

DA LITERATURA COMO ESPETÁCULO (PARA CRÍTICOS)

Renato Nésio Suttana
Departamento de Letras
UNICENTRO, Guarapuava, Paraná

Resumo. Neste artigo discutem-se questões ligadas à crítica literária contemporânea. Entre os aspectos abordados está a noção de que existiria um distanciamento entre a crítica e o objeto criticado, o qual permitiria à crítica estabelecer seus estatutos teóricos e metodológicos.

Palavras-chave: Literatura, formalismo russo, estruturalismo, crítica literária.

Abstract. This article intends to discuss some questions related to the contemporary literary criticism. Among the approached aspects is the notion that a distance should exist between the criticism and the criticized object, which would allow the criticism to establish its theoretical and methodological statutes.

Key-words: Literature, Russian formalism, structuralism, literary criticism

“Pode-se dizer que, para ele [Valéry], excetuando as ciências positivas, tudo se restringe à literatura, a algo duvidoso, se não desprezível.”(E. M. Cioran, *Exercícios de admiração*)

A literatura parece que nunca se cansou nem se cansará de si mesma. Na crítica moderna, o próprio fato de se ter procurado, durante tanto tempo, algo que fosse *específico* do ser literário, para caracterizá-lo perante os demais setores da cultura, demonstra a validade da suspeita. Postulando-se um objeto que não se pode encontrar agora, como dado, mas que se garante ao pensamento como devir, a crítica resolve, de certo modo, e renova os seus antigos impasses. A literatura não é, segundo uma visada que não se fatiga em teorizar a seu respeito, aquilo que *já se encontra aí* e com o qual é necessário conviver, seja em que nível isso se dê. É também alguma coisa que ainda se

pode descobrir, um mistério cuja obscuridade suscita e justifica o sempre renovado esforço de partir em seu encaixo. Incansável, esse ser não se conhece *ainda*, não se acomoda em nenhum dos nichos que se lhe queira destinar no espaço da razão. É algo sobre o qual se deve escrever mais um pouco – aquilo que gera o movimento da busca e que, se não elucida o teor de seu empreendimento, tem pelo menos a virtude de confirmá-lo de novo a cada vez que se parte em demanda. A literatura seria, pois, segundo essa ótica, o ser que a constitui e, no mesmo instante, o esforço de interrogá-la como “outra”, que a desconhece e a impulsiona para diante.

Também o conceito de “obra literária” parece ter mudado ao longo dos anos. Hoje em dia já não se pode afirmar que uma obra seja somente o conjunto das palavras que seu autor escreveu, o que saiu de fato, como se dizia antigamente, “de sua própria pena”. Implica também alguma coisa que se agregou a ela por fora, determinando-lhe, de modo surpreendente, os limites e a extensão e interferindo em seu significado. Já não se concebe, em outras palavras, a possibilidade de compreender simplesmente uma obra como sendo apenas o limitado volume das palavras que a mente, a boca ou a pena de um escritor produziu. O que se diz a seu respeito se incorporou aí, de maneira indelével. E não estará distante o tempo em que também o que não se diz contará (pensemos nas obras que ainda aguardam comentário). Ouçamos as palavras de um crítico:

Que Baudelaire necessite e mereça ser reinterpretado está fora de dúvida. Todos os grandes autores devem ser reinterpretados, não apenas porque a crítica para isso continua existindo, mas porque a capacidade de suscitar novas interpretações (diversas ou mesmo conflitantes) é uma prova da grandeza da obra (PERRONE-MOISÉS, 1997, p.5).

Se a capacidade de suscitar “novas interpretações” comprova a grandeza das obras (e restaria tal afirmativa por comprovar), pode-se desconfiar, porém, de que o fato de serem as interpretações “diversas ou mesmo conflitantes” nada comprova a não ser, apenas, a dificuldade de se chegar a um acordo a seu respeito. E, mesmo que não se queira chegar a um acordo, restariam muitas coisas a provar, não sendo a menos importante a razão pela qual a crítica continua existindo. Por outro lado, não se estaria, ao pensar assim (isto é, ao se subordinar a compreensão de uma obra ao volume de comentários que se escreve a seu respeito), levando ao extremo a confiança num certo *fórum* democrático, suprapessoal, onde todas as questões poderiam ser “debatidas”? Escapamos, por agora, qualquer critério justo para a aferição da “grandeza” literária – mormente um critério que se pudesse provar. Parece-nos provada, antes, com o grande volume de comentários que se agrega às obras, a simples relatividade ou falibilidade das interpretações. Quanto a isso, poderíamos perguntar-nos pela realidade das obras em si – daquele ser “primário” (caso ele exista) que deu partida aos comentários. Pode-se pensar ou postular a existência de tal ser? Afinal, o que subsistiria, na obra interpretada, *apesar* de toda interpretação, que não se poderia interpretar ou que não seria interpretação na dança sem fim das opiniões? Se concebemos a leitura como função da multiplicidade, então a obra

estará cindida desde o princípio. A obra seria ela mesma e aquilo que se disse a seu respeito. Seria ela e alguma coisa que foi capaz de gerar, mesmo que diverso e, quando muito, contraditório, no espaço democrático da interpretação. Entretanto o critério da grandeza não deixaria de parecer inusitado: mede-se a obra não só pelo que produziu mas também pelo volume de confusão e contradição que foi capaz de suscitar.

