

O OBJETO DA TEORIA DA LITERATURA

Renato SUTTANA*

Resumo: *Discussões acerca do que seja o objeto de estudo da teoria da literatura parecem ter perdido o fôlego nos dias atuais. No entanto o tema permanece como um foco de interesse importante para quem se dedica ao estudo da literatura. Neste artigo, passamos em revista a noção de que a teoria da literatura tem de fato um objeto, constituído muito mais em função dos termos em que se escreve a teoria do que a partir de uma consideração efetiva sobre aquilo que o objeto não cede à teorização. Nessa dinâmica – que inventa o sentido do objeto ao mesmo tempo em que o nega como totalização – a teoria se constrói, abrindo caminho para a criação de uma linguagem de crítica e, sobretudo, de uma didática da literatura que leva os estudos literários para a escola.*

Palavras-chave: *Literatura, Teoria da literatura, Crítica literária, Objeto de estudo, Sentido, Interpretação*

A pergunta pelo ser da literatura, que tanto incomodou os críticos e teóricos do século XX, parece ter perdido hoje grande parte do seu apelo. E não é tanto porque se tenha chegado a alguma resposta conclusiva a seu respeito – como se, uma vez solucionada a questão, pudéssemos retomar nossos afazeres e dar continuidade às nossas vidas, na paz e na segurança de uma consciência que *conhece* finalmente aquilo que até ontem se manifestou para ela como um mistério e um incômodo –, mas porque, assoberbados por outras urgências, a tenhamos colocado de fato em segundo plano. E deixou de ser relevante? Provavelmente, qualquer um que se dedique atualmente ao estudo da literatura (seja o que for tal estudo) terá de se defrontar com ela alguma vez. E, mesmo que não lhe dê uma resposta, a depender da maneira como se configurarem as suas ações após o confronto, um certo modo de responder se esboçará na seqüência. Que o crítico *saiba*, de algum modo, o que é a literatura, isso se manifestará nos seus atos, nas suas palavras e no que quer que ele tenha a dizer sobre ela. E não estamos aqui, por certo, a entrar no domínio daquelas realidades que refogem a qualquer possibilidade de conceituação e que anulam o sentido de nossas palavras no momento mesmo em que as proferimos. Antes, trata-se de uma realidade da qual o apelo parece ser um dos aspectos mais relevantes, não importando o fato de

* Doutor em Letras e professor de Literatura e Teoria Literária na Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), em Guarapuava-PR. *Home-page:* <http://www.arquivors.com>.

que tudo o que se diga a seu respeito em seguida pareça menor ou inconsistente.

Em princípio, se poderia dizer que a literatura, sendo linguagem e linguagem, segundo a crítica, elevada a um grau de refinamento que exige métodos próprios de abordagem – pelo menos, métodos que se diferenciam daqueles que se utilizam no estudo da linguagem comum (e não entraríamos em discussões acerca da profundidade e da pertinência desses métodos, tomados em seus respectivos setores) –, dispensando qualquer resposta à pergunta pelo seu ser que não a inclua inteiramente, só poderia responder consigo mesma e com o seu ser irredutível. Mas o fato de que, mesmo assim, se insista em perguntar faz pensar que alguma coisa nela se manifesta como urgência. Isso que, escapando ao âmbito do puro imediatismo, coloca em questão as relações da literatura com o mundo e com as realidades diurnas da vida, obriga a que a abordemos por fora, na forma da linguagem da crítica e da teoria literária que tenta falar a seu respeito sem se confundir com ela. E não seria, por ora, o caso de, simplificando os dados, tentar esbater as fronteiras e imaginar que se trata apenas de uma ilusão e que, no que diz respeito às linguagens, uma continuidade fluida e sem sobressaltos se deveria manifestar. Pelo contrário: a crítica, qualquer que seja o seu escopo, dificilmente admitiria uma tal promiscuidade de interesses e de sentidos ou que a sua linguagem seja, ela mesma, a própria linguagem do objeto, confundindo-se com ele na alegria simples da indistinção. Uma diferença qualquer, nem que seja de grau ou de interesse, deveria patentear-se, distribuindo os setores segundo a ordem da razão e, sobretudo, preservando os privilégios desta última onde esta se vir ameaçada de ruína. Para o crítico, não haveria que disputar: “[...] a primeira consequência positiva [da influência estruturalista no Brasil] [...] é ter dado ao estudante [...] uma consciência, ainda que tosca, do que é próprio duma tarefa de analista: isto é, como essa tarefa exige, de um lado, um amor à Literatura, e mesmo [...] o saber que ele, analista, não pode estar fazendo Literatura, que a linguagem analítica não é a linguagem literária [...]” (LIMA, 1981, p.213). E poderíamos contestá-lo neste ponto?

Uma tentativa por assim dizer clássica de delimitar o objeto da teoria literária tem a ver com o esforço empreendido por Aristóteles, já na Antigüidade, para definir a linguagem da literatura como sendo uma linguagem de segundo nível, a partir da qual se poderia obter não apenas uma experiência diferenciada das coisas e do mundo (configurada no elemento catártico da experiência), como também um aprofundamento dessa experiência, qualquer que seja o seu grau. Um elemento de *mimese* estaria presente, reza a teoria. E então seria necessário investigar os diversos modos de relacionamento de tal linguagem com a realidade – com uma exterioridade do mundo diante da qual a literatura, a seu modo, seria chamada a testemunhar. Não haveria que disputar a respeito, até porque a noção é antiga e venerável, estando na base de muitas das teorias da crítica que marcaram o século XX e chegaram até os nossos dias. Entretanto, se considerarmos que, qualquer que seja o sentido a lhe conceder, esse esforço implica sempre, não importando o teor da formulação

