 87. Aí Derrida reage a um debate então em curso na universidade americana desencadeado pelo célebre manifesto de Steven Knapp e Walter Benn Michaels “Against Theory” (1982). “Enquanto o advento da teoria estruturalista e pós-estruturalista no final dos anos 1960 foi atacado por tradicionalistas que reclamavam a perda de um foco próprio na literatura, nos anos 1980 a ‘theory’ tornou-se um modo dominante nos estudos literários, estimulando um renascimento da produção crítica. ‘Against Theory’ introduziu dúvidas junto às tropas de uma geração de jovens críticos acerca do iminente estabelecimento da ‘theory’, afirmando uma atitude revisionista que veio a ser chamada ‘neopragmatismo’. [...] Apesar de não ter colocado um freio no trabalho em ‘theory’, ‘Against theory’ desencadeou um dos mais vibrantes debates dos anos 1980 e pressagiu a mudança para métodos críticos com um foco mais prático – notavelmente, o New Historicism [novo historicismo] e os estudos culturais – que tornaram-se proeminentes do final dos anos 1980 em diante” (LEITCH, 2001, p. 2458).

⁵⁵ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 87.

⁵⁶ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 88.

⁵⁷ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 88.

⁵⁸ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 88.

heterogêneo, é verdade, mas ainda assim, ou justamente por isso, *um gênero*, com todas as características estáveis que permitem identificá-lo como tal e diferenciá-lo de outros gêneros discursivos –, e, sobretudo, *na forma* em que ele o faz – por meio de sínteses didáticas que assumem o formato de livros de referência ou manuais, “guias confiáveis” a serem utilizados na divulgação e no ensino da “*theory*”, nos EUA ou em outros países (note-se, por exemplo, que *On Deconstruction* e *Literary Theory: a Very Short Introduction* foram ambos traduzidos e editados no Brasil) –, que a “*States’ theory*”, em suma, nos termos e na forma em que Culler a define e apresenta, configura-se como uma espécie de gesto estabilizador do impulso desconstrutivo ou “efeito de desconstrução” de que fala Derrida, um gesto que, como todo movimento de estabilização, “procede por cláusulas predicativas, assegura com declarações assertóricas, com asserções, com declarações como ‘isso é aquilo’: por exemplo, desconstrução é isso ou aquilo”⁵⁹ – ou, poder-se-ia acrescentar: a “*theory*” é isso ou aquilo, é “um gênero heterogêneo”, por exemplo.

Derrida toma a estabilização teórica como uma consequência ou um “resultado”, a um só tempo “paradoxal e previsível”, do “efeito de desconstrução” no que ele tem de essencialmente desestabilizador; mas a ordem das coisas bem que poderia, aqui, ser alterada, uma vez que o “efeito de desconstrução” só se faz possível e necessário onde quer que uma teoria ou a teoria se imponha como um horizonte estável e institucionalmente hegemônico. Isso vem à tona na interpretação muito particular do título do colóquio que Derrida oferece logo no início de sua conferência. Por que o plural em *The “states” of “theory”*? Declarar um único possível estado de teoria, a teoria, pondera Derrida, equivaleria a presumir

a possibilidade de totalizar todos os fenômenos teóricos, todas as produções teóricas, todos os teoremas numa tabela, numa tábua, logo numa superfície legível, que poderia, como qualquer tabela estável e estabilizada, permitir a leitura da tabularidade taxonômica, as entradas e os lugares, ou ainda a genealogia, finalmente fixada numa árvore de teoria, de indentidades, entidades e nomes – sejam comuns ou próprios – de teoria. Uma tabela botânica.⁶⁰

⁵⁹ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 84.

⁶⁰ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 64.

O plural *states*, 'estados', por sua vez, "desestabiliza ou aponta para a instabilidade, na verdade para a essencial desestabilização de tal tabela", colocando em questão "a própria possibilidade de um discurso que pressuporia, hoje, apressadamente, tal objetivação taxonômica";⁶¹ tal pressuposição, contudo, lembra Derrida, é "feita por tantas pessoas, dentro e fora da universidade, quando a *doxa* [...] joga com os títulos de teorias e teoremas como se com peças num tabuleiro de xadrez: *New Criticism*, estruturalismo, pós-estruturalismo, pós-modernismo, pós-marxismo, novo historicismo, etc."⁶² Esses "teoremas, teorizações, teorias", prossegue Derrida, "compartilham ou postulam um campo que, certamente, não é comum e unificável, [nem] na verdade identificável".⁶³ Se há, de fato, algo como um "campo" [*field*] em que esses elementos se encontram em jogo, tratar-se-ia, antes, de um "campo de forças" [*field of forces*], um "campo de forças plurais" [*field of plural forces*]: "em seus fenômenos e títulos usuais, essas forças podem ser chamadas forças libidinais, forças político-institucionais ou histórico-sócio-econômicas, ou forças concorrentes de desejo e poder".⁶⁴ E ainda: "Forças nunca vão sem suas representações, suas imagens especulares, os fenômenos de refração e difração, o reflexo ou reapropriação de forças distintas ou opostas, a identificação com o outro ou o oponente, etc."⁶⁵