Desconfiados da multiplicidade ou, por seu turno, inconformados com a variedade de opiniões que ameaçou invadir o cenário da crítica literária em finais do século XIX, parecem ter sido os formalistas russos os primeiros – na tradição crítica modernista – a saírem em demanda do que a obra teria de específico e, por conseguinte, não suscetível de opinião. O mais famoso (e, sem dúvida, o mais influente) esforço nesse sentido seria o já antigo – mas nunca assazmente discutido – conceito da “literariedade” do literário, equacionado por Roman Jakobson nos tempos da eclosão vanguardista. Sabe-se que as primeiras investigações formalistas surgiram paralelamente ao advento da lingüística moderna. Com Saussure e seus divulgadores iniciou-se o esforço de propor uma alternativa rigorosamente lógica ao apriorismo da velha gramática de origem greco-latina. Entretanto os lingüistas teriam entrevisto desde o princípio os limites da frase (ou da sintaxe) em que se assentavam suas reflexões e que eram os mesmos a que se tinham prendido os formuladores da teoria tradicional. No campo da crítica, para Jakobson, tratava-se de compreender os “enunciados” lingüísticos, tomando-os como forma de manifestações “funcionais” de pensamentos ou de enunciados que exerceriam funções específicas de comunicação conforme fossem específicas as várias situações em que se inserissem. Pensou-se distinguir desse modo os objetos de estudo da lingüística e da literatura (já que uma lingüística sem objeto ameaçaria invadir todos os setores). A ciência da literatura se voltaria não só para a frase mas para certo tipo de enunciados em que se patenteasse, sobretudo, a presença dominante da função caracterizadora do literário. Ou seja, a mensagem seria “poética” quando a função que nela se patenteasse fosse a função própria do ser poético, não importando o seu teor. Um tanto insensível à tautologia do raciocínio, Jakobson formulou a questão, num escrito célebre: “A poesia é a linguagem em sua função estética. Deste modo, o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária” (apud SCHNAIDERMAN, 1971:IX-X). A obra literária seria aquela em que a função estética, dando-lhe um caráter próprio, a tornaria literária, porque é próprio da função estética ser literária:

E no entanto, até hoje, os historiadores da literatura, o mais das vezes, assemelhavam-se à polícia, que, desejando prender determinada pessoa, tivesse apanhado, por via das dúvidas, tudo e todos que estivessem num apartamento, e também os que passassem casualmente na rua naquele instante. Tudo servia para os historiadores da literatura: os costumes, a psicologia, a política, a filosofia. Em lugar de um estudo da literatura, criava-se um conglomerado de disciplinas mal-acabadas. Parecia-se esquecer que estes elementos pertencem às ciências correspondentes: História da Filosofia, História da Cultura, Psicologia, etc., e

que estas últimas podiam, naturalmente, utilizar também os monumentos literários como documentos defeituosos e de segunda ordem. Se o estudo da literatura quer tornar-se uma ciência, ele deve reconhecer o “processo” como seu único “herói”.

O escrito é literário por causa de sua “literariedade”, o outro herói dessa história. E o que seria, propriamente, tal “literariedade”? A resposta é: a “literariedade” é aquilo que torna literário o escrito literário. No entanto as coisas não pareciam, evidentemente, tão simples. Se a obra literária é aquela em que se manifesta a “literariedade”, não basta saber que esta é aquilo que a faz literária. Havia que descobrir-se quais as feições desse literário, ou a substância que, em meio ao universo das “funções” da linguagem, lhe determina o caráter particular. Mais do que isso: era necessário supor não só que o literário se distinguisse como alguma coisa de singular no universo dos discursos (ou que se distinguisse do não-literário, numa primeira instância). Era preciso saber o modo como esse literário se consubstancia em “marcas” identificáveis no corpo do discurso, perquirindo então essas marcas. A abordagem da literatura se encaminhava em direção a um terreno onde se acreditou, por um momento, ser possível conceder-lhe o “rigor” teórico e científico que sempre se lhe tinha recusado. Com um olho fito na “literariedade”, e voltando-se a crítica sobre um objeto que, afinal, se julgou poder isolar de modo conveniente, a nova inflexão estava dada. Tratava-se de perquirir o que de mais imediato se tinha, o elemento que, a despeito da variedade e da incerteza das opiniões (e como não estar hoje em dia solidário com os formalistas em sua querela contra as críticas de ordem biográfica, psicológica ou social?), se podia disputar no espaço dos discursos, reservando-o como especificidade da crítica (e da teoria) literária. Mas o que era a obra e como isolá-la, sem os riscos de apreender, no esforço de isolar, o elemento alienígena de que justamente se pretendia isolá-la? Qualquer resposta à questão ajudaria a caracterizar boa parte de todo o esforço teórico desenvolvido no século XX, desde o formalismo russo, no sentido de se apreender a literatura como objeto de uma reflexão que teria o seu próprio estatuto, libertando-a da dependência a que sempre estivera atrelada em relação aos outros “discursos” da cultura (principalmente às famosas “estéticas” que, desde o tempo de Aristóteles, têm sido formuladas pelos filósofos ou teóricos da arte).