que se lhe dê, uma tentativa de delimitar, junto com o objeto, uma ciência ou um saber que possa falar dele numa linguagem própria, que se distingue e se recorta como tal no universo dos outros saberes, podemos pensar que a noção contém na modernidade qualquer coisa de obscuro, algo como um subterfúgio cuja feição mais profunda seria necessário investigar. Se o sentido da literatura está em que a partir dela se *fala* do mundo com uma linguagem mais viva ou, pelo menos, com uma linguagem que é capaz de dar o mundo como uma verdade cujo peso faz tremer as bases da linguagem cotidiana, então é preciso interrogar o modo como opera essa linguagem, a sua constituição mais íntima, a fim de perceber que tal verdade não é apenas o efeito de uma ilusão ou de uma certa maneira de empregar as palavras na intimidade das obras. E dessa tarefa se têm encarregado a crítica e a teoria, jamais satisfeitas com o imediatismo das evidências:

Enquanto objeto semântico, o poema, como quaisquer discursos retóricos, se caracteriza por sua tendência à poli-isotopia. Enquanto obra artística, em contrapartida, visa a um efeito de totalidade fundado sobre a mais generalizada oposição do universo semântico imanente. Enquanto objeto propriamente poético, conduz a um *ethos* eufórico responsável por uma redução, puramente semiótica, dessa oposição: é o que denominaremos mediação. (GRUPO I, 1980, p. 81)

Não se poderia negar que tal esforço, levando ao encontro de uma linguagem – ou do que se pensa ser uma linguagem – produz a crítica em seu setor. Obrigando a olhar numa direção, a distinguir um determinado número de objetos e a recortar um determinado volume de questões, que serão trazidas ao primeiro plano em detrimento de outras cujo estatuto e cujo interesse permanecerá indefinido, a crítica se converte em linguagem e conquista o seu objeto. É no esforço de olhar para a literatura – para o centro vertiginoso cujo fascínio nos impede de adormecer na indiferença – que a crítica (e a teoria) encontra o seu objeto, descobrindo aquilo que foi buscar e cumprindo a tarefa que lhe tem sido delegada desde sempre. Assim se salva da catástrofe uma inquietação cujo transbordamento poderia colocar tudo a perder. Quando a vertigem se afirma e as incertezas parecem brotar de todos os lados, um modo de lidar com a questão é não permitir que ela contamine todos os setores, mantendo-a segura entre limites determinados. Falar de literatura é, pois, dominar uma linguagem e um arcabouço de saber que não serve somente para dar ao crítico uma identidade, mas também para impedi-lo de naufragar. É preciso, sobretudo, ter o domínio dessa liberdade, desse poder de dizer *não* no momento crucial e de fechar o livro quando nada mais puder ser dito, garantindo a posse de si mesmo e do mundo frente às ameaças do desmoronamento. Quanto a isso, não há negar que a crítica sabe bem o que faz:

A distinção entre a psicologia da informação e a psicologia da forma implica a definição da verdade estética. É precisamente aqui que, para combater

o desvio que o vigor da Ciência ocasionou em nosso gosto, devemos examinar a brecha fundamental entre a verdade científica e a artística. A verdade, em Arte, não é a descoberta de fatos, não é um acréscimo ao conhecimento humano, no sentido científico do termo. É, antes, o exercício da propriedade humana, a formulação de símbolos que enrijecem nosso senso de equilíbrio e ritmo. A verdade artística é a exteriorização do gosto. (BURKE, 1969, p. 54-55)

Constituir uma linguagem e nela uma identidade tem sido, há muito (não obstante as alegações em contrário e todas as chamadas à ordem que incessantemente ressoam no universo da crítica), um dos escopos da crítica. E a literatura poderá ser, sob esse aspecto, tanto um aprendizado (aquele gênero de aprendizado que se considera indispensável à formação do estudante, conforme se entrevê de quando em quando nas palavras de teóricos como Wellek e Warren e de certos representantes do *New Criticism*), quanto um empreendimento sério e profundo do espírito, no qual a cultura se espelha e obtém sua catarse. Se por vezes a literatura toma o aspecto de uma pura estranheza, de um *outro* absoluto de si e do mundo, a limitar as nossas pretensões ao conhecimento, e se às vezes é preciso admitir que, quanto à teoria, “a matéria do seu estudo seja irracional ou, pelo menos, contenha elementos fortemente irracionais” (WELLEK e WARREN, 1962, p. 17), nem por isso se perderá de vista o fato de que os autores existem e as obras existem, não sendo tanto, digamos, Shakespeare (ou outro nome que importe invocar) o que nos interessa, mas “descobrir o que tem Shakespeare de característico, o que é, por assim dizer, que torna Shakespeare Shakespeare” (p. 20-21), sendo isso “um problema de individualidade e de valor”. Assim, na linguagem de Wellek e Warren, “até mesmo ao estudar um período, ou um movimento, ou uma literatura nacional específica, o estudioso da literatura interessar-se-á por essa matéria enquanto individualidade”, ou seja, “com feições e qualidades próprias que a tornam distinta entre outros fenômenos coletivos similares”, muito embora essas qualidades se afigurem freqüentemente difusas e paradoxais. Para a crítica, o esforço é sempre produtivo, seja porque se constitui numa tarefa a realizar, seja porque o exercitarmos nele alarga as fronteiras do espírito, desenvolve a inteligência e contribui com o progresso do mundo:

Como todo o ser humano, cada obra de literatura tem as suas características individuais; mas compartilha também de propriedades comuns a outras obras de arte, tal como cada homem tem traços comuns a toda a humanidade, a todos aqueles que pertencem ao seu sexo, à sua nação, à sua classe, à sua profissão, etc. Podemos assim generalizar, a respeito de obras de arte, teatro isabelino, todo o teatro, toda a literatura, toda a arte. Tanto o criticismo literário como a história literária visam caracterizar a individualidade de uma obra, de um autor, de um período, de uma literatura nacional. Mas esta caracterização só em termos gerais e com base numa teoria literária pode ser realizada. A teoria da literatura,

como um *organon* de métodos, é a grande necessidade da formação literária de hoje. (WELLEK e WARREN, 1962, p. 22)

Não nos iludamos com o caráter algo envelhecido dessas palavras. O que elas contêm, guardado pelo véu de um honesto propósito didático, é sempre uma convocação ao compromisso. A crítica, não importando o que se diga a seu respeito – e não importando que se faça a sua apologia ou a sua acusação, que se escreva a sua história ou que se tente compreendê-la como um programa de ação enraizado unicamente no presente –, se vê e se contempla como linguagem, como atividade humana cujas regras não nos cansamos de revisar, como se disso dependesse o futuro. Mas essa revisão, qualquer que seja o seu teor, não surge do vácuo ou de um vazio gerado pelo ato de dobrar-se sobre si mesma. Ela é orientada para o objeto, para uma certeza desse objeto cujo vigor e cuja infinita capacidade de estimular as forças do espírito não se colocam em questão. Uma vez que a cultura e a história as salvagam, a literatura se transforma em monumento a exigir que se desenvolva uma ciência para estudá-la. E se, como matéria de estudo, obriga o crítico a se defrontar às vezes com o irracional – ou se o crítico deve chamar de irracional aquilo que não se tem esperança de abarcar no universo de sua própria linguagem –, nem por isso se desistirá de buscar um ponto de partida, seja ele o *texto* da literatura, sejam as obras ou os livros ou o que mais se apresente, porque são todas formas legítimas de manifestação do fenômeno e, portanto, dignas de que se apliquem a elas os instrumentos aguçados da crítica: “Uma análise moderna da obra de arte tem de começar por questões mais complexas: o seu modo de ser, o seu sistema de estratos” (WELLEK e WARREN, 1962, p. 34). Mas como postular a existência dessas formas, quando não se pode sequer, com relação a um poeta, estabelecer diferenças (de qualidade) entre o estudo de um poema e o de todo um livro ou, em relação a um romancista, entre um capítulo de um romance e toda uma obra de criação?

Evidentemente o fato de que não cheguemos a dirimir essas questões não deveria ser empecilho para nos lançarmos ao empreendimento. Mas acontece que – para insistirmos no tema –, se postulamos a existência do objeto e divisamos no horizonte do futuro a possibilidade de circunscrevê-lo no ambiente de uma outra linguagem, é preciso que ele fale de algum modo a essa linguagem, que nela tenha alguma coisa a dizer. Tal movimento tem sido o mais ousado e difícil da crítica. E a maneira como é executado direcionará todo um universo de procedimentos, estando na origem das várias escolas de crítica que conhecemos e que chegam até os nossos dias, tenham por nome formalismo, estilística, *New Criticism*, estruturalismo ou qualquer outro. Pareceria legítimo, supõe-se, postular tais diálogos ou, mais especificamente, que conceber esse movimento de levar as obras até a crítica, para além do âmbito de sua própria capacidade de falar por si mesmas, como obras ou artefatos de linguagem a que só acederemos se, sem o auxílio de intermediários, nos entregarmos ao trabalho imediato de *ler*. E pode ser que a postulação de que a

crítica seja *necessária*, de que sem a sua intervenção nossa leitura se *empobreça* ou de que nossa capacidade de crítica se atrofie sem o exercício de uma reflexão rigorosa e sistemática sobre o objeto advenha desse íntimo entrelaçamento que se quer ver entre literatura e cultura – entrelaçamento sobre o qual nada podemos dizer por enquanto, mas que intuímos como necessário aos argumentos e sem o qual o próprio solo parece faltar àqueles que buscam um começo: “A experiência estética não é reconhecedora, reafirmadora, mas questionamento do antes aceito”, escreve um crítico:

Mas, de qualquer maneira, não sendo uma experiência guiada por conceitos, é guiada por um estoque prévio de saber trazido pelo receptor. Duas reações podem então suceder: a) o receptor se identifica com a obra. Neste caso, seu pré-saber não é questionado, mas fruído; b) o receptor sente-se agredido pela obra, mas, talvez já em uma segunda leitura, encontra o modo de absorver a agressão e de usufruir esteticamente seu “contestador”. Neste caso, ele é obrigado a repensar seu pré-saber e a modificá-lo. Ou seja, é obrigado a tomar consciência de uma parcela dele. Em consequência, esta parcela perde o estatuto passivo de um pré-saber constituído, de algo que o oriente sem que ela saiba porquê. Para este receptor, a experiência se torna por uma forma de abertura para o conhecimento. (LIMA, 1981, 204-205)

