

ADEUS À CRÍTICA LITERÁRIA

Good-bye to literary criticism

Renato Suttana*

Eu quero *ler* o que, no entanto,
não está escrito.

(Maurice Blanchot)

A pretensão de dar à crítica literária um estatuto científico, que tanto seduziu os espíritos ao longo do século XX, principalmente em sua primeira metade, parece ter sofrido consideráveis reveses nos últimos anos. E esses reveses não proviriam tanto do fato de que, de um momento para o outro, se tenha tomado consciência da dificuldade de estabelecer o sentido preciso do termo “ciência”, quando utilizado no âmbito da investigação literária, quanto do fato de que, após um século da mais rigorosa perquirição, esse sentido não se tenha evidenciado por si mesmo.

Se hoje não se pode invocar seriamente nenhum fundamento claro para a pretensão de ciência, ou se não se pode recorrer a algum sem se derrapar na dificuldade de se estabelecer com precisão o estatuto a lhe dar, isso não ocorre só porque, de uma hora para a outra, os críticos tenham adquirido um novo amor pela verdade ou uma consciência mais exigente daquilo que pretendem tomar como objeto de suas lucubrações. Com efeito, para muitos, trata-se ainda de produzir, no ambiente da chamada *investigação* literária, um saber rigoroso, fundado em premissas ou postulações coerentes, a partir do qual se pudesse julgar a validade da tentativa. Não

* UNICENTRO.

seria o caso de entrar em considerações pormenorizadas a respeito.¹ No que nos concerne, pensaremos apenas que a pretensão não teria falhado só porque não encontrou, ao longo de décadas de investigação, o método mais apropriado para abordar o seu objeto. Antes, diríamos que foi esse mesmo objeto que, na impossibilidade de o distinguirmos com clareza em meio a todos os fenômenos – sejam os da física, da química, da biologia ou outros – que o mundo oferece à ciência como objetos possíveis de investigação, a tenha *em si mesmo* – à pretensão de ciência –, ou seja, no interior de sua própria constituição, desmascarado como tal.

E de onde viria essa impossibilidade? Qualquer um que algum dia se tenha arrojado à tarefa de “falar” sobre uma obra literária – não importando prevenções acerca de sua qualidade ou de seu valor – terá com certeza, caso não se haja lançado com demasiada ingenuidade ou avidez ao empreendimento, se deparado com a impressão de que, quanto mais se aprofunda uma investigação, tanto mais a obra ou aquilo que dela queremos extrair como um sentido ou um esclarecimento justo parece fugir ao nosso alcance. E não se trata apenas de uma consequência decorrente de dificuldades próprias da interpretação ou do entendimento do que se esteja lendo. Trata-se, mais do que isso, de compreender que tal aproximação à obra, munida de uma consciência alerta dos métodos e das estratégias a serem empregados na aproximação, se assemelha mais a um deixar-se envolver pelo objeto, a um impregnar-se dele que, no final, nos trará a sensação de que todos os esforços empreendidos se reduziram a cinzas ou de que, quando muito, nos conduziram simplesmente ao limiar da paráfrase (quando não seja a um mero balbucio, em que obra e comentário aparecem distanciados – o comentário reduzido a um esboço frágil de impressões pouco seguras; e a obra a afastar-se vertiginosamente para o fundo, como se esse afastar-se dissesse respeito ao seu modo próprio e insondável de ser, que o comentário não pode invadir). Poderíamos falar de uma diluição de fronteiras, de uma tal ascendência da obra sobre o comentário que, num determinado ponto, o comentário se converte em mero apêndice da obra ou numa derivação empalidecida da mesma, que dela conserva uma sombra

¹ Uma reflexão bastante sugestiva sobre o tema foi desenvolvida por Antônio Henriques Gonçalves da Cunha, em seu artigo intitulado “Letras morreu! Viva Letras!”, que, entre outras observações, traz a afirmação de que, a rigor, “não há ainda qualquer autonomia nos estudos literários. Não se pode falar nem mesmo em autonomia parcial, uma vez que, se não foi possível constituir um sujeito autônomo – este continua racionalista, empirista, experimentador, a autonomia do objeto nunca foi efetiva. Falar em autonomia parcial será apenas uma generosidade com o fato de que ao menos pensou-se em literariedade e a partir daí se traçaram as diretrizes que bem ou mal estão sendo a razão de ser dos estudos literários nas áreas de Letras” (CUNHA, 1998, p. 82). Remetemos, pois, a esse estudo para o esclarecimento de algumas questões que ficam subentendidas no presente ensaio.

ou que, logo que a obra entra novamente em questão (logo que a temos outra vez diante dos olhos), se desvanece por inteiro.

Para preservar a integridade da crítica, seria preciso perguntar pelo modo como se pode evitar que o comentário se confunda com o seu objeto, que se misture a ele e que, reivindicando do *lado da crítica* o direito a uma existência autônoma e auto-suficiente, essa existência se transforme rapidamente em “obra” também, vendo-se de tal modo contaminada por ele (pelo objeto) que não possa mais ser compreendida como não-ficção (ou qualquer designação que lhe apliquemos) e tornando-se aquilo que, do lado da obra, só pode ser lido como uma parte dela mesma e diferente do que se diz a seu respeito. A crítica que pleiteia um estatuto próprio não teria respostas à pergunta. E pode ser talvez que, exaustos, prefiramos não nos preocupar com o problema, uma vez que, partindo do princípio de que existe, simplesmente, uma crítica a que chamaremos de *literária* e de que existem os objetos – as obras propriamente ditas – para os quais essa crítica se voltará, não há que pedir maiores justificativas. Se é possível *ler* as obras e se, com fundamento no ato de ler, é possível construir um edifício de palavras a que daremos o nome de crítica, análise ou comentário, então o resto se resolverá por si mesmo. Vivendo no seio da crítica como vivem fora dela, as obras *falam* de algum modo. E esse falar é o que importa, legitimando-se no final e, talvez, permitindo que aquilo que alguns denominam – um tanto apressadamente – de sistema literário vigente se mantenha íntegro, a funcionar como uma máquina na qual todas as partes tivessem uma função a cumprir. Mas isso seria, apesar de tudo, de novo reduzir as obras à condição de pretextos, de simples assuntos sobre os quais podemos falar. Além do mais, poderia constituir-se, muitas vezes, num “meio de vida”, conforme a prática contemporânea, que autoriza tanto o jogo da assim chamada crítica acadêmica quanto o da militância e do jornalismo, todas empenhadas, de sã consciência, em executar o seu papel, na segurança da legitimidade – segurança que, no fundo, não foi ainda ou não pode ser ainda plenamente *esclarecida*.