Pode ser que a questão tenha envelhecido e não se encontre, hoje em dia, grande interesse em saber se o escrito – exercendo qualquer função – é “literário” ou em que constituiria essa qualidade. Entretanto, sem abandonar o assunto, diríamos que tal preocupação esteve no centro das disputas sobre literatura que marcaram parte considerável das construções teóricas mais conseqüentes ou ambiciosas do século passado. Serviu-lhes, sempre, ao que tudo indica, como um ponto de partida, transmitindo-se de tal modo como herança entre gerações que seria impossível agora falar do assunto sem falar em “esta obra literária” ou “esta qualidade literária” de tal obra. Até mesmo quando se quer fugir aos impasses é preciso levá-la em consideração (como se comprova, por exemplo, na conhecida introdução à *Teoria da literatura* de Terry Eagleton). O raciocínio

ressente-se da circularidade que o aprisiona. Dissolvido o interesse pela “literariedade” do literário, resta ainda alguma coisa a estudar, não importando o que seja – alguma coisa que não se compreende direito e que alimenta de novo a nossa curiosidade e o nosso interesse. A literatura, aqui como em qualquer parte, é novamente o futuro, o que, jamais se cansando de seu ser, se promete eternamente como chegada.

A crítica que se fez com freqüência ao formalismo foi a de que lhe faltou, sobretudo, clareza teórica e rigor metodológico. Isso teria minado desde sempre, segundo alguns, as suas melhores intenções. Identificou-se o nódulo central do problema: a ciência, o “rigor” científico nos daria a resposta, iluminando nossas trevas nessa caminhada em direção ao desconhecido. Se, como quis E. M. Cioran, “de todas as superstições, a menos original é a das ciências” (1988, p. 59), isso não impediu que a partir dos anos sessenta do século XX o estruturalismo invadisse os setores da crítica literária (e outros setores do pensamento), renovando alentos e trazendo novas promessas de respostas que, para alívio de todos, teriam parecido definitivas. Entretanto, como o demonstrou TODOROV (1970), os pontos de partida do estruturalismo tinham muito em comum com os formalistas. Sobretudo coincidiam com estes outros no que diz respeito à concepção do objeto de estudo, mesmo que o considerassem sob pressupostos diferentes. Se o apriorismo formalista levava a crítica a situar-se, para falar da literatura, dentro do próprio objeto (do qual nunca se pôde tomar a desejada distância para vê-lo “criticamente”), postulando-o como um ponto de chegada quando na verdade sempre o encontrara na partida, outra coisa não poderia se dar com o método estrutural. O objeto de estudo da crítica estruturalista era a obra literária – e já “literária” antes que se pudesse falar em “literário”. Não se procurava mais, precipuamente, a “literariedade” da obra, mas a sua “estruturalidade” (que, de certo modo, se poderia entender como um outro nome para a mesma noção). A bateria de conceitos que adveio foi, sempre, variada e complexa, segundo os interesses teóricos e o ponto de vista adotado pelo formulador. Houve, portanto, estruturalismos e estruturalismos, mas dois pressupostos de método parecem ter sido comuns a todas as práticas. Esses pressupostos, no entanto, em que pesem o “rigor” das abordagens e as complexidades do vocabulário que as acompanhou, nunca foram suficientemente teorizados. Trata-se dos conceitos de “análise literária” e de “texto”, assíduos freqüentadores das poéticas estruturalistas. Em muitos casos, não era incomum que os escritos dos estruturalistas tomassem a forma de longos e difíceis receituários para “análises” de obras literárias, com estatuto dado e feições suscetíveis de serem “analisadas”. Esperou-se, assim, superar as deficiências teóricas do formalismo, concedendo à crítica o rigor que nunca tivera. O estruturalismo corrigia o formalismo onde se supunha que este não teria sido fiel o bastante (ou eficiente o bastante para isso) a seu projeto inicial. “Analisar” a obra literária teria sido, na ótica estruturalista, o único método capaz de proporcionar um caminho viável para a lucidez. Era a obra – podia-se perguntar – alguma coisa, algum objeto, pelo menos, que se pudesse submeter, digamos, ao mesmo tipo de enfoque a que se pode submeter uma fórmula da geometria ou uma equação matemática? Isso não aparece claramente formulado por ninguém, embora haja compridos e minuciosos arrazoados a

respeito, cujo objetivo seria comprovar a adequação do método ao objeto postulado (leia-se, por exemplo, no Brasil, a tese de Luiz Costa LIMA intitulada *Estruturalismo e teoria da literatura* e publicada em 1973).

Propor o método da “análise” (que já teria sido empregado pelos formalistas, quando se mostraram tão interessados em saber como são feitas as obras literárias e o que se usa para fazê-las) implicava uma peculiar concepção do objeto a ser analisado:

O objetivo da pesquisa é a descrição do funcionamento do sistema literário, a análise de seus elementos constitutivos e a evidência de suas leis, ou, num sentido mais estreito, a descrição científica de um texto literário e, a partir daí, o estabelecimento de relações entre seus elementos. A principal dificuldade vem do caráter heterogêneo e estratificado da obra literária. Para descrever exaustivamente um poema, devemos colocar-nos sucessivamente em diferentes níveis – fônico, fonológico, métrico, entonacional, morfológico, sintático, léxico, simbólico... – e levar em conta suas relações de dependência (TODOROV, 1970, p.31).