Não estará em questão, nestes casos, um esforço da crítica para conceber uma espécie de leitor ideal – leitor *crítico* e duplamente sagaz, que não por acaso será moldado à imagem do crítico ou do modo como este compreende a sua atividade? Não queremos incorrer num sofisma. Porém não podemos deixar de reconhecer aqui uma velha exigência que há muito se tem feito à literatura, que é a de que se torne também, em qualquer nível, uma atividade *crítica* no seu sentido mais elevado, capaz de oferecer à crítica e à teoria um objeto digno da investigação e cuja constituição interna suporte sem se quebrar a investida “questionadora”, pois outra coisa não se espera dele senão que esteja à altura do olhar que o interroga: “Em vez desta transparência, o que se propõe é criar obstáculos à passagem da experiência para o juízo, através da ênfase na cadeia demonstrativa com a qual se construa o argumento crítico. [...] o leitor não procurará o que o analista escreveu para saber o que ele acha de certas obras, mas como fundamenta seu juízo. Desta maneira, desenvolve-se a criticidade do leitor e, eventualmente, forjam-se condições para o ultrapasse ou a contestação do juízo do analista” (LIMA, 1981, p. 205). Belos argumentos, podemos dizer, que tornariam não só mais *crítico* e, por conseguinte, mais perspicaz o empreendimento da crítica, como também forneceriam ao leitor os instrumentos de que carece para se tornar algo mais que um simples apreciador fascinado de belezas literárias que o crítico não admite como tais sem antes passá-las pelo crivo de sua racionalidade. Converte-se a literatura – a obra literária propriamente dita – no mero pretexto ou no ponto de partida para o exercício de uma inteligência especulativa elevada ao

seu máximo grau? Talvez não se pudesse negar que seja direito do crítico exigir isso de si mesmo e de seu leitor. Mas, quanto à literatura, cuja linguagem ele tomou a peito esclarecer e interrogar, o que teria a dizer?

Pedir à literatura que não se omita diante do seu tempo não é somente pedir que fale uma linguagem específica (ou qualquer linguagem). É reconhecer que há um incessante refluxo e um incessante movimento de pergunta a se elevar da história em direção a ela (e a retroceder dela para a história), enraizando-a no tempo, dando-lhe peso e gerando à sua volta o espaço onde o sentido pode ser partilhado. Nesse espaço, nenhuma voz está garantida, e até mesmo as tendências que aparentemente se omitem – as assim chamadas produções da *arte pela arte*, que Sartre estigmatizou com dureza – têm um testemunho a prestar, pois, se quisermos pensar, como Sartre, que o sentido se liga à liberdade da leitura, é preciso conceder que essa liberdade e esse sentido não se dão como um fim em si mesmos (um *intransitivo*, segundo a tradição de Kant e do romantismo), mas que só existem no próprio fluxo, num dinâmico buscar-se um ao outro que impede que os pensemos como objetos definidos. Não é que se queira reduzir à abstração uma realidade da vida que, pelo que tem de premente e fugidia, tanto nos inquieta, sem nos deixar um momento de repouso, a ponto de que tentemos o tempo todo exprimi-la numa fórmula, como se houvesse um grande problema a resolver. Para a crítica, a literatura pode até se resolver numa fórmula, manifestando-se como o equivalente objetivo do seu próprio *conceito* de literatura, mas não seria difícil mostrar que até mesmo para as visadas mais percucientes, um elemento de estranheza e de imponderabilidade sempre se insinuará, mesmo que o tenhamos de conceber, como o fez Blanchot (1997, p. 86) com relação a Kafka, como uma negação que “age e se mostra também como o nada que impede o absoluto de se realizar e como o vazio que mede a realização absoluta”, ou seja, “a passagem do sim ao não e do não ao sim” tomada como regra, de modo que “qualquer interpretação que dela se esquive, inclusive a que se baseia nessa alternância, contradiz o movimento que a torna possível”:

Portanto, é preciso recolocar a interpretação no centro da narrativa, deixá-la ali se perder e perdê-la de vista e retomar o movimento da ficção, cujos detalhes só afirmam eles mesmos. O albergue, os camponeses com seus rostos teimosos e rudes, a claridade gelada da neve, o pincenê de Klamm, as poças de cerveja nas quais Frieda e K. rolam, eis o que conta, eis o que é preciso sentir para entrar na vida do símbolo. E, todavia, não podemos também nos contentar com isso. Mergulhar na narrativa? Mas a própria narrativa nos rejeita. [...] Onde está o símbolo? Ali onde aparece ou ali onde se esconde? Ali onde só existem aparências tranquilas e firmes ou ali onde as aparências reclamam e se digladiam? (BLANCHOT, 1997, p. 87)

Esse modo de se evadir da literatura poderia levar-nos a desanimar ou a rever as pretensões da tentativa? Provavelmente nos levaria, pelo menos, a

rever com cuidado a direção de nossas pegadas. No entanto, mesmo assim – mesmo falhando num ponto para se ganhar mais adiante –, parece ser a impossibilidade que estimula a teoria, pelo que augura de tesouros, mesmo que inalcançáveis. E nesse prometer e nesse retrair-se diante da promessa, a crítica se institui, adquirindo prestígios que, adivindo-lhe do brilho das respostas formuladas, lhe propiciam – por que não o admitiríamos? – aquela aura de mistério e exorbitância que caracteriza os empreendimentos irrealizáveis.

II

Quando em seu livro *Que é a literatura?* Sartre afirma que o autor escreve para se dirigir à liberdade dos leitores, ao mesmo tempo em que a solicita “para fazer existir a sua obra”, sentimos que podemos entender tal afirmação, mas que, por mais que caminemos, estaremos sempre aquém do que ela significa profundamente. Que a literatura, para existir como tal, exige um ato de liberdade do leitor parece ser coisa indisputável; porém que o autor venha a tirar disso qualquer proveito ou que a partir disso se funde para ele um espaço de diálogo franco com o leitor ou a crítica, as obscuridades da obra – e a própria idéia de obra em seu modo sempre imperfeito e insatisfatório de se apresentar à consciência – não o deixam discernir com clareza. Ou, como diria Blanchot (1987, p. 50), “a obra exige do escritor que ele perca toda a ‘natureza’, todo o caráter, e que, ao deixar de relacionar-se com os outros e consigo mesmo pela decisão que o faz ‘eu’, converta-se no lugar vazio onde se anuncia a afirmação impessoal”.