No entanto, se objeto e método tendem a se confundir no que diz respeito à tentativa de estudar a literatura como alguma coisa dotada de conteúdo e de identidade próprios, outro aspecto da questão se destaca com nitidez. Em se tratando de crítica, seria justo supor que, ao postular-se o estatuto científico, se estabelece imediatamente uma separação, que situa o que se quer chamar de literatura de um lado e, do outro, aquilo que se quer entender como sendo um discurso ou um saber idôneo a seu respeito, mas que – ressalva a que ninguém se pode furtar – não se confunde com ela em sua essência particular: “A Poética trata dos problemas da estrutura verbal, assim como a análise da pintura se ocupa da estrutura pictorial” (JAKOB-

SON, 1975, p. 119). A pergunta, neste ponto, evidentemente, retornaria mais uma vez. Teríamos de saber o que é que encontraremos, caso nos disponhamos a procurar uma *poética* num desses dois lados, que tenha por si próprio uma identidade inconfundível e, capaz de persistir sozinho no jogo feliz das distinções, não se confunda com o que é específico do lado oposto, sustentando com isso a possibilidade de uma perquirição interminável.

Não basta, para responder à pergunta, apenas sugerir que a divisão – entre literatura e crítica – seja congênita da literatura, e que a tentativa de esclarecê-la nos lançaria de novo para dentro dela, forçando-a a *aparecer* como divisão sempre que procuramos desvelá-la. A literatura, cindida pela aspiração à ciência, ou por uma crítica que se arroga tal estatuto, sem se mostrar capaz de postular com precisão a identidade do objeto que investiga, insiste em repelir as distinções. Mas a crítica tem seus motivos para perseverar nelas. Perguntemo-nos, antes de tudo, por aquilo que se ganha quando se força o aparecimento da distinção. Logo descobriremos (pelo menos do lado da crítica) uma espécie de solo comum de *neutralidade*, de racionalidade clara, estável, cujos contornos se recortam sobre um fundo opaco de mistério e indecisão. Se esse fundo (cujo esclarecimento a crítica, desde o formalismo russo, tomou a peito empreender) parece capaz de subsistir por si mesmo, sempre intocável e fugidio a qualquer tentativa de totalização, a nitidez não deixa de revelar muito cedo a base periclitante sobre a qual se fundamentou. Mostrando-se inapta para permanecer como crítica a não ser que empurre para o fundo o que já é fundo desde o princípio, procura preservar intacto um espaço de claridade onde se pode falar sem derivar para a mentira ou para a inverdade, o que lhe solaparia os estatutos ou, quando menos, o estatuto de ciência que reivindicou como seu ponto de partida:

Se empreendermos a descrição, com certo pormenor, da preocupação da humanidade com a literatura, incorreremos em dificuldades quanto às definições. Foi por uma forma muito gradual que a literatura – em qualquer das acepções modernas – emergiu do aglomerado cultural de cantos, danças e rituais religiosos, no qual parece ter tido origem. E, para analisarmos a dedicação da humanidade à literatura, devíamos analisar o próprio fenômeno dessa dedicação, decompondo-o nas suas partes integrantes. Com efeito, em função de quê deram os homens valor à literatura? Que espécie de valor, ou valia, ou interesse, encontraram nela? (WELLEK; WAREN, 1962, p. 301)

Evidentemente, quem já tenha lido a *Teoria da literatura* de Wellek e Warren saberá que não teria sido o objetivo desses autores, ao compor o livro, estabelecer qualquer coisa como os postulados de uma “ciência” do saber literário que se pudessem equiparar, digamos, aos conceitos da física ou da química modernas, conforme se constituem atualmente. Entretanto também não se poderia dizer que não ressume desse empreendimento o rastro de semelhante intenção, mesmo se concebida sobre bases diferentes e com as mais criteriosas reservas acerca de seus pressupostos. Seja como for, o próprio fato de que se tenha criado uma expressão como essa – teoria da literatura –, que intitula o livro, já nos faz pensar que o ponto de partida está na distinção. Ou nos faz pensar que não estivesse na intenção dos autores julgar que o seu tratado devesse ser lido com os mesmos olhos com os quais se leriam a *Divina comédia* ou o *Paraíso perdido*, para ficarmos com duas obras que mais de uma vez são mencionadas ali como exemplos de “obras literárias” legítimas e dignas de valoração. Ora, se a literatura existe como tal e se, para estudá-la, é possível escrever um livro que trate apenas desse assunto, como caracterizar tal espaço – o espaço em que se trata a literatura como objeto de investigação –, sem que a própria caracterização já seja uma tentativa de encobrir o problema ou, pelo menos, de reforçar a distinção, desde que não há possibilidade de concebê-la *fora* daquela oposição que a fundamenta (isto é, a distinção entre *crítica* e *literatura* tomada como um pressuposto da interpretação)? Situados no espaço da claridade, os críticos parecem aqui assemelhar-se àqueles filósofos de cátedra contra os quais Schopenhauer vituperou num de seus ensaios, dizendo que, comparados aos pensadores legítimos, agiam como pessoas que, para falarem de lugares distantes, se baseassem em relatos de terceiros, uma vez que não teriam conhecimento direto daquilo que pretendiam descrever. Assim, o quinhão dessa tentativa seria, segundo o filósofo alemão, uma certa ignorância voluntária:

Disso se segue também que eles [os pensadores verdadeiros] têm pelo menos uma opinião decisiva, bem compreendida e coerente com o todo, sobre cada problema da vida e do mundo, e assim não precisam indenizar ninguém com frases vazias – ao contrário dos filósofos de cátedra, que sempre são vistos comparando e ponderando opiniões alheias, em vez de se ocupar com as próprias coisas, donde se poderia crer que falam de países longínquos, a respeito dos quais se teria de comparar criticamente os relatos dos poucos viajantes que lá estiveram, mas não do mundo efetivo estendido e posto claramente diante deles. (SCHOPENHAUER, 2001, p. 37)

Provavelmente toda crítica conterá um elemento de angústia. Esse elemento se manifesta quando, chamado a justificar certas escolhas, certos pontos de vista que ameaçam irremediavelmente reduzir *toda* a literatura às dimensões do espaço de claridade onde a crítica pretende situar-se, o crítico precisa dizer a que veio. Pensem, antes de prosseguirmos, nos prestígios que adquiriu, na modernidade e nos meios acadêmicos, a expressão *teoria da literatura*, contraposta à noção mais tradicional de crítica literária. Concluiremos talvez que a questão não diz respeito somente a encontrar os fundamentos seguros de um saber que não se quer confundir com o seu objeto, mas também a se dar a esse saber uma conformação confiável, da qual se pudesse tirar conclusões que, noutras circunstâncias, se revelariam falaciosas ou nulas. Mas a expressão, em seu segundo termo, se afigura bastante ambígua. Num certo extremo, não poderíamos saber se o “da literatura” a que se refere é uma menção direta ao objeto investigado ou um qualificativo do saber que se pretende obter acerca desse objeto. A outra teoria não nos referiríamos, se não fosse a uma teoria que, surgindo *da literatura* como objeto, logo se torna uma teoria *literária* por efeito de certa contaminação, de certa impregnação que de imediato a converte numa teoria em que o termo literário qualifica tanto o saber quanto aquilo que é sabido, sem que outras distinções possam ser feitas.