Não seria conveniente nesta altura discutir as implicações da concepção. No entanto não podemos deixar de relacioná-la à idéia simétrica (um tanto obscura) de ser a obra literária redutível ao estatuto de “texto” e de ser o texto, enfim, aquilo que se pode submeter a uma análise. Tal como a própria noção de estrutura – palavra encantada que parecia abrir todas as portas – a noção de “texto” (e não apenas de “obra”, o que já traria bastante dificuldade) foi conclamada para socorrer a prática da “análise”, amarrando os extremos e fechando uma espécie de círculo que aparecera esboçado desde o formalismo. Ou seja, a obra literária é o “texto” – aquilo que um escritor escreveu de fato, com suas próprias palavras –, sendo o “texto” fruto de um modo de se empregar as palavras que se identificava com o literário. Com efeito, o que um autor compunha era um “texto” – um objeto, portanto, com qualidades identificáveis, de onde se podia finalmente extrair a qualidade literária. O que restava, então, a fazer? Mais uma vez a literatura se mostrava incansável em relação a seu próprio ser: restava ao crítico (e nunca nos cansaremos de refletir sobre essa maneira de conceber a tarefa da crítica) apoderar-se do conceito, desenvolver o seu próprio receituário e partir em demanda do literário, ou do estrutural no literário, ou de algum outro elemento que se colocasse sempre no futuro, o qual valeria a pena procurar. Conhecia-se o literário de antemão – estaria o literário *já dado* no tédio de todos os conhecimentos estabelecidos e prontos? Certamente não, porque senão não se explicaria a necessidade de analisar. O “texto”, com ser uma realidade concreta, convidava à lucubração, pedia a decifração das entrelinhas e, quanto melhor fosse, mais entrelinhas ofereceria ao examinador.

Como pensar a existência de uma “estrutura” subjacente ao objeto literário? Bem poderia ser que um leitor – um leitor teimoso e algo impertinente – não se mostrasse interessado em entrelinhas, considerando-se satisfeito com o imediatismo das evidências.

Quem o impediria de julgar-se dispensado de seguir o fluxo das escavações? E o que fazer com esse mau leitor? A leitura das entrelinhas sempre alimentou as esperanças de um considerável contingente de leitores honestos, bastante argutos no que se refere a entrelinhas. Estes não estariam dispostos, sob pena de se tornarem menos argutos, a abrir mão delas. São elas, por exemplo, que permitem distinguir romances como os de Machado de Assis e os de José de Alencar: há nos primeiros uma abundância de entrelinhas, de subentendidos e sutilezas (as narrativas de “estrutura complexa”, como lhes chamou um crítico¹) que o leitor moderno – já adestrado em sutilezas – não consegue perceber nos segundos. No mínimo, pareceria interessante ou compensador manter os olhos voltados para o óbvio, para o “meramente” evidente, que se decodifica com facilidade na superfície. A crítica literária nos ensinou a sermos argutos, ensinou-nos que a obra literária não é assunto para simplistas e que, se não quisermos parecer ingênuos, devemos ir às entrelinhas. E para isso existe a crítica: para nos ajudar na caminhada, mostrando-nos o fanal e resguardando-nos dos perigos. Mas há os bons leitores – aqueles ruminantes que têm mais de um estômago, como os chamou Machado de Assis (e que se sentiriam lisonjeados em serem chamados assim?), os quais serão capazes de desenvolver, numa longa vida de estudos, uma quantidade razoável de habilidades. Se eles não compõem a grande massa do público é porque formá-los exige trabalho e um investimento de esforços que nem sempre se pode ofertar a um número desejável de candidatos. De qualquer maneira, estarão em condições de produzir aquelas “interpretações” que enriquecem o patrimônio da crítica e que contribuem para a glória dos escritores. (O que não teriam sido os primeiros leitores de Homero se pudessem ter conhecido o tesouro que dois milênios e meio de interpretações acumularam a seu respeito?).

O estruturalismo produziu livros intrincados, não raro obscuros, e não é difícil que em muitas de suas formulações se introduza, às vezes, uma gota de hermetismo. Hoje esses livros, inofensivamente alinhados nas prateleiras de nossas bibliotecas, não nos assustam tanto, porque podemos, como leitores preguiçosos, simplesmente ignorá-los ou apenas folheá-los de vez em quando, sem nos comprometermos com eles. Mas se pensarmos que certas coisas, uma vez escritas, se incorporam em definitivo – queiramos ou não – ao patrimônio da cultura (fiquemos apenas com a literatura), pode ser que o incômodo tão cedo não se desfaça. Imaginemos também que esse modo de compreender a literatura reflete um modo de compreender a interpretação e o contato com a obra a que, à parte considerações de sentido hermenêutico, nada se poderia ressalvar desde que, no ambiente da interpretação, cada um tem o direito de dizer o que pensa. Entretanto dois aspectos merecem ser salientados. Primeiramente o modo estruturalista de ler a literatura implica uma certa ética de leitura (que traz em seu rastro uma concepção própria do que seja um “bom” leitor de livros). Igualmente implica uma suposição quanto ao que seria um autor literário, qual a sua ética (se a contrapússemos à ética estruturalista) e