Mas Sartre afirma também que a poesia – o ato poético entendido em sua dimensão cultural – é fruto de má fé, e tal afirmação é perfeitamente concebível, até porque parece ser característica da obra o sempre impor como evidência aquilo que ainda não está dado, aquilo do qual ainda se deve partir em demanda. Porém que essa característica, submetida ao crivo de um julgamento moral, conceda ao crítico o direito de colocar no ponto de partida das obras aquilo a que só se chega por meio das mesmas obras é o que não podemos deixar admirar. Que é a má fé na poesia, contra a qual Sartre se levanta e se mostra tão precavido, senão a promessa de um sublime ou de uma plenitude futura que só se pode conceber ou a que só se pode aspirar porque a própria poesia os deu a ver como tais? Ou é possível esboçar qualquer projeto de literatura que, colocando-nos diante dela – dessa transcendência – na posição de quem faz um julgamento, se queira como anterior a ela, como uma espécie de origem dela que, no entanto, dela extrai todo o seu sentido e a sua própria razão de ser?

Com efeito, a idéia de que a literatura possa ser um *projeto* ou de que a partir dela se deva pensar um *além dela* que a justifique, que lhe dê um lugar no mundo e faça dela uma linguagem, é algo que parece vir ao encontro do pensamento de Sartre, mas que, teorizado nele, ameaça escapar-lhe de algum modo. E Sartre seria insuspeito para falar sobre o tema (uma vez que conheceu

a experiência da literatura não só como crítico, mas também como o autor de romances e peças de teatro que todos conhecem), não estivesse aqui a falar mais alto uma exigência de ordem moral e ética diante da qual a literatura tem de responder com uma condescendência humilde e um silêncio solidário. É o que se depreende, por exemplo, na continuidade do pensamento de Sartre, da idéia de que há um romance a cumprir, de que há toda uma literatura a ser feita e de que essa literatura precisa testemunhar perante o seu tempo. Numa época como a nossa, em que não se pode ignorar o imperativo moral que fala com voz cada vez mais aguda em todos os setores da cultura, seria ingenuidade pensar que o autor pode cumprir o seu papel (e responder ao imperativo) apenas realizando bem o seu trabalho. Pode o romance ou a poesia, sem se trair como romance ou poesia, dar testemunho de sua época, ignorando as questões que a afligem e se entrelaçam, ao mesmo tempo em que o dilaceram, ao seu tecido cultural e humano? Ocorre que o próprio romance e a poesia, respondendo às injunções do tempo, não podem testemunhar frente a ele senão à sua própria maneira, isto é: como romance e poesia, o que nos faz ler com admiração e reserva as afirmações de Sartre, embora não deixemos de reconhecer que sejam as mais justas e as mais autorizadas, mesmo naquilo que lhes escapa e parece ter fugido delas desde o princípio:

[...] ora, a partir de 1940 ficamos no centro de um ciclone; quando tentávamos nos orientar, logo nos víamos às voltas com um problema de uma ordem de complexidade mais elevada, exatamente como a equação de segundo grau é mais complexa do que a de primeiro. Tratava-se de descrever as relações entre diferentes sistemas parciais e o sistema total que os contém, quando tanto aqueles como este se encontram em movimento e os movimentos se condicionam reciprocamente. [...] Uma vez *situados*, os únicos romances que poderíamos escrever eram romances de *situação*, sem narradores internos nem testemunhas conscientes; em suma, se quiséssemos dar conta da nossa época, devíamos fazer passar a técnica romanescas da física newtoniana para a relatividade generalizada, povoar nossos livros de consciências semilúcidas e semi-obscuras, dentre as quais talvez considerássemos algumas com mais simpatia do que outras, mas nenhuma teria um ponto de vista privilegiado sobre os acontecimentos, nem sobre si mesma, apresentar criaturas cuja realidade seria o tecido confuso e contraditório das apreciações que cada uma faria a respeito de todas – inclusive de si mesma – e todas a respeito de cada uma. (SARTRE, 1989, p. 165-166, grifos do original)

Como alcançar essas metas? Como fazer com que “consciências semilúcidas ou semi-obscuras” produzam apreciações a respeito de si mesmas e de outras senão aplicando a elas *técnicas romanescas*, ou seja (como o próprio Sartre admite), tratando como vivas figuras que não existem a não ser em nossa imaginação e que, uma vez lançadas no papel, correm o risco de escapar a qualquer premeditação ou controle? Pode ser que neste ponto a má

fé ameace de um modo muito mais profundo do que qualquer teoria o teria concebido. E, qualquer que seja o caminho do romancista ou do poeta, devemos entender que esse caminho passa através do passado da literatura, como o sugeriu T. S. Eliot (1985), de um certo patrimônio de saber com o qual o presente precisa se encontrar para realizar-se como presente. Caso esse patrimônio não seja capaz de falar ao presente, mesmo assim é preciso admitir que é no presente que ele se atualiza, e Sartre terá razão em superpor as exigências do presente ao que quer que haja de inatual nisso que, em vez do presente, nos devolve sempre, quando o interpelamos, um passado e uma verdade do passado com a qual já não nos identificamos. Evidentemente, é necessário também reconhecer que esse passado não existe – embora, aparentemente, os livros estejam aí como realidades palpáveis da vida para desmenti-lo – como um corpo de doutrina ou um patrimônio de saber ao qual se recorrerá a cada vez, à maneira de um catecismo, para orientar e organizar as ações do presente. Antes, ele se refaz e se reescreve no presente e, sem ser de todo uma “disponibilidade” à mercê do presente (como certos setores do existencialismo nos levariam a crer), pelo que tem de *outro* e irredutível ao presente, tem o poder de fecundá-lo e impulsioná-lo, num movimento que jamais nos cansaremos de interrogar.