Alguém poderia alegar que certas considerações sobre a propriedade dos termos não são inteiramente oportunas neste ponto, pois tenderão a estreitar uma reflexão em que se busca justamente ampliar os horizontes entre os quais a expressão nos aprisionou. À objeção, porém, se redargüiria que a questão não está de todo esclarecida e que as considerações acerca do termo nos levam numa direção em que valeria a pena, nem que fosse por um momento, insistir. Sabemos, por exemplo, que um dos problemas que têm afligido os críticos interessados em fundar uma teoria da literatura a partir de pressupostos definidos é a própria idéia do “fictício”, entendido este como noção que põe em confronto os dois espaços que a crítica separou. Como tratar essa idéia no espaço da neutralidade e da racionalidade crítica, sem que o “fictício” se metamorfoseie logo no maravilhoso, no fantástico ou no absurdo – conforme certas expressões correntes hoje em dia –, subtraindo-se dele exatamente aquilo que *não se reduz* aos pressupostos desse espaço? Tentemos expressar mais claramente esse pensamento. Se não quisermos conceder ao conceito de ficção nenhum estatuto definido ou se quisermos apenas supor que o fictício, seja ele o que for, só se manifesta em narrativas de ficção propriamente dita e que esse manifestar-se não tem nenhum significado fora dessas narrativas (nas quais se corporifica), podemos pensar que a insistência em qualificá-lo, por qualquer meio e fora do ambiente onde acontece, revela um certo mal-estar, que é o mal-estar prove-

niente da divisão do espaço da literatura entre os espaços da crítica e da literatura propriamente dita. A dificuldade é antiga. Encontramo-la já na *Arte poética* de Aristóteles, num capítulo em que, falando da representação do que é “falso”, o pensador disserta sobre a presença do maravilhoso no universo da poesia:

Nas tragédias é necessário que o maravilhoso tenha lugar, mas na epopéia pode-se ir mais além e avançar até ao irracional, mercê do qual se obtém no grau mais elevado esse maravilhoso, porque nela nossos olhos não contemplam o espetáculo. (...) Ora, o maravilhoso agrada, e a prova está em que todos quantos narram alguma coisa acrescentam pormenores com o intuito de agradar. Foi também Homero quem ensinou aos outros poetas como convém apresentar as coisas falsas. Refiro-me ao paralogismo. Eis como os homens pensam: quando uma coisa é, e outra coisa também é, ou, produzindo-se tal fato, tal outro igualmente se produz, se o segundo é real, o primeiro também o é ou se torna real. (ARISTÓTELES, p. 281)

As considerações de Aristóteles obedecem, como se pode ver ao longo de toda a sua *Arte poética*, a uma preocupação com o sentido de estabilidade do real no qual, convertido no falso ou no maravilhoso, tudo aquilo que só o fictício torna *possível* não encontra senão esse mesmo lugar que se lhe reserva fora daquilo que ele é. Pode o fictício, compreendido como o domínio do irracional, colocar em risco a integridade disso que Aristóteles se esforça em preservar?² Para irmos mais longe, diríamos que, aqui, um outro fenômeno, mais complexo até do que o esforço de conversão do *outro* em *si mesmo*, conforme as preocupações de racionalidade de Aristóteles fazem acreditar, está em curso. Para além de uma conversão, deveria atrair nossa atenção, sobretudo, a tentativa de lidar com o elemento estranho, numa situação em que só pode aparecer como estranho e não como qualquer coisa de mais familiar. Por outros termos, o que se observa é a tentativa do pensamento de falar, *fora* da literatura (na qual o que o que quer que seja que não se aparenta ao real aparece como *fictício*), de uma qualidade que só no momento da leitura encontrou sentido, tornando-se,

² Antônio Henriques Gonçalves Cunha (2003, p. 41) comentou da seguinte maneira essa passagem de Aristóteles: “Ao sustentar que o maravilhoso deriva do irracional, Aristóteles lamentavelmente contaminava problemas teórico-literários com seu ideário filosófico inadequado para abordá-los, pois no maravilhoso implicou tanto o racional como o irracional. Mas isto é importante apenas de passagem. O que é realmente relevante é que os supertemas maravilhosos constituem os limites literários em todas as suas dimensões”. A observação é perspicaz, con quanto pensemos que a noção de “maravilhoso” esteja aqui a pedir que a ultrapassemos.

para usarmos esta expressão, como que *outra* quando se tentou abarcá-la num momento posterior. Assim, quando em seguida Aristóteles faz a sua famosa declaração de que

é preferível escolher o impossível verossímil do que o possível incrível, e os assuntos poéticos não só não devem ser constituídos de elementos irracionais, mas neles não deve entrar nada de contrário à razão, salvo se for alheio à peça (p. 281)

não podemos dar outro sentido a tal declaração senão o de que suas preocupações com o verossímil se orientam pelo intuito de estabelecer um intercâmbio entre os espaços, forçando a que essa qualidade, quando confrontada com aquilo que se propõe como sendo a *realidade*, deva ser medida por certos padrões de aceitabilidade que – somente eles – possibilitem o confronto. Mas não teria sido o confronto gerado pelo esforço de estabelecer esses padrões?

O fenômeno de contaminação da crítica pelo objeto criticado mereceria de nós um exame mais detalhado. Por um lado, pode-se pensar que não há nada mais legítimo do que aspirar a isso, uma vez que, para nos valermos de uma noção que se tornou lugar-comum, a tarefa da crítica – uma de suas tarefas – inclui de algum modo a capacidade de descrever com precisão o objeto sobre o qual se debruça. No entanto, se admitirmos que o próprio objeto não pôde, no espaço da crítica, ser destacado de modo satisfatório, se não podemos fazer dele uma “idéia” segura a partir da qual se aferisse a acuidade de nossas descrições, haveria que reparar nessa tentativa que tem de lidar com uma contradição ou com um paradoxo, aos quais justamente tentou fugir. A mentira intrínseca da literatura é, no caso, o elemento opaco do processo. Se não pudermos admiti-la senão como mentira, então estaremos condenados ao fracasso. De nenhuma verdade nos poderíamos fiar, desde que nos propusemos a compilar a ciência dessa mentira. Nem sequer o argumento clássico de que, num estágio superior (que no entanto não se pode dizer qual seja), essa mentira se converte em testemunho da verdade nos pode ajudar a resolver a contradição. E não o pode porque, ao se deixar contaminar pela mentira, estará de tal maneira contaminada por ela que a única forma de escapar ao ciclo seria denunciá-la ou desmascará-la, conforme certas tendências da crítica contemporânea se vêem tentadas a fazer, mesmo com a promessa de que, ao fazê-lo, recuperarão mais adiante toda a verdade. Mas o fazê-lo – e o fazê-lo com sucesso – é também, imediatamente, afirmar a crítica em detrimento da literatura, a menos que a coloquemos em suspenso – a menos que, abrindo uma espécie

de parênteses e imaginando a possibilidade de uma síntese superior, corrêssemos a alcançá-la num outro espaço onde não haveria crítica nem literatura (embora saibamos que o que haverá no final será sempre a *crítica* e não propriamente a literatura). É o que se pode ler nestas palavras de um crítico brasileiro, escritas na segunda metade do século XX:

O poema não é uma “foto” e nem sequer um “retrato artístico” de estados psíquicos; exprime uma visão estilizada, altamente simbólica, de certas experiências. Mesmo em versos aparentemente confessionais como estes de Safo: “A lua se pôs e as Plêiades, pelo meio anda a noite, esvai-se a juventude, mas eu estou deitada, sozinha” – não se deve confundir o Eu lírico dentro do poema com o Eu empírico fora dele. Este último se desdobra e objetiva, através das categorias estéticas, constituindo-se na personagem universal da mulher ansiosa por amor. Até um poeta como Goethe que, na sua fase romântica, considerava a poesia a mais poderosa expressão da verdade, como “revelação” da intimidade, chegou, já aos vinte anos, à conclusão de Fernando Pessoa (o poeta finge mesmo a dor que deveras sente), porque o poema é, antes de tudo, *Gestalt*, forma viva, beleza. (ROSENFELD, 1985, p. 22)

As observações de Anatol Rosenfeld ilustram bem a dificuldade. Ao propor que a obra literária (o poema) exprime uma “visão estilizada, altamente simbólica” de experiências não definidas, o crítico avança sobre uma dificuldade que só poderá resolver se a deixar em suspenso depois. Como ligar aquilo que na obra aparece como irrealidade, invenção, fantasia ou mera gratuidade às formas claras do mundo, onde tudo isso se justifique e tenha uma função a cumprir? Também os conceitos de “Eu lírico” e “Eu empírico”, que pairam ali como fantasmas, mostram que a tentativa de resolver a questão, supondo que o fingimento da ficção é uma espécie de verdade transfigurada ou em negativo, não é senão mais um impasse. Tanto o fingimento quanto o seu oposto se mantêm deslocados, girando numa órbita em que, para ter sentido, qualquer um deles sempre dependerá de que o outro o tenha também. É assim que se chega a formulações como esta, escrita por Antonio Cândido nos inícios da década de 60 do século passado – formulações que nos fazem pensar no quanto de concessões uma crítica de orientação sociológica ou apologética ainda terá de fazer para acertar o seu alvo, caso não queira errá-lo todas as vezes em que se deparar com esses obstáculos à sua frente:

A personagem é um ser fictício, – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não

existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 1985, p. 55)

Termos como “criação da fantasia” e “verdade existencial” patenteiam, como no pensamento de Rosenfeld, os impasses da crítica nesse setor, impasses que podem ser abundantemente ilustrados com outros entraves que marcam de há muito a orientação da crítica no sentido sociológico. Não importando a sofisticação de que venha a revestir-se, há de se deparar sempre com um elemento dúbio, ambivalente, difuso, cuja extensão não pode medir somente com os instrumentos de que dispõe. E por que não o pode? De certo modo, é possível dizer que, para um vasto setor da crítica praticada nas últimas décadas, a noção aristotélica de que a obra de arte realiza o que se costuma chamar de uma *mimese* indireta do real tem prevalecido como um axioma ainda não resolvido. Se se pode buscar o que quer que seja de social no seu interior, é preciso subsumir irremediavelmente que alguma coisa desse social estará lá, não importando de que maneira e com que configuração ele apareça:

Assim, a verossimilhança propriamente dita, – que depende da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção *igual* a vida), – acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil (CANDIDO, 1985, p. 75).

Mas é certo que há muito, conforme o próprio Cândido o admite, que a crítica superou a velha noção de que o conteúdo mimético das obras se corporifica em seu assunto. Isto é, superou a noção de que esse conteúdo reside naquilo de que a obra fala diretamente, compreendido como uma *imagem* do real que só se manifesta na obra em conformidade com as injunções de sua forma, bastando que, para identificá-lo, saibamos distinguir corretamente o que é específico do modo de ser da literatura e aquilo que a antecede, pertencente este último ao domínio da realidade na qual o leitor se situa:

Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo real. Mesmo que a matéria

narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente (p. 75).

Talvez pudéssemos dizer que num setor onde o fictício – qualquer que seja a sua configuração – não foi convenientemente teorizado, sua sombra pairará ainda sobre a teoria. Ameaçará convertê-la numa ficção ou, para sermos mais diretos, numa forma de “ilusão” que toma como imagens do real ou emanações da verdade aquilo que admitiu, desde o princípio, como pertencendo ao domínio do “falso” ou do “maravilhoso”, se quisermos retornar a esses termos. Ouçamos outra vez as palavras do crítico:

Seja o caso (...) do jagunço Riobaldo, de Guimarães Rosa. O leitor aceita *normalmente* o seu pacto com o diabo, porque *Grande sertão: veredas* é um livro de realismo mágico, lançando antenas para um supermundo metafísico, de maneira a tornar possível o pacto, e verossímil a conduta do protagonista. Sobretudo graças à técnica do autor, que trabalha todo o enredo no sentido duma invasão iminente do insólito, – lentamente preparada, sugerida por alusões a princípio vagas, sem conexão direta com o fato, cuja presciência vai saturando a narrativa, até eclodir como requisito de veracidade. A isto se junta a escolha do foco narrativo, – o monólogo dum homem rústico, cuja consciência serve de palco para os fatos que relata, e que os tinge com a sua própria visão, sem afinal ter certeza se o pacto ocorreu ou não. Mas o importante é que, mesmo que não tenha ocorrido, o material vai sendo organizado de modo ominoso, que torna naturais as coisas espantosas. (CANDIDO, 1985, p. 77)

Dificilmente se poderia aceitar que “as coisas espantosas” se tornaram “naturais”, a não ser que concedêssemos que o natural se tornou também espantoso, o que solaparia as bases lógicas do raciocínio. Entretanto é certo que as tentativas de solucionar os impasses refinaram alguns pressupostos. Num dos capítulos de seu livro *A sociologia do romance*, Lucien Goldmann (1990, p. 16) escreveu que a “forma romanesca” lhe parecia ser “a transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado”. Isso porque, segundo Goldmann, num lance que poderia seduzir os menos precavidos,

existe uma *homologia rigorosa* entre a forma literária do romance (...) e a relação cotidiana dos homens com os bens em geral; e, por extensão, dos homens com os outros homens, numa sociedade produtora para o mercado” [grifo do original].