Observe-se que a percepção derridiana daquilo que está em jogo nos estudos literários como um "campo de forças plurais" aproxima-se muito mais da descrição lacapriana da "cena crítica corrente" como uma "arena" em que se enfrentam "práticas discursivas" concorrentes do que da definição culleriana da "*theory*" como um "gênero heterogêneo". Mas o campo de forças derridiano revela-se, na verdade, uma arena bem mais radical do que a de LaCapra: se na arena lacapriana, enfrentam-se, ao que tudo indica, teorias e métodos *já constituídos* (ainda que internamente dialogizados), que disputam entre si o primado epistemológico, institucional e político no domínio dos estudos literários, Derrida, por sua vez, fala de *forças* que seriam mesmo *anteriores* à própria constituição

⁶¹ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 64.

⁶² DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 64-65.

⁶³ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 65.

⁶⁴ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 65.

⁶⁵ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 65.

e institucionalização de uma teoria como teoria, de um método como método. “Nesse campo de forças plurais, onde mesmo contar não é mais possível, há apenas *jetties* teóricos”, afirma Derrida,⁶⁶ explicando que com a palavra *jetty* [*jetée*] ele quer referir-se “à força daquele *movimento* que não é ainda *sujeito*, *projeto* ou *objeto*, nem mesmo rejeição, mas na qual ganha lugar qualquer produção e qualquer determinação, que encontram sua possibilidade no ‘*jetty*’”.⁶⁷

Poder-se-ia querer enxergar aí o trajeto que vai do *jetty* teórico indeterminado à teoria propriamente dita como um processo de crescente determinação do pré-teórico (pré-subjetivo, pré-objetivo) rumo ao propriamente teórico, descrevendo-se algo como um amadurecimento da teoria. Mas isso equivaleria a ignorar o caráter intrinsecamente conflitual, por assim dizer, do “campo de forças” de que fala Derrida. “Cada ‘*jetty*’ teórico – bem como sua reapropriação como um conjunto teórico, uma teoria com seus axiomas, seus procedimentos metódicos, suas estruturas institucionais – entra *a priori*, originalmente, em conflito e competição”, enfatiza, com efeito, Derrida.⁶⁸ Se a constituição das teorias e dos métodos críticos tem, de fato, num “campo de forças plurais”, suas condições de possibilidade, essas condições, no entanto, são essencialmente tensas, conflituais, não podendo haver nada, em suma, como uma linha reta de desenvolvimento ou de amadurecimento levando de uma prototeoria à teoria propriamente dita. Mas como, então, as teorias, os métodos, as escolas críticas ganhariam forma a partir desse horizonte de indeterminação conflitual?

Hegemonização do campo de forças, reorientação para a monstruosidade

Derrida identifica certo procedimento retórico pelo qual o ímpeto de hegemonia das forças teóricas em conflito tem vazão por meio de uma declaração de *novidade*. “Cada ‘*jetty*’ teórico é a instituição de uma nova declaração sobre a totalidade do estado e de um novo *establishment* visando a uma hegemonia oficial”.⁶⁹ Refletindo sobre a função do adjetivo *new* [novo] em títulos como *New Criticism* e *New Historicism*, Derrida

⁶⁶ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 65.

⁶⁷ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 65.

⁶⁸ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 65.

⁶⁹ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 68.

chama a atenção para isso que “tende a tornar-se a técnica de autolegitimação, auto-instituição e autonomação”:

Houve um tempo em que títulos e cabeçalhos [*letterheads*] seguiam-se ao estabelecimento de uma instituição e ao trabalho de seus membros fundadores. Hoje, sabemos que, certas vezes, é melhor começar com cabeçalhos e auto-representação. Todos os fundadores de instituições sabem disso. Quanto a decidir se títulos em “*new*” [novo] são mais eficientes do que aqueles em “*post*” [pós], [...] se é mais apropriado periodizar violentamente e tornar em telos historicista o mensageiro que anuncia uma nova era ou o herói que supera ou abate um velho dragão, isso é uma questão de detalhe. Trata-se, basicamente, do mesmo gesto, o estratagema cultural como um inevitável resíduo do mais velho dos historicismos.⁷⁰

Em vista desses e de outros *newisms* [novismos], e de *post-isms* [pós-ismos] como *post-structuralism*, *postmodernism*, *post-Marxism*, Derrida detecta, pois, a recorrência do estratagema que consiste em “responder ao que é novo dando, imediatamente, a isso, o título ‘novo’ [...], ou então anunciar como superado e fora de uso precisamente aquilo que é precedido de um ‘pós’ e que é visto a partir de agora como uma pobre palavra com um ‘pós’ afixado nela”.⁷¹ Esse estratagema, Derrida o julga consoante com o “mais velho dos historicismos”. Isso é algo de certa forma já divisado por LaCapra (1985) em sua reflexão sobre a função da História da Crítica no âmbito do *New Criticism*, isto é, a de confirmar e legitimar historiograficamente, por meio de uma abordagem evolucionista e teleológica da história das ideias críticas, a pretensa revolução intelectual e epistemológica representada pela ascensão e institucionalização do *New Criticism* nas universidades americanas, reafirmando, assim, seu caráter de marco definitivo da modernidade nos estudos literários. Tendo o *New Criticism* perdido seu espaço institucional para outras correntes teóricas, esse esquema historiográfico não deixou de ser atualizado, deslocando-se o telos da narrativa do marco formalista fixado nos anos 1940-50 para os pretensos marcos de outras pretensas revoluções nas décadas subsequentes. A propósito, não é difícil imaginar, com base no que afirma Culler acerca da suplantação da “teoria literária”

⁷⁰ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 68.