Assim, o que Sartre exige da literatura não conteria novidade. Melhor: é a essa mesma atitude de quem exige, a essa imposição do exigir, que deveríamos dirigir nossas perguntas, porque a ela também se teria muito que perguntar. Entretanto, seja como for, se a época é tal que toda atitude de indiferença e todo apego à estética em detrimento das questões humanas mais urgentes (e de que valeria uma estética distanciada de tais questões?) se tornam suspeitos aos nossos olhos, Sartre terá razão no que diz, porque o diz a partir do centro mesmo da exigência. Mas, quando fala em assumir as “conseqüências objetivas” de seus atos e vivenciá-los no plano das ações concretas, admite que é preciso recorrer a um elemento que não pertence ao domínio da criação voluntária ou que, se pertence, se manifesta nele como estranheza e alienação. Em suas próprias palavras: “Mas nós, que pretendemos vivenciá-los, isto é, sustentar os nossos pensamentos pelas experiências fictícias e concretas que são os romances, de saída já dispomos da técnica que analisei acima, cujos fins são radicalmente opostos aos nossos desígnios” (1989, p. 165). Seria preciso, pois, fazer com que essa exterioridade, essa “técnica” cujos fins se opõem aos nossos desígnios trabalhasse a nosso favor. E seria necessário, sobretudo, evitar que se dispersasse numa ilusão, isto é, na ilusão de que, forçada a se adequar a um novo estado de coisas, exonerada de si mesma e de seu ser, continue a dizer o que diz, ao mesmo tempo em que permanece fiel a uma voz que é a nossa e que nos exprime *literariamente*.

Poderíamos pensar que, tendo distinguido esse elemento – mesmo que concebido como exterioridade –, o objeto da crítica e da teoria, tomado agora não a partir da luz que sobre ele derrama a exigência do testemunho, mas sob a ótica de uma alteridade dialogante, de um ser à espera de

esclarecimento (por menos que o julgemos exequível), qualquer coisa comece a se formar. Entretanto, se, por um lado, o problema que se coloca para o escritor é o de fazer sentido e obrigar a obra a produzir o sentido que se espera dela (e os estudos de retórica teriam muito a nos ensinar neste setor), os termos do problema aparecem para o crítico apenas modificados, porque ele se posiciona frente à literatura não como um receptor do sentido, mas também como alguém que se encarregou de amplificá-lo, de recortá-lo e de conduzi-lo ao mundo segundo uma ética de leitura da qual não poderá abrir mão sem deixar de ser o que é. Ao formular os termos em que se falará do objeto em sua linguagem de crítica, ele não os formula segundo uma impalpável fenomenologia da obra ou o que quer que seja desse objeto, mas de acordo com essa moral e essa ética, as quais se interpretam como tendo uma objetividade própria, destituída de contaminações: “Então, de duas uma: ou nós renunciemos a dizer algo objetivo sobre Arte e Literatura, ou essa objetividade há de ser procurada fora do campo da Estética” (LIMA, 1981, p. 213). Nesse círculo, pode-se finalmente ter um objeto: ele será, afinal, aquilo de que estamos a falar, aquilo que, bem ou mal, se deixa entrever através das malhas do que dizemos, mesmo que não se confunda de modo algum com as palavras que o dizem. Mas não era também aquilo que até há pouco parecia escapar a qualquer possibilidade de conceituação ou de determinação?

Recorrer a noções como *intuição* e *gosto* não ajudaria neste ponto, embora não possamos passar facilmente sem elas. É a partir delas que se pode falar de uma exterioridade do objeto da teoria, bem como postular a sua objetividade no mais que fluido universo do sentido e da significação. Afinal, para que ir tão longe, se o mesmo já está *dado*, isto é, se até para aqueles que propugnam por uma crítica *isenta* e por uma teoria cujos pressupostos epistemológicos sejam honestamente explicitados, há uma *literatura* a considerar, qualquer que seja ela, cujos valores são os nossos valores e cuja beleza é exatamente aquela que aprendemos a admirar? Alguém poderia argumentar que estamos a exigir demais da teoria, e nada teríamos a retrucar. Porém, se os pensamentos parecem girar em círculos neste ponto, não é difícil que isso só aconteça porque não estamos a considerar algum aspecto importante da questão, que a teoria talvez nos ajudasse a mostrar. Pode ser que, no caso, um elemento nos escape – aquele elemento indispensável ao raciocínio cuja postulação coloca a crítica em movimento, dizendo-nos que devemos, mais uma vez, partir em demanda. Não é assim que se entende o conceito moderno de uma *plurissignificação* da linguagem literária, configurada na sua capacidade de saltar adiante das tentativas de interpretação, que muitos tomam como um trunfo e um estímulo a esses novos começos, mas que não parece ser outra coisa que um reconhecimento tácito de que a crítica *precisa* dessa abertura (do sentido) para se justificar? Talvez não houvesse razão para nenhuma nova tentativa, se não estivéssemos certos de que o trajeto, com todos os seus sobressaltos e as suas surpresas (e indefinições), não foi completado ainda: promessa, portanto, de que outras críticas virão e de que

outras poéticas sucederão as presentes, substituindo-as, corrigindo-as, retificando-as e complementando-as nos pontos onde o que faltou foi um pouco mais de trabalho e um pouco mais de perspicácia na dedução.