Também para Goldmann, numa dimensão mais específica, a relação mimética da obra com a realidade não deve ser procurada, como se fazia antigamente, na simples transposição de conteúdos da realidade para o arcabouço da obra. Devemos procurá-la num certo modo de ser desta última que, processando-se numa consonância qualquer com o real, incorporaria em si esse real, a ponto mesmo de se misturar com ele e dele tomar as aparências. Tal eventualidade possibilitaria, entre outras coisas, que o crítico se lançasse novamente não só em perquirições de cunho sociológico acerca do que *dizem* as obras literárias, com uma consciência redobrada das dificuldades e obstáculos do trajeto, mas na certeza de que há um ponto a ser atingido. Igualmente, a obra, mimetizando não mais uma mera imagem do real que se deve buscar em seu conteúdo, o mimetizaria na medida em que, para acontecer como obra, não teria outro ponto de partida senão esse mesmo real. É o que todos tendemos a pensar, quando retornamos à noção de Aristóteles e, aceitando-a como fundamento da relação, nos orientamos por ela para atingir este ponto de estabilidade:

Naturalmente, os valores de uso continuam existindo e regem até, em última análise, o conjunto da vida econômica; mas a sua ação adquire um caráter *implícito, exatamente com o dos valores autênticos do mundo romanesco* (GOLDMANN, 1990, p. 17, grifo do original).

Evidentemente tal esforço implicaria devolver a primazia a um *real* que – como em Aristóteles – não pode ser teorizado objetivamente a não ser que o tomemos como *princípio*, como fundamento onde *nos* localizamos, obtendo um parâmetro a partir do qual julgaremos o maior ou menor grau de afastamento do que a obra *diz* em relação àquilo que pode ser depreendido ou, em termos mais diretos, do seu grau de *fantasia* em relação a um mundo de normalidade que se postula como sendo o referencial a que se devem remeter todas as significações.

Poucas pessoas estariam dispostas a abrir mão, após mais de dois milênios de investigação sobre o que sejam a literatura e sua linguagem, da noção de que as obras literárias *dizem* alguma coisa e de que aquilo que dizem tem a ver com a *nossa* realidade, com o mundo conforme o interpretamos e compreendemos. Afinal, nenhum sentido haveria em escrever romances e poesias se não fosse para atingir um fundo de autenticidade, uma espessura de vida que, na vida cotidiana e no mundo das palavras ordinárias, tendemos a perder de vista, porquanto nos absorvem compromissos unilaterais com as coisas que não nos deixam tempo para nos aprofundarmos em sua realidade última, em seu *ser* mesmo (para usarmos

uma expressão prestigiosa), do qual só a arte nos fala e no qual obtém sua justificação. Seria preciso, no entanto, por um momento, suspender a noção, para que, desgarrada da idéia de *mimese* – ou de relação direta com o mundo –, pudéssemos ouvir qualquer coisa que a obra tivesse a dizer e que não se confundisse, pelo menos no plano da crítica e da interpretação, com esse *real* cuja postulação só pode ser dada como questão de princípio. A não ser assim, esbarraremos muito cedo numa contradição, bastante peculiar das críticas de orientação sociológica, que se descobre sempre que se tem de justificar, por exemplo, a presunção do elemento fantástico numa situação em que, por princípio, tudo o que se está procurando é, do lado da crítica, um real em que esse fantástico deverá aparecer como intrusão.

Em seu próprio livro, Goldmann se vê obrigado a lidar com o problema. Numa passagem em que fala do romance *Le voyeur*, de Alain Robbe-Grillet, o crítico antecipa a seguinte objeção:

Contudo, não seria difícil encontrar leitores ou críticos para se oporem a um argumento que parece ditado pelo bom senso: não é verdade que, cada vez que um assassino liquida a sua vítima, um mecanismo social vem corrigir o seu fracasso, assim como também não é verdade que, quando um viajante comercial mata uma criança, os vizinhos permaneçam indiferentes e as autoridades não se preocupem em prendê-lo e entregá-lo (p. 189-190).

Estamos em plena semântica das incompatibilidades entre a mentira romanesca e a verdade do mundo. E a resposta não pode ser outra que um salto, no qual o *irreal*, desgarrado por um instante (o instante em que se coloca não como objeção à possibilidade de se escrever um romance em que se manifesta como tal, mas em que a crítica tenta reduzi-lo a qualquer coisa de mais razoável), é resgatado mais adiante, numa espécie de síntese em que a única triunfadora é a *crítica* mesma, em detrimento de tudo o mais que não se reduz aos pressupostos:

O que Robbe-Grillet constata, o que serve de tema aos seus dois primeiros romances, é a grande transformação social e humana, nascida do aparecimento de dois fenômenos novos e de capital importância: de uma parte, as *auto-regulagens* da sociedade e, de outra parte, a *passividade crescente*, o caráter de “olheiros” que os indivíduos adquirem, progressivamente, na sociedade moderna, a ausência de participação *ativa* na vida social, aquilo que, na sua manifestação mais visível, os sociólogos modernos chamam de *des-politização*, mas que, no fundo, é um fenômeno muito mais fundamental que se poderia designar, numa graduação progressiva, por

termos tais como: despolitização, dessacralização, desumanização, coisificação. (GOLDMANN, 1990, p. 190, grifos do original)

O tom de auto-referência, de acabamento e de arredondamento das arestas da explicação não nos deixa mentir acerca do que estamos a dizer. É certo que Goldmann age com as melhores intenções. Suas palavras obedecem ao propósito de encontrar um fundamento honesto para o tratamento da obra sob o ponto de vista sociológico, que é sobretudo o seu. Mas, para encontrá-lo, seria preciso ainda relacionar a obra com o real – o nível onde a crítica se situa – ou entendê-la ainda uma vez como imitação indireta desse real, o que poderia implicar tudo, tanto perquirições acerca das origens sociais da obra, sua ressonância no âmbito da coletividade, quanto de sua capacidade para exprimir as verdades ou contradições próprias dessa coletividade. Num outro setor, contudo, seria sempre entender as palavras que nela se dizem como imagens desse real ou como projeções diretas dele no universo da obra. Um fundo de realidade deve no fim prevalecer. Assim, as medidas ou os parâmetros para avaliação do grau de proximidade ou de afastamento em relação à realidade empírica continuam a ser fornecidos por esta última: “despolitização, dessacralização, desumanização, coisificação”, nas palavras de Goldmann, ou “discurso ideológico”, nas concepções marxistas, que convoca novamente a literatura a dialogar com o mundo, encontrando nele um lugar no qual, enfim, se vê justificada.