⁷¹ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 73.

pela "theory" como "gênero heterogêneo", uma narrativa evolucionista da história da crítica que tomasse por telos o pretense marco instituído por essa nova pretensa revolução. Daí a importância da questão levantada por Derrida a esse respeito, quando diz:

Ao invés de continuar jogando o completamente tedioso jogo que consiste em aplicar os mais surrados esquemas da história das ideias à especificidade do que está acontecendo agora, especialmente neste país [EUA]; ao invés de ceder a normalizar e legitimizar representações que identificam, reconhecem e reduzem tudo tão apressadamente, por que não estar interessado, antes, em monstros "teóricos", nas monstruosidades que anunciam a si mesmas na teoria, nos monstros que, de antemão, superam e tornam cômicas todas as classificações ou ritmos como: depois do New Criticism vem um "ismo" e, então, um "pós-ismo", e então, de novo, outro "ismo", e, hoje, ainda outro "ismo", etc.⁷²

Mas uma monstruosidade "nunca apresenta a si mesma", reconhece Derrida;⁷³ "ou então, se vocês preferirem, ela apenas apresenta a si mesma, isto é, deixa-se ser reconhecida, permitindo-se ser reduzida àquilo que é reconhecível; isto é, a uma normalidade, uma legitimidade que não é ela". Em suma: "Uma monstruosidade só pode ser 'desconhecida' (*méconnue*), isto é, não-reconhecida [*unrecognized*] e mal compreendida [*misunderstood*]. Ela só pode ser reconhecida depois, quando se tornou normal ou a norma".⁷⁴ Derrida associa, então, na sequência, o monstruoso àquilo que acontece ou que irrompe sem que tenha sido previsto ou programado, numa palavra: ao evento; "se há eventos 'teóricos' que marcam uma instituição", ele diz, "eles devem ter a forma sem forma de uma monstruosidade; isto é, eles não podem ser reconhecidos ou legitimados na hora e ainda menos programados, anunciados e antecipados de qualquer forma".⁷⁵

Derrida toma então como exemplo o famoso colóquio *The Languages of Criticism and the Sciences of Man* [As linguagens da crítica e as ciências do homem], ocorrido em 1966 na Johns Hopkins University, do qual ele próprio participou, e a respeito do qual se costuma dizer ter sido

⁷² DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 79.

⁷³ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 79.

⁷⁴ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 79.

⁷⁵ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 80.

“um evento no qual muitas coisas mudaram [...] na cena americana”.⁷⁶

Assim:

O que é agora chamado “*theory*” neste país pode mesmo ter uma ligação essencial com o que se diz ter acontecido lá em 1966. [...] O certo é que se algo aconteceu lá que poderia ter o valor de um evento teórico, ou de um evento dentro da teoria, ou, mais provavelmente, o valor do advento de um novo sentido teórico-institucional de “teoria” – daquilo que tem sido chamado “*theory*” neste país por cerca de vinte anos –, esse algo somente veio à luz posteriormente e ainda está se tornando mais e mais claro hoje. Mas o que também é certo é que ninguém, ou entre os participantes ou próximo a eles, teve qualquer consciência temática do evento; ninguém poderia fazer ideia dele e, sobretudo, ninguém poderia ou teria ousado programá-lo, anunciá-lo ou apresentá-lo como um evento. Isso é certo; e é tão certo que se alguém reivindicasse hoje programar ou apresentar um evento similar, essa pessoa estaria equivocada – não há dúvida quanto a isso. Essa é mesmo a receita mais segura para se estar equivocado.⁷⁷

A imprevisibilidade de que fala Derrida pode ser aquilatada pelo fato de que o colóquio que se costuma tomar como o grande marco franco-americano da teoria “pós-estruturalista” ou, simplesmente, da “*theory*”, foi originalmente pensado – como se pode ler no prefácio à edição em livro dos anais do colóquio – como abertura para “um programa de dois anos de seminários e colóquios que procuravam explorar o impacto do pensamento ‘estruturalista’ contemporâneo sobre métodos críticos em estudos humanísticos e sociais”, e que o grande propósito desses encontros era o de colocar em contato “importantes proponentes europeus de estudos estruturais numa variedade de disciplinas com um amplo espectro de *scholars* americanos”, esperando-se, com isso, “estimular inovações tanto no conhecimento [*scholarship*] recebido quanto no treinamento dos estudiosos [*scholars*]”.⁷⁸

Ora, a simples menção de alguns nomes da “missão estruturalista” francesa então enviada aos EUA, nomes particularmente importantes para a teoria crítica do século XX como os de Georges Poulet, Lucien

⁷⁶ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 80.