Ao postular que a sua tarefa é ao mesmo tempo um salto em direção a si mesma (a essa objetividade que ainda estamos a procurar) e um salto em direção ao já conhecido, mas também a um desconhecido cuja voz jamais se abarcará totalmente no ambiente do comentário, a crítica funda a sua linguagem e o seu argumento. Mas o argumento, na clareza que o funda, manterá alguns compromissos com o obscuro, como o mostram passagens como estas, de Amado Alonso, citadas por Adolfo Casais Monteiro (1965, p. 166-167), em que se afirma, entre outras coisas, que "*una mera lista de particularidades estilísticas no nos hace conocer y gozar la índole de una obra ni de un autor: los rasgos diferentes tienen que componer una fisionomía*" e que "*la forma idiomática de una obra o de un autor no tiene significación si no es por su relación con la construcción entera y con el juego de sus contenidos?* – afirmações que levam Casais Monteiro a se perguntar, com justiça: "[...] onde está, afinal, o poético? É ele a forma idiomática? É a construção inteira? É o jogo qualitativo dos seus conteúdos?" Se a forma literária, se o estilo do autor, se o texto da literatura se abrem tão afavelmente à interpretação, como uma promessa inesgotável e fecunda do sentido e da voz, nada há que fazer senão reconhecer que é também um salto no vazio, que a promessa em que se fia de uma meta de chegada (definida, porém, segundo as coordenadas da partida) se alimenta de si própria. Para alguns esse movimento, apesar de vertiginoso, parece nada conter de assustador, mas a isenção de espírito necessária para realizá-lo só a uns poucos será dada, embora muitas vezes se assemelhe mais, na voz de certos críticos, a um esforço para se encorajar a si mesmos, convencendo-se da razoabilidade do projeto. É contra ela, pois, que se levanta Casais Monteiro, quando, investindo a estilística – e tudo em nome do poético-- –, como se nos alertasse para os perigos inerentes, lhe dirige esta acusação:

Para a estilística, os elementos que constituíram a obra literária não *significam*: são. Ela supõe que sejam coisas em si, supõe que a enumeração de todos os elementos refaria a obra. Supõe-lhes, portanto, uma realidade literária, quando seria precisamente necessário que a estilística tivesse provado, antes de estabelecer o seu método, que tais elementos são já literatura, que a palavra, que a imagem, que os sons, que a sintaxe, etc., etc., são já literatura antes de terem constituído obra literária. E, por falta de o ter provado, a estilística viu-se perante esta decepcionante realidade: por entre as malhas das suas exaustivas averiguações, comparações, enumerações, fugia-lhe sempre aquela essência da obra que, presunçosamente, nos prometera devolver através da sua proclamada objetividade. (MONTEIRO, 1961, p. 165)

Um dos aspectos que Casais Monteiro censura à crítica do século XX é o fato de ter pretendido, em suas teorizações, converter a literatura num

ensino e, sobretudo, ter aspirado a um lugar na universidade. E não há dúvida de que muitos dos livros dos teóricos e críticos mais destacados de todas as correntes, seja do formalismo ou da estilística, da nova crítica ou do estruturalismo, se tornaram verdadeiros manuais para o estudo da literatura entre os estudantes, bem como seus formuladores estiveram não raro ligados a atividades de ensino. Mas seria uma generalização e talvez uma injustiça não reconhecer, pelo menos em parte, a legitimidade desse intuito, até porque o ensino da literatura – ou a literatura convertida em ensino – tem sido, desde a Antigüidade, uma preocupação social relevante, conforme o comprova a própria *Arte poética* de Aristóteles, com o seu formato de apostilas de estudo, como se reconhece tradicionalmente. E não haveria que entrar em considerações acerca dessa longa e acidentada história. Ora, se o objeto do estudo da literatura jamais pôde ser conceituado a contento, seria de supor que ele sempre *faltou*, de um modo ou de outro, no que tem de ausência e obscuridade, aos teóricos e professores. Entretanto, se a sua presença também é um fato (a presença entendida como *impulso* para a teoria), que lhes restaria senão essa mesma presença, naquilo que tem de mais imediato – e, aqui, sim, *objetivo* – que é o livro, compreendido tanto como um tesouro da cultura e um patrimônio a ser preservado? Se as universidades, por sua vez, atraíram os críticos, elas os atraíram sobretudo visando a dar acolhida a esse patrimônio, fazendo ecoar entre seus muros uma voz de prestígio, o que contribuiu, a nosso ver, para dar um caráter institucional e algo oficial à linguagem da teoria: linguagem que, admitamos, apenas uns poucos aprenderam a falar. E, se os críticos se convenceram – conforme a retórica do *New Criticism*, campeoníssima nesse jogo – de que esse é um modo mais democrático de lidar com a questão e de que pelo menos assim a literatura deixa de ser assunto para gênios inspirados (e não queremos de modo algum insinuar o contrário), só podemos dizer que os tempos o impuseram, não obstante se tenha hoje a impressão de ter chegado também a um esgotamento. (Evidentemente sempre haverá os que crêem que a literatura é mesmo uma coisa *daqui*, nossa e saudável, a ser tratada com familiaridade entre as paredes de uma sala de aula.)