Num certo extremo, a obra pode se tornar uma espécie de babel lingüística, em que o que se propõe generosamente como sendo o plurilingüismo da vida social se projeta (ou se reflete diretamente) na escrita literária. Semelhantemente à teoria de Goldmann, o romance aparecerá como forma literária mais favorável à comprovação do pressuposto. No capítulo “A pessoa que fala no romance”, do livro *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, Mikhail Bakhtin (1993, p. 134) afirma que “o romancista não conhece apenas uma linguagem única, ingênua, (ou convencionalmente) incontestável e peremptória”. Para o crítico russo, “a linguagem é dada ao romancista estratificada e dividida em linguagens diversas”. E de que maneira isso se processa? Ler a linguagem do romance não apenas como linguagem do romance, mas como espelho algo distorcido da linguagem do mundo parece óbvio para o crítico. Há uma relação direta com a linguagem social, a qual será tão mais direta quanto melhor e mais complexa for a realização romanesca em que se corporifica:

É por isso mesmo que onde o plurilingüismo fica no exterior do romance, onde o romancista se apresenta com uma só linguagem

totalmente fixa (sem distanciamento, sem refração, sem reservas), ele sabe que esta linguagem não é igualmente significante para todos ou incontestável, que ela ressoa em meio ao plurilingüismo, que ela deve ser salvaguardada, purificada, defendida, motivada. Por isso, uma linguagem assim, única e direta, é polêmica e apologética, ou seja, dialogicamente correlata ao plurilingüismo. Com isto, fica determinada uma orientação toda especial – contestável e contestadora – do discurso romanesco; ele não pode esquecer ou ignorar de maneira ingênua ou convencional as línguas múltiplas que o circundam. (BAKHTIN, 1993, p. 134)

O dialogismo de Bakhtin não parece ser, no entanto, ele mesmo dialógico em seus fundamentos ou, pelo menos, tão dialógico quanto o concebe seu autor. Ao falar das transformações e das estilizações que a palavra alheia sofre quando transplantada para o universo do romance, Bakhtin afirma que é necessário observar que “por maior que seja a precisão com que é transmitido, o discurso de outrem incluído no contexto sempre será submetido a notáveis transformações de significado” (p. 141). Isso acontece porque “o contexto que avoluma a palavra de outrem origina um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande”. E a partir de que se pode assumir como dada a existência desse “fundo dialógico”, que tem feito a fortuna de seus seguidores? Para Bakhtin, “a palavra alheia introduzida no contexto do discurso estabelece com o discurso que a enquadra não um contexto mecânico, mas uma amálgama química (no plano do sentido e da expressão); o grau da influência mútua do diálogo pode ser imenso” (p. 141). Se acontece tal amálgama, de que maneira poderíamos, então, distinguir o que é próprio do “autor”, do “personagem”, do “eu” ou do “outro” ou de qualquer um que *sale* nesse universo em que todas as palavras já se transformaram por influência da química produzida?

Falando daquilo que chamou de “discurso autoritário”, Bakhtin aventa que este “exige nosso reconhecimento incondicional, e não absolutamente uma compreensão e assimilação livre em nossas próprias palavras” (p. 144). No entanto, para aquilatar o teor de autoritarismo presente numa obra, seria preciso tomar certo partido diante dela, no qual esse autoritarismo se manifestasse com todo o seu nefasto poder de dissimulação. Além disso, seria preciso atribuir determinado sentido às palavras que se lêem – sentido que, compreendido no âmbito da crítica como uma ressonância qualquer que emana de alguma instância que pertence à obra como parte de sua constituição, pode ser interpretado como manifestação do que quer que seja fora dela. Esse aspecto demonstra, até certo ponto, as origens formalistas da teoria de Bakhtin, as únicas talvez em condições de justificar suas inferências acerca do que chama de linguagem do romance. E demonstra tam-

bém que as suas esperanças assentam no esforço de construir, a partir de pressupostos lingüísticos, uma legítima *teoria* do romance que diz respeito mais à crítica do que às obscuridades que a aguardam no fundo (sejam elas quais forem), obscuridades que a teoria, porém, não pode dirimir. Os termos de que se vale nos orientam neste ponto:

Com tudo isso se determina a originalidade tanto dos meios concretos de formação da própria palavra autoritária, no curso de sua transmissão, como também dos procedimentos do enquadramento pelo contexto. A zona deste contexto deve ser também distante – aqui é impossível um contato familiar. Aquele que percebe e comprehende é um descendente distante: a discussão com ele é impossível! (BAKHTIN, 1993, p. 144)

Poderíamos ainda acrescentar que uma palavra, para ser autoritária, deveria encontrar do lado de quem a lê alguém que a interpretasse dessa maneira. Coloca-se, ademais, a dificuldade de saber até que ponto o que é autoritarismo para uns – no ambiente da crítica – o será também para os outros. Ou, por outros termos, seria preciso saber quem dará a última palavra a esse respeito. O “plurivocalismo” exige a postulação de sentidos mais ou menos estáveis, mensuráveis a partir de certos parâmetros, mediante os quais se torna possível asseverar que isto ou aquilo esteja *de fato* a acontecer ali. Para atribuir sentido ao *texto*, é preciso recorrer a qualquer coisa que não está nele, mas que o envolve ou que o delimita por fora. Esse envoltório possibilitaria no fim, de modo admirável, as análises minuciosas e intrincadas a que se lança o autor, sem se dar conta de que as premissas iniciais não foram suficientemente esclarecidas ou não o podem ser, pelo menos, no seio de sua teorização:

Por isso nunca se conseguiu representar no romance a verdade e a virtude oficialmente autoritária (monárquica, eclesiástica, administrativa, moral, etc.). É suficiente lembrar as tentativas infrutíferas de Gogol e Dostoievski. Por isso, no romance, um texto autoritário sempre permanece uma citação morta que escapa do contexto literário (por exemplo, os textos evangélicos em Tolstoi, no final de *Ressurreição*). (BAKHTIN, 1993, p. 144-145)

Tal resistência da crítica, que força a obra literária a se assentar no mundo e a falar, no seio do real compreendido em sua dimensão social ou outra, uma linguagem qualquer é realmente espantosa, desde que, ao

fazê-lo, força também a conversão de todas as linguagens (para usarmos o termo de Bakhtin) à sua própria linguagem. Perguntamo-nos porém se não haveria uma *outra maneira* de abordar o problema. Pensemos em todo esse esforço gasto para manter uma distinção – do qual a *Arte poética* de Aristóteles nos dá o exemplo eloquente – e nos resultados concretos que produziu, e pensemos também nas dissimetrias que gera, origem atualmente de toda uma floração de estudos que tendem a cada dia a se tornar mais *especializados*, mais setorizados, e no entanto menos relevantes em sua especialização, conforme o comprovam os títulos que se podem ler com freqüência nas publicações acadêmicas atuais. Nesse aspecto, a literatura – pelo fato de que foge, de que escapa às pretensões da especialização e da especificação – parece estar a dizer que só os esforços verdadeiramente totalizadores (um termo que muitos relutarão em aceitar) valem a pena e podem conduzir a algum lugar.