¹ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 6.ed. Petrópolis : Vozes, 1984.

qual o sentido de sua atuação no âmbito da cultura em que se insere. Esta noção implica que a obra, queiramos ou não, é sempre um ato de sentido – alguma coisa que se pode interpretar – e que esse sentido existe para ser procurado. Não seria outra a função da “análise” preconizada pelo estruturalismo. A ética do escritor, para alguns críticos, estaria impregnada de um compromisso social relevante (ou de um descompromisso condenável, em caso contrário), uma vez que não se pode falar em obras que existam independentemente de sua circulação social (a literatura é sempre “sistema”, na visada estruturalista). Num extremo, pode-se mesmo supor que o escrito literário – cotejado aqui e ali com certas formações de sentido em que se vê a possibilidade de uma aproximação (como no caso dos mitos) ou, piormente, de certos fenômenos humanos cujo sentido pode ser posto em discussão (como no caso dos sonhos, cuja relação com a literatura não poderia ser provada de modo convincente), seja o ato voluntário de uma decisão que *faz sentido*. O autor se tornaria, portanto, o sujeito desse dizer que traz o compromisso para o interior da literatura:

... só no discurso literário, o autor é sujeito do discurso. Nas espécies mítica e onírica, o autor é antes um ator do discurso, o que se ajusta perfeitamente ao caso do sonho – sou menos mestre do sonho do que “vítima” do sonho – e, quanto ao mito, se adapta à sua posição interseccionada entre princípios da realidade e da re-presentação (LIMA, 1973, p.477).

Na ânsia de estabelecer simetrias e atribuir sentidos, não se pára um instante para refletir sobre o arbitrário dessas atribuições e, principalmente (no que se refere aos outros “discursos” – o sonho e o mito entre eles), desses cotejos. E o que permite o cotejo, a formalização teórica, senão a pressuposição de que a literatura é alguma coisa em si mesma, carregada de significado, ao ponto de se poder contrapô-la a tudo o mais que ela não é? O círculo da literatura que se contempla em seu espelho particular parece fechar-se novamente: o discurso literário é “vigilante”, atento à sua misteriosa constituição “Daí podermos chamá-los discursos ‘ingênuos’, contrapostos ao discurso literário da vigilância”, como escreveu LIMA (1973, p.478). Essa atenção ao sentido é também uma atenção à função social da literatura – mais ou menos compreendida como uma derivação de sua função propriamente literária. Por outro lado, se a literatura é uma voz “vigilante”, se o “texto” literário é passível de uma “análise” em que nos tornamos conscientes dessa voz, por que existiria a crítica senão para refleti-la – medi-la, por bem ou por mal, e finalmente, tão vigilante quanto ela, tornar-se também uma campeã do espírito e das causas justificáveis? Mas suspeita-se de uma literatura que não se engaja nessas causas. Geralmente é uma literatura menor, ou de má qualidade, ou, quando de boa qualidade, está comprometida com as causas conservadoras, cujo crédito, posto em questão, se torna mínimo perante os avatares do humanismo revolucionário. Por isso há que saber separar o espaço da crítica e o da literatura, a fim de que, quando esta última perder o senso da direção, aquela se possa manter soberanamente agarrada ao leme, mostrando-se capaz de ser crítica quando tudo o mais soçobrou:

Por esta razão, a interpretação do texto literário tende a constituir um novo texto literário, nesta multiplicação infinda de que a obra de Borges é, ao mesmo tempo, a suma encarnação e a suma ironia (LIMA, 1973, p.401).

Se o poeta é um voluntarioso, o crítico deve sê-lo duplamente. Se a interpretação e o comentário tendem a se converter em prolixidade, multiplicação do sem-sentido e do difuso, a crítica – ciosa sempre do “literário” e atenta aos perigos da trajetória –, munindo-se do preceiturário estruturalista, há de manter-se lúcida, sabedora da meta a atingir. Para que o “texto” literário não produza, no espaço da crítica, um novo “texto” literário, é preciso que exista uma diferença, um intervalo que possibilite a distinção entre o ser crítica e o ser literatura. Sendo também um “texto”, é preciso que o escrito que se pretende crítico se afaste um passo – um passo que permite o distanciamento. Mas não se corre aqui o risco de, ao se distanciar por um mínimo que seja obra e comentário, perder-se o sentido da obra e do comentário? Podia ser que, no afastamento do comentário, nada mais restasse que fosse genuíno da obra ou que, usurpando indevidamente um espaço, a crítica se superpusesse ao seu objeto. A idéia, porém, pareceria bizantina. Tanto poderia existir uma crítica da literatura que não fosse literária quanto poderia haver discursos que falassem da literatura pelo lado de “fora” – entre os quais se incluiriam as “estéticas” dos filósofos. Mas esses escritos – esses “textos” – estariam ainda assim ligados à literatura por um movimento de atração que só pode originar-se na literatura. Estariam de tal modo contaminados por ela que tudo o que é desordem, obscuridade e incerteza no objeto acabaria contaminando-os também. Assim seria difícil justificar uma interpretação que não fosse ela mesma “literária” ou um discurso “lúcido” que soubesse o seu caminho sem avançar às tontas como a literatura parece fazer (esse caráter “desprezível” que, segundo Cioran, Valéry lhe teria enxergado).