⁷⁷ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 80.

⁷⁸ MACKSEY; DONATO. *The Structuralist Controversy: the Languages of Criticism and the Sciences of Man*, p. XXI-XXII.

Goldmann, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Jacques Lacan e Jacques Derrida, dá uma ideia do nível de fragmentação e contradição internas do “pensamento” (dito “estruturalista”) que se gostaria, então, de apresentar e divulgar nos EUA. Como agrupar e conciliar, afinal, num mesmo espaço ou campo, a hermenêutica da “interioridade”, claramente “pré-estruturalista”, de um Poulet, o estruturalismo *sui generis*, dito “genético” (dada sua filiação piagetiana), de um Goldmann, o projeto todoroviano de uma poética estruturalista que se desvencilhasse, enfim, da subjetividade inerente ao trabalho da interpretação, o cada vez maior distanciamento barthesiano em relação a esse mesmo projeto (que o próprio Barthes, não obstante, chegara a subscrever) rumo a uma teoria do “Texto” de colocação “pós-estruturalista”, mas num sentido dessa expressão que não se confundiria nem com a extrapolação de um estruturalismo mais ortodoxo no pensamento de Lacan, nem com a desconstrução do estruturalismo lévi-straussiano em Derrida? Um tal agrupamento, não seria ele, em vista de sua improbabilidade, de sua artificialidade (de que outra maneira todos esses autores viriam a se reunir pessoalmente e a se discutir mutuamente a não ser por ocasião de um colóquio “estruturalista” num país estrangeiro?), de sua heterogeneidade radical, de sua oposicionalidade interna, não seria ele, em suma, algo de monstruoso? O fato de que os anais com as contribuições do grande acontecimento “estruturalista” em terras americanas tenha aparecido em livro, quatro anos mais tarde (em 1970), com o subtítulo *The Structuralist Controversy* [A controvérsia estruturalista], e, sobretudo, que essa expressão tenha sido alçada a título principal do livro a partir da edição de 1972, parece sugerir que sim.

Em suas ressalvas em relação ao modo como o colóquio de Johns Hopkins veio a ser arquivado pela memória acadêmica norte-americana, pelas reconstituições históricas do pensamento crítico “pós-*New Criticism*”, Derrida estimula-nos a recuar ao ponto em que, aquém das rotulações *a posteriori*, vê-se desenhado pelo conjunto nada harmonioso daquelas comunicações feitas em 1966, bem como das frequentemente acaloradas discussões que a cada uma delas se seguiram,⁷⁹ algo como um campo de forças plurais e conflituais em torno de problemáticas como “estrutura”, “estruturalismo”, “sujeito”, “linguagem”, “literatura”, “interpretação”,

⁷⁹ Cf. MACKSEY; DONATO. *The Structuralist Controversy: the Languages of Criticism and the Sciences of Man*.

“crítica”, etc. Ora, é nesse campo conflitual que tem, então, lugar a intervenção derridiana destinada a celebrar-se, sua hoje clássica comunicação “Structure, sign, and play in the discourse of the Human Sciences” [Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas], bem como o debate que a ela se seguiu⁸⁰ – a voz de Derrida erigindo-se em tensão com as demais vozes “estruturalistas” lá presentes, mas também, e sobretudo, com a voz maior, ausente, de Claude Lévi-Strauss. O que quer que viesse a ser afirmado na ocasião acerca, por exemplo, da “estrutura”, o seria de maneira necessariamente dificultosa, conflitual e sem álibis “teóricos” – e isso não poderia nunca ter sido anunciado ou programado.

É isso o que se vê completamente obliterado quando, sem que se o leia, sem que se volte a lê-lo com a devida atenção, se faz referência ao texto de “Structure, sign, and play in the discourse of the Human Sciences” como uma espécie de certidão de nascimento do “*post-structuralism*”, ou da “*deconstruction*”, ou da “*theory*”... Retornando, com efeito, ao próprio texto, em vista da sugestão derridiana de uma produtividade originária aquém de qualquer rótulo estabilizador *a posteriori*, é surpreendente acompanhar Derrida, na conclusão de seu discurso, refletindo mesmo sobre um certo *nascimento* – por vir: “Aqui, há uma espécie de questão, chamemo-la histórica, da qual nós estamos apenas vislumbrando, hoje, a *concepção*, a *formação*, a *gestação*, o *parto*”.⁸¹ E ainda:

Emprego essas palavras, admito, com um olhar sobre a atividade da procriação [*childbearing*] – mas também com um olhar sobre aqueles que, da companhia dos quais eu não me excluo, desviam seus olhos em face do ainda inominável que está proclamando a si mesmo e que pode fazê-lo, como é necessário quando quer que um nascimento está para acontecer, apenas sob a espécie da não-espécie, na forma informe, muda, infante e aterradora da monstruosidade.⁸²

Passadas duas décadas do colóquio de Johns Hopkins, Derrida reitera, no colóquio de Irvine, em tom sentencioso: “Monstros não podem

⁸⁰ Cf. MACKSEY; DONATO. *The Structuralist Controversy: the Languages of Criticism and the Sciences of Man*, p. 265-272.