Importa, no entanto, observar de perto esse movimento. O fato de que se tome o que é ficção como manifestação ou imagem do real, em qualquer nível que seja, ou de que se interprete como sendo ficção o que não há palavra que o descreva (e cuja mudez parece ser a fonte de toda a fala e de toda a possibilidade de falar) nos espanta infinitamente. Mas nos faz pensar também que o hiato que se abriu entre a obra lida e o comentário diz respeito a um certo modo de ser da experiência literária cujos contornos ainda não se esclareceram totalmente. Num dos capítulos de *O espaço literário* cujo título estampa precisamente a palavra “Ler”, Maurice Blanchot se espantou de que exista semelhante dissimetria entre o ato da escrita e o ato da leitura, entre os compromissos que escrever acarreta e a facilidade, a leveza e o descompromisso com que se pode ler o que foi escrito com a mais profunda seriedade do compromisso. Isto é, refletindo sobre a experiência que é a do leitor, Blanchot observa que de um lado está o escrever – que importa certas relações dos escritores com suas obras, sobre as quais o autor medita com perspicácia ao longo de todo o livro – e do outro a leitura, que é leve, muitas vezes descompromissada, e sempre *legítima* de alguma forma, por mais que os escrúpulos oriundos dessa sabedoria milenar insistam em nos lembrar do contrário:

Ler nem mesmo requer dons especiais e faz justiça desse recurso a um privilégio natural. Autor, leitor, ninguém é dotado, e aquele que se sente dotado, sente sobretudo que não o é, sente-se infinitamente desprovido, ausente desse poder que se lhe atribui, e assim como ser “artista” é ignorar que já existe uma arte, ignorar que já existe um mundo, ler, ver e ouvir a obra de arte exige mais ignorância do que saber, exige um saber que investe uma imensa ignorância e um dom que não é dado de antemão, que é preciso de

cada vez receber, adquirir e perder, no esquecimento de si mesmo. (BLANCHOT, 1987, p. 192)

Para Blanchot, um livro que não se lê é um livro “que ainda não está escrito”, pois “ler seria (...) não escrever de novo o livro, mas fazer com que o livro se escreva ou seja escrito – desta vez sem a intermediação do escritor, sem ninguém que o escreva” (p. 193). A observação é impressionante e leva Blanchot a meditar sobre o que dá à leitura “a aparência de algo supérfluo”, que elimina, pela “infinita ligeireza do leitor (...) a seriedade, o trabalho, as pesadas angústias, o peso de toda uma vida que nele se verteu, experiência por vezes terrível, sempre temida, que o leitor apaga e, em sua ligeireza providencial, considera como nada” (p. 193). Um livro que se levou vinte anos para escrever pode ser lido numa tarde e nunca mais ser reaberto. E se o autor, em consonância com a crítica, ainda dissesse: “Mas as coisas são *assim*, conforme os críticos a descreveram. Foi *assim* mesmo que escrevi e foi isso mesmo o que quis dizer”, provavelmente estaria usurpando um espaço de onde já foi excluído há muito tempo, pois não poderia, como *autor*, invadir um espaço que é próprio do leitor, que a ele pertence unicamente e a ninguém mais:

Sem que o saiba, o leitor está empenhado numa luta profunda com o autor: seja qual for a intimidade que subsiste hoje entre o livro e o escritor, por mais diretamente que sejam esclarecidas, pelas circunstâncias da difusão, a figura, a presença, a história de seu autor – circunstâncias que não são fortuitas mas talvez já ligeiramente anacrônicas – apesar de tudo isso, toda a leitura em que a consideração do escritor parece desempenhar um papel tão grande implica num ataque contra ele que o anula para entregar a obra a si mesma, à sua presença anônima, à afirmação violenta, impessoal, que ela é. O próprio leitor é sempre profundamente anônimo, é, não importa que leitor, único mas transparente. (BLANCHOT, 1987, p. 193)

Assim, ao contrário do que propõe a crítica interessada, Blanchot considera que a leitura “que toma a obra pelo que ela é e, assim, a desembraça de todo o autor, não consiste em introduzir, no lugar dele, um leitor, uma pessoa fortemente existente, possuidora de uma história, uma profissão, uma religião”, pois “não é uma conversação, não discute, não interroga” (p. 194). Para Blanchot, a leitura tampouco faz a pergunta pelo *que se quis dizer*, “não questiona o livro verdadeiro” e, o que é mais importante, não é “submissão ao ‘texto’”, desde que só “o livro não literário se oferece como uma rede solidamente tecida de significações determinadas” (p. 194). A ex-

pressão “não literário” deveria aqui, talvez, ser tomada em sua máxima generalidade, para que não se retorne de novo ao antigo pressuposto da *literariedade* do formalismo. E talvez estejamos em vésperas de descer a profundidades que não nos convém arrostar por agora. Mas evocar essas palavras serve para nos aproximar daquilo que seria uma resposta àqueles que percebem com excessiva nitidez a distinção entre os espaços da crítica e da literatura e que, aferrados a ela, se recusam a conceder que, uma vez que a fronteira não pode ser defendida, a crítica, ao falar de “*ficção*”, não é mais que uma *ficção*, bem como tende a se converter em *poesia* ao falar da “*poesia*”, concebida como um outro da linguagem do qual se pudesse realmente *falar*.

Por certo, não queremos dizer que a crítica se torna impossível só porque, no momento em que escreve, o crítico não é mais um *leitor*, mas já se converteu em *autor*. Embora não se deva subestimar a idéia, o excesso de simplificação a que conduz talvez não seja o mais esclarecedor. Deveríamos então observar a partir de uma perspectiva mais vasta, acrescentando que a dinâmica da tensão entre escrever e ler, com ser inerente ao modo íntimo de ser da literatura, deve permanecer intocada até o fim. Tentar invadi-la ou esclarecê-la nos termos de uma teoria que tudo planifica nos devolve ao risco da divisão, e não teria sentido o esforço de explicar, numa linguagem que já é por si mesma bastante obscura, aquilo que, por seu turno, nessa linguagem se manifestou como obscuridade.