Entretanto a pretensão exige um preço, que é o de converter a literatura – olhando-a “por fora” – numa espécie de teatro, de grande encenação a que o crítico assistiria de fora, assentado em seus pressupostos, sejam eles formalistas, estruturalistas ou quaisquer outros. Neste ponto descobre-se o sentido implicado no esforço da aproximação. Teorizando sobre a literatura sem pretender que a teoria seja ela também literatura, o esforço da crítica procura se constituir de modo autônomo, visando a assentar suas bases num outro lugar que não a literatura. A literatura sofreria, segundo pensamos, nessas críticas um desprestígio que, voluntária ou involuntariamente, tende a neutralizá-la. Incapaz de falar de si mesma, é necessário que se construa a seu respeito uma “teoria” que não seja “literária” em suas bases ou que não se pretenda “literária” a não ser num sentido ativo. É o desprestígio com que desde sempre se compreendeu a palavra “ficção”: discurso falso, mentira consentida ou mal intencionada, imprópria portanto para testemunhar a verdade do mundo. Convertida em espetáculo, a “literatura” pode agora ser falada pelo lado de fora. Pode-se encontrar para ela um lugar no espaço do mundo, onde quer que se localize tal espaço. O argumento de que uma crítica “literária” – que seja literatura na literatura – se converte em tautologia, em mera reduplicação da literatura no espaço do

comentário, pode ser tudo, mas será, sempre, um modo de rejeitar ou escamotear a mais escandalosa das evidências: a de que a crítica seria apenas uma ficção a mais, a qual, acrescentando-se ao que já é fictício, dele participa de alguma forma. Como no mito, é preciso que os remadores tenham seus ouvidos obstruídos pela cera, enquanto Ulisses, o único que não se vale desse expediente, é amarrado ao mastro, a fim de resistir ao enfeitiçamento do canto. Ceder a ele seria lançar-se à desordem, a essa promessa de destruição que é no fundo a recompensa dos que não sabem resistir.

O mito das sereias, porém, parece-nos algo inadequado para pensar esse movimento. Conceder ao canto uma qualidade qualquer – mesmo uma qualidade negativa – tem um sentido de retornar ao marco inicial formalista, uma vez que seria insistir por mais um tempo na questão da especificidade “literária”. Muito já se escreveu a respeito dessa concepção do canto como enfeitiçamento (tenha-se um exemplo no conhecido *Conceitos fundamentais da poética*, de Emil Staiger) ou encantamento dos sentidos, que tanto seduzia os românticos. Nada podemos objetar àqueles que tendem a compreender a literatura como arrebatamento, até porque não se pode rejeitar uma tradição que já é bastante longa. Por outro lado, sabe-se que a literatura não se alimenta só de si mesma, ou daquilo que comumente se compreende nas formas da poesia ou da prosa artística, mas recebe a contribuição, o reforço e o sustentáculo de formas que, dissimuladas numa sombra (os discursos não literários que abordam o literário), por se estabelecerem numa oposição à literatura, têm dificuldade em definir o seu estatuto. Enxergam, pois, mais ou menos nitidamente, o seu objeto, mas não podem enxergar-se a si mesmas, a não ser nessa referida oposição ao objeto estudado. Caem, contudo, numa angustiada contradição que significa: se o objeto que postulam é o falso, o fictício, o obscuro, existe um discurso – o discurso da crítica – que se encarrega de estudá-lo. Mas, ao se encarregar de estudá-lo, comete-se o erro de circunscrever um objeto que nem se parece muito com um objeto. Para circunscrever-lhe a negatividade, resguarda-se uma posição por meio do instrumental metodológico que, quando muito, repugnaria ao objeto. E conclui-se que fazer literatura ao falar da literatura, ou pensar “literariamente” ao pensar a literatura, é cometer uma impropriedade ao falar ou pensar impropriamente ao pensar. O objeto, no desprestígio em que foi lançado, não nos permite alternativa.

Escrevendo sobre o assunto em seu *A angústia da influência*, Harold Bloom concluiu que, se a tentativa de pensar a literatura do lado de fora redundava numa reduplicação do objeto, nessa tautologia a que somos lançados sempre que assim procedemos, haveria portanto que tentar o desenfeitiçamento. Pensaríamos de modo “dialético” o movimento interno do objeto. A literatura seria, para Bloom, toda ela perpassada por um profundo movimento de resistências: resistência do poeta à poesia (a “angústia da influência”, que faz do poeta um atormentado em busca de sua voz individual); resistência do crítico a qualquer coisa que se manifestaria aí dentro – má leitura ou *misreading* de poeta a poeta, de crítico a crítico e a tudo o mais. Não entraremos nos detalhes dessa comprida e heróica odisséia. Se o projeto crítico de Bloom é exequível (ou se o era, pelo menos, para esse livro onde o esboçou), não o podemos saber, a não ser que pratiquemos também nós a

sua crítica. Entretanto ela nos fala, no fundo, de alguma coisa que aguarda o crítico ansioso de ser mais que um duplicador de ficções. Ela promete ao crítico elevá-lo da posição de simples repetidor erudito, fascinado pelo canto de sereia dos poetas “fortes”, cuja voz domina o longo enredo da tradição, a uma posição mais nobre na cadeia da tradição:

O que estou propondo não é uma nova poética, mas sim uma forma inteiramente diversa e pragmática de crítica. Já está na hora de abandonarmos o projeto fracassado de “compreender” qualquer poema como uma entidade isolada. Chegou a hora de nos lançarmos à tentativa de aprender a ler todo poema como interpretação deliberadamente equivocada, que um poeta, *como poeta*, constrói com relação a algum poema precursor, ou à poesia em geral (BLOOM, 1991, p.77).