⁸¹ DERRIDA. *Structure, Sign, and Play...*, p. 265.

⁸² DERRIDA. *Structure, Sign, and Play...*, p. 265.

ser anunciados. Não se pode dizer: 'Aqui estão nossos monstros' sem imediatamente transformar os monstros em animais de estimação".⁸³

Monstruosidade/historicidade: por uma historiografia teratológica da crítica

A remissão à monstruosidade aquém de toda domesticação adquire, aí, em Derrida, os contornos de uma reversão do arquivamento (do evento), de um desarquivamento, pois – o qual, à medida que implica o abalo, a desestabilização da axiomática, por exemplo, do "post-structuralism", da "deconstruction", ou da "theory", pode, também ele, ser considerado um efeito de desconstrução. Seria preciso admitir, além do mais, que esse efeito, à medida que coincide com um desvelamento ou um desrecale das condições conflituais de possibilidade do discurso teórico-metodológico no campo dos estudos literários, um desrecale, portanto, da própria *historicidade* desse discurso, vem claramente ao encontro de uma demanda historiográfica – conjunção essa que desmentiria, aliás, a alegada a-historicidade da desconstrução, comprovando, como quer Derrida, que "o 'jetty' desconstrutivo é, do começo ao fim, motivado, posto em movimento por uma preocupação com a história, mesmo se ele leva à desestabilização certos conceitos de história".⁸⁴

Como conceitos de história desestabilizados pela desconstrução, Derrida menciona o conceito absolutizante ou hipostaziante de tipo neo-hegeliano ou marxista, o husserliano, o conceito heideggeriano de epocalidade histórica.⁸⁵ De especial interesse, contudo, para a problemática aqui abordada, é a desestabilização da modalidade de história que se poderia chamar *metodológica*, já que implicada pela figura do *método*, pela existência e pelo funcionamento de um método, qualquer que seja ele.

No texto da abertura do seminário *La langue et le discours de la méthode* [A língua e o discurso do método] – ministrado em 1983 na École Normale Supérieure –, Derrida detém-se, com efeito, no que chama de "historicidade paradoxal do método".⁸⁶ O paradoxo em questão

⁸³ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 80.

⁸⁴ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 92.

⁸⁵ DERRIDA. *Some Statements and Truisms...*, p. 92.

⁸⁶ DERRIDA. *La langue et le discours de la méthode*, p. 37.

pode ser enunciado da seguinte forma: há uma historicidade diretamente relacionada à “*repetição* que instrui todo método”⁸⁷ – isso porque “todo método implica regras gerais, [...] técnicas de repetição, procedimentos recorrentes que se deve poder aplicar; numa situação dada e seguindo certos protocolos, um sujeito deve poder reiterar os processos, os procedimentos”⁸⁸ –, a qual institui-se, entretanto, no sentido de uma tradição metodológica, à *custa de uma historicidade mais fundamental*. No âmbito metodológico, historicidade confunde-se com repetibilidade, a história constituindo-se de repetições, isto é, de aplicações do mesmo conjunto de protocolos, processos e procedimentos por diferentes sujeitos a diferentes objetos em diferentes circunstâncias. Essa mesma história revela-se, num certo sentido, profundamente a-histórica; ou, na formulação lapidar de Derrida: “Por essa força de repetição, o método detém a um só tempo força de história e poder de anular uma certa historicidade ligada, ela, ao evento singular”.⁸⁹

Ora, não é justamente essa historicidade ligada ao evento singular e anulada ou recalcada pela normalização teórico-metodológica do conhecimento que se veria desvelada, trazida à tona novamente, em seu caráter monstruoso, por efeito de desconstrução? Um tal desvelamento da historicidade monstruosa no subsolo da normalização teórico-metodológica não poderia confundir-se com as formas tradicionais de reconstituição historiográfica pelo fato de que o evento, a monstruosidade, o evento no que ele tem de eminentemente monstruoso estaria ligado *antes ao futuro* do que ao passado, de modo que não o passado mas o futuro é que aí poderia se ver de alguma forma reconstituído – melhor dito: uma *possibilidade de futuro*.

Numa entrevista concedida a Elisabeth Weber em 1990, três anos depois, portanto, do colóquio de Irvine, Derrida explica que “a figura do porvir [*avenir*], isto é, aquilo que não pode senão surpreender, aquilo para o que nós não estamos preparados, [...] anuncia-se sob as espécies do monstro. Um porvir que não fosse monstruoso não seria um porvir, seria já um amanhã previsível, calculável e programável”⁹⁰ – ou seja,

⁸⁷ DERRIDA. *La langue et le discours de la méthode*, p. 36.

⁸⁸ DERRIDA. *La langue et le discours de la méthode*, p. 37.

⁸⁹ DERRIDA. *La langue et le discours de la méthode*, p. 37.