Seja como for, o esforço de constituição de uma crítica científica ou de uma teoria que ofereça a essa crítica argumentos que lhe permitam destacar-se de seu objeto parece estar em franca contradição com a leveza e o descompromisso que, como Blanchot, também queremos descobrir na leitura como um seu atributo essencial. E em que se funda esse atributo? De certo modo, é possível dizer que toda leitura nasce de um desgarre, de um ato de liberdade que não diz respeito à obra nem ao crítico que sobre ela se debruça, mas a um terceiro elemento que permanece sempre insuscetível de teorização. Tal elemento – que parece flutuar sobre as obras, para além do alcance de autores e críticos – é que garante, por assim dizer, a liberdade inerente ao ato de ler, permitindo que se fale de crítica e de literatura como atitudes separadas, bem como fornecendo à crítica a faculdade de deslizar para a sombra, onde se julga isenta da necessidade de justificar-se. Fora dessa sombra, constitui-se o palco onde brilha vivamente aquilo que chamamos de *obra*, tomada já como objeto de estudo ou de fruição, sejam elas obras de *ficção*, de *poesia*, de *teatro* ou o que mais houver. Nesse afastar-se, a crítica se propõe como outra, julga e espera fugir ao julgamento, inspeciona e se crê acima de qualquer inspeção, conforme atestam estas palavras de um crítico contemporâneo, tão cheias de uma confiança juvenil em si mesmas – confiança que chega a maravilhar, não subsistisse por trás a

suspeita de que, *do outro lado*, nenhum fundamento a garante, nada se formou ainda e, o que é mais angustioso, todo o trajeto ainda está por fazer ou não foi sequer iniciado:

Num único texto (sobre, por exemplo, poesia) deve estar contido tudo que o crítico pensa sobre o assunto. Isso torna o discurso crítico metonímico. Se o livro X apresenta tais e tais defeitos, os demais livros dos poetas de sua família incidirão, até prova em contrário, nos mesmos equívocos. Ao analisar um livro, o crítico está pensando toda a poesia contemporânea (SANCHES NETO, 1997).

Essas palavras, mais a idéia – algo arbitrária, conquanto audaciosa – de que há um “discurso crítico metonímico”, se fundamentam na confiança. Como falar em “defeitos”, “famílias”, “equívocos” ou o que mais, sem que o falar deles tenha origem no mais ingênuo movimento da aproximação, do contato que não leva em conta aquela zona sombria onde tudo se converteu em obscuridade e afastamento? Mas, se é preciso, ao mesmo tempo, reconhecer que tal confiança se funda na certeza da separação (a que nos referimos no princípio) – a qual, hoje em dia, tem encontrado o seu melhor ícone nessa curiosidade moderna chamada “crítica profissional” –, então é preciso fazer ao menos uma concessão. Tal concessão poderia ser expressa da seguinte maneira: *existem* as obras, ou pelo menos se supõe que existam; e, desde que existem, aquilo de que a crítica nos fala é o que as obras nos dão, na generosidade com que se abrem à leitura, na claridade que por um instante relampeja em meio às sombras, mas que logo em seguida volta a se apagar. Ao mesmo tempo, esse *dar-se* é um *dar-se* carregado de recusa, de fechamento e obscuridade, o qual nos mantém alerta e nos força, sem que o percebamos, a retroceder sobre nossas pegadas. Seria este, supomos, o duplo movimento da literatura e, se quisermos expressar a situação da crítica moderna de um modo mais perempto, diríamos que se enraizou demais na zona de claridade, que a elegeu como seu único objeto de adoração e que da ilegitimidade dessa atitude extraiu um tesouro que hoje nos parece irremediavelmente comprometido. E seria isso um mau sinal para os assim chamados “estudos literários”, que parecem florescer com admirável vigor não só nos meios acadêmicos, mas também na imprensa, que os prestigia de algum modo, por mais que se creia isenta de compromissos, mais fiel à leveza da leitura e menos embaraçada por escrúculos de método e de ciência nos quais já não se quer acreditar?

Qualquer que seja a resposta para as perguntas que a idéia de uma crítica literária suscita atualmente (e a noção de crítica científica ou

metódica e seus congêneres é apenas um exemplo, com o qual queremos significar um amplo setor da atividade crítica), essa resposta deve levar em conta a liberdade da leitura, o *sim* de que fala Blanchot e que o leitor diz à obra sem tentar trazê-la de volta para um solo de onde ela há muito se retirou. Não queremos indicar com isso uma espécie de arbitrariedade em que tudo se torna pensável e dizível de um momento para o outro (certas questões de método, hermenêutica e historiografia literária deveriam ficar em suspenso por enquanto), mas que, se a legitimidade de nenhuma crítica está firmada de antemão, a legitimidade de *ler* talvez não possa ser contestada. E que sentido teria contestá-la? Pode ser, em resumo, que toda crítica seja um bracejar contra a corrente, isto é, uma tentativa impossível, na qual o que é específico da leitura tenta inutilmente se converter em escrita, embora também não se possa pensar com clareza no modo como as duas coisas se separam. Entretanto resta reconhecer que, fundada nela – na divisão e na confiança de que é possível erguer um castelo sobre o vácuo –, a crítica (ou, neste ponto, o que apenas se entende como tal), ao se arrogar um privilégio, não encontrará nada, no seio da experiência literária, que o possa garantir definitivamente.

Essa idéia poderia servir como um começo. Permitiria, ao menos, entrever um limiar onde a crítica, dando adeus a si mesma, se abre para a aventura do inesperado e do desconhecido, ao mesmo tempo em que, descobrindo seus limites, se manifesta como uma dimensão possível e justa do pensamento.

RESUMO

A pretensão de dar à crítica literária um estatuto próprio – científico ou não – marcou profundamente o ideário crítico do século XX. Neste ensaio discutem-se as implicações de tal atitude, bem como as possibilidades (ou impossibilidades) de fundamentá-la sobre bases epistemológicas seguras. Ao mesmo tempo, aventa-se a idéia de que a crítica, ao se envolver com o seu objeto, se contamina inexoravelmente por ele, tornando-se uma espécie de “ficção” ela também, cujos estatutos não podem ser buscados *fora* da literatura, em metodologias que se querem isentas dessa contaminação.

Palavras-chave: *teoria literária; crítica literária; ficção; crítica sociológica; mimese; interpretação.*

ABSTRACT

The intention to assign literary criticism a proper status – scientific or not – has deeply marked the critical ideals of the 20th century. In this essay the implications of such standpoint are discussed, as well as the possibilities (or impossibilities) of grounding them on sound epistemological bases. At the same time, we propose the idea that criticism is inexorably contaminated by its object in the action of dealing with it, thus becoming a form of “fiction” itself, whose statutes can not be searched *outside* literature, in methodologies that intend to be exempt of that contamination.

Key-words: *theory of literature; literary criticism; fiction; sociological criticism; mimesis; interpretation.*

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.* Tradução de: Aurora Fornoni Bernadini. et al. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário.* Tradução de: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva: 1985.
- CUNHA, Antônio Henriques Gonçalves. Letras morreu, viva Letras! *Ideação. Revista de Estudos Ibero-Americanos*, Foz do Iguaçu, v. 1, n. 1. 1998.
- _____. A confecção do maravilhoso. In: OLIVEIRA, D. O. L. *O fabuloso mundo da literatura: os horizontes da leitura.* Guarapuava, 2003. *Anais...* Guarapuava: Unicentro, 2003.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance.* Tradução de: Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação.* Tradução de: José Paulo Paes. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva: 1985.
- SANCHES NETO, Miguel. A arte da crítica em 51 teses. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 12 maio 1997.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a filosofia universitária.* Tradução, apresentação e notas de: Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola e Márcio Suzuki. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura.* Tradução: José Palla e Carmo. 5. ed. Lisboa: Europa-América, [19-?].