Em tempos de psicanálise, o projeto de Bloom (que teria algo de um espinosismo) cala fundo nos corações oprimidos. Como não simpatizar com essa visada generosa e ampla, que dá a cada um o que é seu – inclusive ao crítico? Poderíamos pensar que, na ótica de Bloom, este último nada tem a fazer ali, pois a poesia é assunto para poetas, as angústias da influência são campos energéticos que perpassam o objeto em sua intimidade, sem dizerem respeito ao comentário exterior. No entanto existe o crítico, o qual está em condições de, até certo limite, desmascarar as ambições desmesuradas de poetas infernalmente grandes ou grandes o bastante para nos convencerem de que o são. Se a literatura se gera no interior de sua dinâmica, se o significado de um poema é um poema primeiro, precursor, a tarefa do crítico não pode ser outra senão a de se desviar ele também de seu precursor (ou resistir a ele, no movimento geral da resistência). Sua tarefa diz respeito a um infinito despertar que conduz o tempo inteiro para “fora” da literatura, como se falássemos de realidades que, para serem vividas, precisassem ser denunciadas, desenfeitadas, como sempre se quis em se tratando de literatura. Ao crítico caberia, pois, manter em seu devido lugar as ficções dos poetas “fortes”, impedindo-as de transbordar e de se confundirem com a vida.

Numa “cultura da culpa”, como diria esse autor (1991, p.97), a grande questão das prioridades criativas, dos egos em constituição exerce papel fundamental: “O poeta chega tarde na estória, mas a Musa, de sua parte, sempre teve nela um papel central (...)”, o que se poderia aplicar igualmente ao trabalho do crítico. Mas este já se resguardou para aquém do espetáculo ou, se se envolveu no enredo, nessa “estória” sem autor que é a tradição, o seu olhar tem o poder de libertá-lo por um instante ou de mantê-lo firme em seu posto quando tudo o mais ameaça sucumbir. A crítica, para falarmos de um modo incisivo, necessita manter o distanciamento; é de sua natureza mantê-lo – ou então não será uma crítica. Chegada também tardiamente à história, lhe é proibida sobretudo a prospecção, a não ser que se exerça em direção ao passado, o que não faria sentido em se tratando de prospecções. Os críticos, aqui, não só precisam convencer-se de que se tornaram os guardiões de uma tradição que os exclui parcialmente (no espetáculo da literatura não há lugar para esses comediantes desajeitados), à qual eles nada têm a

acrescentar, como precisam superar essa situação, embora reconhecendo que a crítica não gera o futuro (a não ser que queira participar também da “litania de sofrimentos da Musa”). A essa posição difícil, Bloom a denominará de “crítica antitética”, uma crítica que não é reiteração, avaliação ou mero comentário ao objeto, mas que se lança para além, em busca de coisa melhor. Supera-se por esse meio o inconveniente em que sempre se enredaram as outras metodologias, exemplificadas pelo formalismo e pelo estruturalismo, ou seja, a necessidade de reduzir o poema, convertendo-o em objeto de estudo – “obra” ou “texto” da literatura –, às dimensões do método empregado. Se o estamos entendendo bem, o projeto remete não tanto a um esforço de devolver a tradição a si mesma, como ao propósito de resgatar o espaço da crítica nesse lugar de lugares onde ela nunca encontrou um lugar:

Todas as correntes da crítica autodenominada “primária” vacilam entre a tautologia (na qual o poema só é, e só significa ele mesmo) e a redução (na qual o significado do poema é alguma coisa que não o poema). Uma crítica antitética deve principiar pela negação da tautologia e da redução, uma negação que se expressa melhor pela afirmativa de que o significado de um poema só pode mesmo ser um poema: *outro poema* – algum outro poema, diferente de si (BLOOM, 1991, p.106-107).