⁹⁰ DERRIDA. *Passages – du traumatisme à la promesse*, p. 400.

poder-se-ia acrescentar, um amanhã gerado por um golpe de método. Derrida, então, conclui:

Toda experiência aberta ao porvir é preparada ou se prepara para acolher o *vindouro* [*arrivant*] monstruoso, para acolhê-lo, isto é, conceder a hospitalidade a isso que é absolutamente estrangeiro, mas também, é preciso dizê-lo, procurar domesticá-lo, quer dizer, fazê-lo entrar na casa, e fazê-lo assumir os hábitos, fazer-nos assumir novos hábitos. É o movimento da cultura. Os textos e os discursos que provocam, de partida, reações de rejeição, que são denunciados justamente como anomalias ou monstruosidades, são frequentemente textos que, antes de ser por sua vez apropriados, assimilados, aculturados, transformam a natureza do campo da recepção, transformam a natureza da experiência social e cultural, a experiência histórica. Toda a história mostrou que cada vez que um *evento* se produziu, por exemplo, na filosofia ou na poesia, ele tomou a forma do inaceitável, até do intolerável, do incompreensível, quer dizer, de uma certa monstruosidade.⁹¹

O fato de que esse “movimento da cultura” de que aí fala Derrida com certo fatalismo, esse movimento pelo qual o evento monstruoso vem a ser assimilado pela cultura oficial apenas à custa da domesticação de sua monstruosidade originária, ou seja, à custa do próprio evento *como evento*, o fato de que ele não se mostre, em suma, rigorosamente irreversível, o que se atesta pelos próprios efeitos desestabilizadores de desconstrução de que também fala Derrida, acena para a possibilidade de um tipo diferenciado de historiografia, de operação *historio-gráfica*, que se identificasse justamente com a produção de tais efeitos de desvelamento da monstruosidade originária de um evento discursivo original ulteriormente “domesticado” – isto é: “apropriado”, “assimilado”, “aculturado” na forma de uma teoria, um método, uma escola de pensamento. Em vista de seu escopo monstruoso, poder-se-ia chamar *teratológica* a uma tal operação historiográfica.

Os mecanismos do processo de apropriação/assimilação/aculturação de eventos do passado a serviço de objetivos diversos no presente tornaram-se mais e mais conhecidos e denunciados desde que há quase cento e cinquenta anos o jovem Nietzsche desmascarou a moderna

⁹¹ DERRIDA. *Passages – du traumatisme à la promesse*, p. 400-401.

cultura histórica europeia como o grande motor desse processo.⁹² Não é um mérito menor, por exemplo, do mais importante livro de filosofia da ciência do século XX – *The Structure of Scientific Revolutions* [A estrutura das revoluções científicas] de 1962, de Thomas Kuhn – o de ter evidenciado o complexo “persuasivo e pedagógico” (para empregar os termos do próprio Kuhn) formado pela figura do manual científico e de seu complemento diacrônico, a História da Ciência, a serviço da fixação institucional de uma imagem a-histórica de ciência e de cientificidade.

“Essa imagem tem sido derivada, até pelos próprios cientistas, principalmente do estudo de realizações científicas acabadas, tal como registradas nos clássicos e, mais recentemente, nos manuais em que cada nova geração de cientistas aprende a praticar seu ofício”, afirma, com efeito, Kuhn, logo na introdução de *Structure*.⁹³ Sobre os manuais, Kuhn observa ainda que eles parecem sugerir “que o conteúdo da ciência é unicamente exemplificado pelas observações, leis e teorias descritas em suas páginas”, e que normalmente são lidos “como se afirmassem que os métodos científicos são simplesmente aqueles ilustrados pelas técnicas manipulativas empregadas na coleta das informações do manual, juntamente com as operações lógicas empregadas ao relacionar tais informações às generalizações teóricas do manual”.⁹⁴ O resultado disso, conclui Kuhn a respeito, é “um conceito de ciência com profundas implicações a respeito de sua natureza e seu desenvolvimento”,⁹⁵ conceito que vem a ser reforçado, então, pela tradicional historiografia da ciência, cujo escopo é assim definido por Kuhn:

Se a ciência é a constelação de fatos, teorias e métodos coletados nos textos atuais, então os cientistas são os homens que, com ou sem sucesso, esforçaram-se por contribuir com um ou outro elemento dessa constelação particular. O desenvolvimento científico torna-se o processo gradativo através do qual esses itens foram adicionados, isoladamente e em combinação, ao sempre crescente estoque que constitui a técnica e o conhecimento científicos. E a história da ciência torna-se a disciplina que registra tanto esses incrementos sucessivos quanto os obstáculos que inibiram sua

⁹² Cf. NIETZSCHE. *Unzeitgemässe Betrachtungen – Zweites Stück...* “.

⁹³ KUHN. *The Structure of Scientific Revolutions*, p. 1.

⁹⁴ KUHN. *The Structure of Scientific Revolutions*, p. 1.