Pensar que os críticos tenham se tornado não os guardiões do *objeto* literatura, conforme se quer acreditar, mas os campeões de um estado de coisas para o qual contribuem até as vozes discordantes¹, pode parecer uma perversão para aqueles que ainda crêem num objetivo a cumprir. Todavia, se há um fator que nunca esteve em disputa, esse fator são os livros mesmos, em sua materialidade insofismável, não nos deixando mentir a noção contemporânea de *texto* literário compreendido como *coisa*, a única, ao que parece, em condições

¹ “O crítico é o porta-voz das maiorias silenciosas. Não no sentido marxista da expressão. Ele deve dizer aquilo que os leitores pensariam se fossem críticos e não o que o autor gostaria de ouvir. [...] O paraíso do crítico literário tem a forma de uma biblioteca, mas de uma biblioteca desorganizada. / O paraíso do crítico universitário tem a forma de um arquivo.” (SANCHES NETO, 2005)

de incorporar plenamente o conceito de obra – e obra vista como artefato humano sobre o qual os deuses já não mais querem se pronunciar: “*La obra de arte puede y debe tener contenidos valiosos por muchos motivos; pero, si es obra de arte, una cosa le es especial: que esos contenidos formen una construcción de tipo específico, que en sentido lato llamaremos poética, y cuya condición de tal se revela en el placer estético que produce*” (Amado Alonso, apud MONTEIRO, 1961, p. 168). Desenvolver uma linguagem e alinhar conceitos – bem como estar sempre a se perguntar pela função social do crítico, pela sua ética, pelos seus métodos – pode ser tudo, mas será sempre um modo de criar uma ambiência para esses objetos luminosos, para isso que é realmente um *objeto*, onde a cultura se encontra consigo mesma e com os seus portulanos. Quem o negaria nesta altura? Uma linguagem de crítica que é cada vez mais uma linguagem de doutores, um saber sobre livros que é cada vez mais um saber de especialistas (e os congressos aí estão para comprová-lo) não deveria iludir-nos em momento nenhum: há um mercado a conquistar, e o crítico finalmente (mesmo que com a melhor das intenções) estabeleceu os seus privilégios.

Não se quer, com tudo isso, dizer que o crítico não tenha hoje uma função definida a administrar ou que, mudando o modo de operar e o ângulo de visão, se pudesse ter um novo estado de coisas, uma capacidade mais lúcida ou exata de crítica a desenvolver. A função do crítico, caso exista, deveria ser cumprida em seu próprio setor, e poderia começar, acreditamos, não pela pretensão, que tem orientado a teoria, de colocar-se acima do mundo, como intermediária entre as obras literárias e o universo da cultura, conforme se pretende, mas pela admissão do fato de que a obra de crítica é literatura ela mesma, isto é, uma ficção com qualquer outra e como aquelas de que se tem ocupado diuturnamente e que têm absorvido as suas preocupações. Não se trata de fazer um vaticínio ou de tirar conclusões pessimistas. Trata-se de reconhecer que, se não for assim, outra opção não há senão retornar ao círculo da teoria, pontificando acerca dos estatutos especiais dessa linguagem sem objeto ou desse objeto que não se quer apreender como linguagem, por mais promissor que pareça o empreendimento. Se se admitem noções como a do *valor* estético das obras, trata-se então de reconhecer que a obra de crítica compartilha desse valor, que ela o incorpora em si e não tanto como uma tecnologia de conceitos – que sempre promete mais do que cumpre –, mas como obra também, tal como se pensa a respeito da literatura, embora não seja o caso de retomar conceitos neste ponto. Se a crítica se faz no ato de criticar, ela tem as suas próprias tarefas, ligadas não tanto à verdade ou à mentira do que se diz sobre a literatura, mas à necessidade de se fundar, a cada vez, uma nova obra de crítica – necessidade que mesmo os mais discretos, aqueles que sempre encararam com modéstia a sua missão, sabem que pertence ao início da jornada e não ao final.

Ser o guardião dos livros é uma tarefa menos nobre para o crítico do

que ser o seu intérprete privilegiado – e isto levaria muitos a rejeitarem o que acabamos de dizer. Nos dias que correm, com a injunção, que se afirma em todos os setores da vida, de uma eficácia perante a qual os estudos literários não podem ficar indiferentes, uma tecnologia da crítica é bem-vinda, instalando-se nas consciências como um imperativo a realizar. Mas, se quisermos ser honestos com nós mesmos, deveremos também conceder que outras variáveis, mais profundas, complexas e exigentes, ligadas ao movimento que une escrita e leitura numa intimidade que os que fizeram da crítica uma profissão (e uma atividade) raramente costumam reconhecer, devem ser trazidas à baila. Provavelmente, descobriríamos que a negação, permitindo que a história de crítica se construa e que o seu patrimônio se avolume a cada dia, é acima de tudo um modo de permanecermos aquém do que desejamos, no jogo sempre inacabado de um querer que *sabe* o que procura, mas que só o procura porque sabe que não o encontrará.

SUTTANA, RENATO. THE OBJECT OF THEORY OF LITERATURE

Abstract: *Discussions on what is the object of study of the theory of literature seem to have lost breathe in current days. Nonetheless the theme remains as a focus of interest to those who dedicate to studying literature. In this article, we revise the notion that theory of literature has an actual object, constituted much more on the basis of the terms in which the theory is written than on an effective consideration about what the object does not open to theorization. In this dynamics – which invents the meaning of the object and at the same time denies it as a wholesome thing – a theory is constructed, making possible the creation of a language of criticism and, most of all, of a didactics of literature which takes the literary studies to the schools.*

Keywords: *Literature, Theory of literature, Literary criticism, Object, Sense, Interpretation*

Referências

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BURKE, Kenneth. *Teoria da forma literária*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

GRUPO ì (DUBOIS, Jacques et al). *Retórica da poesia: leitura linear, leitura tabular*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix / Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Clareza e mistério da crítica*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.

SANCHES NETO, Miguel. *A arte da crítica em 51 teses*. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/msanches16.html>. (Segundo informação do sítio, publicado na *Gazeta do Povo* em 12-5-97. Acesso em 5-11-2005)

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.