Uma crítica que não fosse tautológica nem redutiva teria tudo a ganhar, mas o que poderia ganhar? Não se pode ver, por exemplo, nesse movimento para trás e para diante no tempo (em que um poema remete a seu precursor e prepara a sua herança), o que fará o crítico senão arregaçar as mangas e entrar ele mesmo na guerra, no seu devido campo evidentemente, onde teria muito que combater. O projeto crítico de Bloom dissolve o “literário” mas não se vê bem (talvez porque estejamos por demais acostumados às “poéticas” tradicionais) aquilo que pôs em seu lugar. Não seria de nosso interesse discuti-lo mais profundamente. Não podemos sequer entrar em detalhes acerca dessa visada que abandona de repente aqueles velhos conceitos a que até ontem nos amparávamos (qual seria, por sinal, o conceito de “poema” empregado por Bloom em sua argumentação?), entregando-nos um novo volume de perguntas. Se pensarmos que a história da crítica tem sido marcada por um esforço de atribuir à literatura um valor “em si” ou de encontrar nela um valor (ou equivalente) que justifique a sua existência, o concebê-la como uma longa sucessão de desvios teria certo interesse para o leitor erudito, mas talvez deixasse de tê-lo para o leitor em geral. E poderia deixar de tê-lo também para a crítica, se esta se quisesse dar um estatuto a mais do que o de mera guardiã das obras da arte literária – sóbria guardiã, concedamos, com prerrogativas amplas e direito de ampla circulação – embora incapaz de evitar o eterno incômodo de uma posição flutuante.

De qualquer modo, a crítica que supõe a obra sob o signo do espetáculo terá sempre de se haver com dois problemas de base. Pensando a literatura por fora – teorizando-a como “outra”, como aquilo que ainda não veio mas que se promete nas encruzilhadas do futuro – coloca em relevo primeiramente a sua própria situação. Ao

mesmo tempo, percebendo a obra numa eterna disponibilidade, numa “produção” de sentidos que nunca se esgota, leva-nos a desconfiar de que, nessa liberdade que se dá de “interpretar”, essa posição corresponde ao desejo de uma autojustificação. Quanto a isso, na melhor das hipóteses, a crítica poderá transformar-se em paladina das causas justas, como tem acontecido com grande parte da crítica contemporânea, engajada em projetos sociais de valor. A abertura interpretativa, a democrática aceitação da multiplicidade dos pontos de vista não deixa de corresponder, hoje em dia, ao que se espera do espaço humano em geral: que esteja aberto à diversidade das culturas e dos modos de ser individuais dos que dele participam. No campo da crítica, porém, isso não basta para ocultar a evidência oposta, que no outro extremo lhe subtrai os suportes e a deixa a girar no vazio. Não se trata aqui de uma mera preocupação com os fundamentos: conceber a literatura como espetáculo, como uma disponibilidade infinita de sentidos não é, necessariamente, conhecer melhor a literatura e muito menos se pode tomar como justificativa aceitável para a existência da crítica, em qualquer nível que seja.

Um artista dos mais prestigiados de nosso tempo, o pianista canadense Glenn Gould, escreveu, num de seus artigos polêmicos, que o crítico, no que diz respeito ao arbítrio estético, “não tem nenhuma função social verdadeira”. Para Gould, numa passagem que vale a pena citar, “ele não detém nenhum critério defensável sobre o qual apoiar seus juízos subjetivos”. Pertenceria a crítica, meramente, àquela zona sombria do saber onde nada se pronuncia de verdadeiro, sendo tudo fantasmagoria e opinião:

Em função da natureza da sociedade na qual ele se insere, deveríamos alinhar argumentos em favor do crítico enquanto “propagandista”, emprestando a Jacques Ellul a definição ampla desta palavra.

A tarefa seria, no entanto, mais fácil se se definisse o papel do crítico como o de um representante do consumidor (...)

Seria, pois, conveniente que o crítico fosse reeducado para ser daqui para a frente uma espécie de coletor de dados; seu papel se limitaria ao de um discurso objetivo, e ele seria obrigado a reconhecer publicamente seus erros junto a uma sociedade para a qual ele revelou ser, como Beethoven o sugeria há quase dois séculos, um elemento moralmente corruptor e esteticamente destrutivo (apud COELHO, 2000, p.175-176).

As palavras de Gould, aplicadas à crítica literária, refletiriam o impasse em que esta sempre se envolveu. Se, na área da música, a distinção entre produção artística e crítica dessa produção parece mais nítida (o que seria, suspeitamos, só uma ilusão), a aceitação do fato de que a crítica da literatura é *literatura* na literatura não deveria ser tomada num sentido pejorativo, porque isso implicaria um desprestígio da própria literatura (de que ela nunca esteve isenta, diga-se de passagem). Mas neste ponto o movimento espiritual de diferenciação da crítica em relação a seu objeto reluta em ceder, insistindo ainda no impasse. A literatura, convertida em espetáculo da crítica, sustenta e justifica o movimento de recuo, que dá à crítica algum sentido – ou que lhe suprime toda legitimidade.

Pensemos, pois, num modo alternativo de abordar essa questão, antes que concebamos qualquer intenção de elaborar uma nova “poética”.

Referências

BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

CIORAN, E. M. *Exercícios de admiração: ensaios e perfis*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

COELHO, J. M. *Glenn Gould – uma vida e variações: Otto Friedrich – Revista Cultura Vozes*. Petrópolis: Editora Record, n. 2. mar./abr.2000, p.169-176. (resenha)

LIMA, L. C. *Estruturalismo e teoria da literatura*. Petrópolis: Vozes, 1973.

PERRONE-MOISÉS, L. Baudelaire reabilitado. *Folha de S. Paulo*. 11-maio-1997. (Caderno *Mais!*)

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

SCHNAIDERMAN, B. Prefácio. In: TOLEDO, D. O. de. (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.