⁹⁵ KUHN. *The Structure of Scientific Revolutions*, p. 1.

acumulação. Preocupado com o desenvolvimento científico, o historiador, então, parece ter duas tarefas principais. De um lado, deve determinar por que homem e em que ponto do tempo cada fato, lei e teoria científicos contemporâneos foram descobertos ou inventados. De outro lado, deve descrever e explicar o amontoado de erros, mitos e superstições que inibiram a acumulação mais rápida dos constituintes do moderno texto científico.⁹⁶

Ora, não é outro senão esse mesmo modelo a um só tempo sincrônico (o manual) e diacrônico (a historiografia) de normalização cognitiva aquele impingido ao campo literário por René Wellek com seu manual de teoria e metodologia dos estudos literários publicado em 1949⁹⁷ e sua monumental *History of Modern Criticism* (1955-1992). Mas é preciso cuidado, aqui, para não converter o acontecimento em estrutura: a obra de Wellek seria apenas a realização paradigmática de um movimento de normalização cognitiva nos estudos literários que não nasce nem morre com ela, apenas ganha, com ela, uma formulação exemplar. É preciso evitar, assim, atribuir ao acontecimento implicado pela obra de Wellek, ou a qualquer outro, e seja para endossá-lo ou contestá-lo, o caráter fundador e estrutural que, por exemplo, Foucault gostaria de atribuir ao que ele considera ser o nascimento, no século XVIII, do que chama de “a” ciência. Eis a narrativa de Foucault a esse respeito:

O século XVIII foi o século da disciplinarização [*mise en discipline*] dos saberes, ou seja, da organização interna de cada saber como uma disciplina tendo, em seu campo próprio, a um só tempo critérios de seleção que permitem descartar o falso saber, o não-saber, formas de normalização e de homogeneização dos conteúdos, formas de hierarquização e, enfim, uma organização interna de centralização desses saberes em torno de um tipo de axiomatização de fato. Logo, organização de cada saber como disciplina e, de outro lado, disposição desses saberes assim disciplinados do interior, o colocar-lhes em comunicação [*leur mise en communication*], sua distribuição, sua hierarquização recíproca numa espécie de campo global ou de disciplina global a que se chama precisamente a “ciência”. A ciência não existia antes do século XVIII. Existiam ciências, existiam saberes, existia também, se vocês quiserem, a filosofia. A filosofia era justamente o sistema de organização, ou antes de

⁹⁶ KUHN. *The Structure of Scientific Revolutions*, p. 2.

⁹⁷ WELLEK; WARREN. *Theory of Literature*.

comunicação, dos saberes uns em relação aos outros – e é nessa medida que ela podia ter um papel efetivo, real, operatório no interior do desenvolvimento dos conhecimentos. Aparecem agora, com a disciplinarização dos saberes, em sua singularidade polimorfa, ao mesmo tempo esse fato e essa restrição que então fazem corpo com nossa cultura e a que se chama a “ciência”.⁹⁸

A narrativa foucaultiana do processo de “disciplinarização dos saberes” só parece fazer sentido em vista do postulado de uma distinção fundamental entre um espaço *propriamente científico*, internamente homogêneo, em que vigora a seleção, a normalização, a hierarquização e a centralização do conhecimento, e um espaço extracientífico, ou, de acordo com o que diz Foucault, pré-científico: o espaço dos “saberes polimorfos e heterogêneos”⁹⁹ posteriormente disciplinados pela “ciência”. Mas insistir nessa distinção equivale a corroborar a imagem a-histórica de ciência de que fala Kuhn, derivada dos textos clássicos e dos manuais científicos baseados em “realizações científicas acabadas”. Foucault procede a uma crítica da consciência setecentista dessa imagem de ciência como implicando um “progresso da razão”,¹⁰⁰ mas, ao fazê-lo, deixa intocada a própria imagem em questão. Uma obra como a de Kuhn, por sua vez, nos leva ao questionamento da própria imagem do campo científico como internamente homogêneo (e da própria “cientificidade” como um traço ou critério homogêneo), à percepção de uma heterogeneidade e de um polimorfismo *internos a isso mesmo que se gostaria de chamar “a” ciência* – percepção essa extensiva, além do mais, a isso que se gostaria de chamar “a” filosofia. Ora, essa percepção não é um dado, mas uma conquista, resultado de uma atividade historiográfica que consiste em *reverter a normalização cognitiva operada pelo complexo persuasivo-pedagógico composto pelos manuais científicos e pelas tradicionais narrativas da história da ciência*.

Isso nos leva de volta ao texto de LaCapra e à medida na qual, nele, a questão da historiografia da crítica encontra-se mal formulada, podendo ser reestruturada da seguinte forma: a heterogeneidade radical inerente ao campo de forças das teorias críticas não é, não pode ser um

⁹⁸ FOUCAULT. *Il faut défendre la société*, p. 161-162.

⁹⁹ FOUCAULT. *Il faut défendre la société*, p. 162.

¹⁰⁰ FOUCAULT. *Il faut défendre la société*, p. 162.

ponto de partida para a História da Crítica, mas, unicamente, um *ponto* de chegada. A percepção lacapriana da heterogeneidade constitutiva da teoria crítica só poder ser, ela própria, o resultado ou o efeito de um gesto historiográfico que desestabiliza, desarquiva, reverte o discurso normalizado das teorias e metodologias críticas rumo à disformidade, à monstruosidade daquela oposicionalidade indecível da qual elas emergem como tais, e que fora recalcada pelo processo de normalização cognitiva.

LaCapra, ao que tudo indica, permanece cego para este que seria o grande *insight* de seu texto, o da *emergência* (no duplo sentido do termo: surgimento e necessidade extrema) de uma nova espécie de historiografia da crítica: a espécie *teratológica*, identificada com a reconstrução não do passado da crítica, mas de sua *monstruosa possibilidade de futuro*. Contrariamente às espécies historiográficas orientadas para o passado crítico, que têm na *memória* o seu grande instrumento, a espécie teratológica caracterizar-se-ia, antes, por um golpe de desmemória, por um monstruoso esquecimento em face dos ditos grandes marcos da teoria crítica ocidental acarretando o desarquivamento, a reversão dos mesmos até o ponto em que a crítica pudesse, então, uma vez mais, *acontecer*.

“De todo agir faz parte o esquecimento: assim como da vida de tudo o que é orgânico faz parte não apenas a luz, mas também a obscuridade”¹⁰¹. É nada menos do que a própria *vida* da crítica que dependeria, pois, do advento desse esquecimento – por vir.

Referências

CULLER, Jonathan. Criticism and Institutions: The American University. In: ATTRIDGE, Derek; BENNINGTON, Geoff; YOUNG, Robert (Ed.). *Post-Structuralism and the Question of History*. Ithlingborough (Northants, UK): Cambridge University Press, 1987. p. 82-98.

CULLER, Jonathan. *Literary Theory: a Very Short Introduction*. Gosport (Hampshire, UK): Oxford University Press, 1997. [Edição brasileira: CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.]

CULLER, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell University Press, 1982. [Edição brasileira: CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1997.]

DE MAN, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2. ed. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1983. [Edição portuguesa: DE MAN, Paul.

¹⁰¹ NIETZSCHE. *Unzeitgemässe Betrachtungen – Zweites Stück...*, p. 9.

- O ponto de vista da cegueira: ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea*. Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1999.]
- DERRIDA, Jacques. La langue et le discours de la méthode. *Recherches sur la philosophie et le langage*, n. 3, p. 35-51, Mai 1983.
- DERRIDA, Jacques. Passages – du traumatisme à la promesse. In: _____. *Points de suspension: entretiens*. Paris: Galilée, 1992. p. 385-409.
- DERRIDA, Jacques. Some Statements and Truisms about Neo-logisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seismisms. In: CARROL, David (Ed.). *The States of 'Theory': History, Art, and Critical Discourse*. Stanford (California): Stanford University Press, 1994.
- DERRIDA, Jacques. Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences. In: MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (Ed.). *The Structuralist Controversy: the Languages of Criticism and the Sciences of Man*. 40th Anniversary Edition. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007 [1972]. p. 247-272. [Edição brasileira: DERRIDA, Jacques. Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas. In: MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (Org.). *A controvérsia estruturalista: as linguagens da crítica e as ciências do homem*. Tradução de Carlos A. Vogt e Clarice S. Madureira. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 260-284.]
- FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société: Cours au Collège de France (1975-1976)*. Paris: Gallimard/Seuil, 1997. [Edição brasileira: FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Tradução de Maria E. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.]
- KUHN, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. 3. ed. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1996. [Edição brasileira: KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. 9. ed. Tradução de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2005.]
- LACAPRA, Dominick. Writing The History of Criticism Now? In: _____. *History & Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1985. p. 95-114.
- LEITCH, Vincent B. (General Editor) *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York/London: W. W. Norton & Company, 2001.
- MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (Ed.). *The Structuralist Controversy: the Languages of Criticism and the Sciences of Man*. 40th Anniversary Edition. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007 [1972]. [Edição brasileira: MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (Org.). *A controvérsia estruturalista: as linguagens da crítica e as ciências do homem*. Tradução de Carlos A. Vogt e Clarice S. Madureira. São Paulo: Cultrix, 1976.]
- NIETZSCHE, Friedrich. Unzeitgemässe Betrachtungen – Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben [1874]. In: _____. *Sämtliche Werke in Zwölf Bänden*. Band II (Unzeitgemässe Betrachtungen). Stuttgart: Alfred Kröner, 1964. p. 95-195. [Edição brasileira: NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.]
- SMALLWOOD, Philip. Introduction: Problems and Paradoxes in the History of Criticism. In: _____. (Ed.) *Critical Past: Writing Criticism, Writing History*. Lewisburg (Pennsylvania), 2004. p. 1-11.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Theory of Literature*. 3. ed. rev. San Diego/New York: Harvest/HBJ, 1984. [Edição brasileira: WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.]

**Publicações Viva Voz de
interesse para a área de estudos literários**

Primeiras leituras

Constância Lima Duarte (Org.)

Futebol, linguagem e artes

Elcio Cornelisen

Thiago Carlos Costa (Org.)

Por que amo Llansol?

Angelina Bittencourt

Flávia Andréa Costa

Francielle Vargas (Org.)

Representações literárias de Belo Horizonte

Mariângela de Andrade Paraizo (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em
versão eletrônica no *site*: <www.lettras.ufmg.br/vivavoz>

Composto em caracteres Verdana e impresso a *laser* em papel reciclado 75 g/m² (miolo). Acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.