

A EVIDÊNCIA DA LITERATURA*

THE EVIDENCE OF THE LITERATURE

Renato Nésio Suttana**

RESUMO

A premissa inicial deste trabalho é a noção de que a pergunta pelo ser da literatura não perdeu a sua atualidade. Para as elaborações da crítica e para o seu esforço de manter a coerência interna de um discurso próprio, pode-se dizer que as perguntas que dirige à literatura implicam uma indagação sobre esse ser. Assim, a literatura se mantém diante da crítica, mesmo que isso não signifique dizer que precise ser afirmada por esta ou pela cultura como um objeto de disputas para existir como tal. Quanto a isso, diremos que, qualquer que seja o caso, tudo o mais dependerá ou decorrerá de que essa afirmação se mantenha. Recortando, esclarecendo, buscando um modo sempre mais justo de reconhecer o objeto, de patenteá-lo e de dá-lo a ver no âmbito da cultura, é como se a crítica tivesse também, a cada vez, de suspender o projeto e desistir do empreendimento, tal como se esse objeto recuasse diante das tentativas de alcançá-lo, de vê-lo como uma coisa que se tem à mão e que pertence ao agora. Entretanto, no ensaio, buscamos mostrar que, para a literatura, o caminho que a crítica ou a história literária seguem na sua perquirição converge para aquela evidência, e essa evidência é uma afirmação.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura; interpretação; sentido; crítica literária; conceito de literatura.

ABSTRACT

The initial premise of this work is the notion that the question about literature as a being keeps its relevance in present day. For criticism, in its effort to maintain the internal coherence of its discourse, it can be said that every question directed to literature implies a question about such being. Thus, literature remains in front of criticism, even though this does not mean to say that, to exist as such, it needs to be affirmed by criticism or culture as an object of dispute. In this regard, we can say that, whatever the case, everything else will depend on that affirmation remains. Cutting, clearing, always seeking a fairer way of recognizing the object and of revealing it (to be seen) in the field of culture, it is as if criticism had also, increasingly, to suspend the project and give up its enterprise, as if the object retreated in face of attempts to grasp it, to see it as something that is at hand and that belongs to present time. However, we seek to show that, for literature, the paths that criticism or literary history have to follow in their perquisition converge to that evidence, which is an affirmative one.

KEYWORDS

Literature; interpretation; sense; literary criticism; concept of literature.

* Artigo recebido em 20/06/2018 e aprovado em 01/12/2018.

** Universidade Federal da Grande Dourados.

I

Na conhecida análise que escreveu sobre a obra e a personalidade de Paul Valéry, incluída em *O castelo de Axel*, Edmund Wilson (1993, p. 62) observou que as obscuridades da prosa de Valéry “são habitualmente atribuídas pelos seus admiradores, que nisso apenas seguem as sugestões do próprio mestre, à originalidade e profundidade das ideias”. No entanto, admite logo em seguida que, “quando lhe percorremos os ensaios, não logramos encontrar muitas ideias” (WILSON, 1993, p. 62). A observação é peculiar. Estudando o texto de Wilson, somos levados a nos perguntar acerca do que são e quais são essas ideias, conforme elas aparecem não só nos escritos de Valéry, mas também no próprio pensamento de Wilson e sua interpretação do autor francês. E aqui, vemos o crítico aventar também a proposição de que, na prosa de Valéry, “encontramos simplesmente, como em sua poesia, a apresentação de situações intelectuais em vez do desenvolvimento de linhas de pensamento” (WILSON, 1993, p. 62).

Não convém sugerir que haja nisso uma contradição (embora não vejamos bem por que, mesmo para Wilson, as obscuridades seriam mais aceitáveis na poesia do que na prosa). Uma vez admitido que situações intelectuais – qualquer que seja o seu conteúdo – se distinguem das ideias (que se aproximam aqui dos conceitos), haverá que reconhecer a possibilidade de uma diferenciação. Por certo, Wilson demonstra pouca simpatia para com o pensamento de Valéry, cujo exercício intelectual de “saborear suas sensações intelectuais” e “forjar metáforas mais ou menos mistas para exprimi-las” o crítico chega a considerar “fatigante e mesmo repelente” (1993, p. 62). É um direito do comentarista pensar assim – e principalmente de um que se mostra tão rigoroso e perspicaz quanto Wilson. Não há que entrar no mérito da questão. Entretanto o episódio leva a meditar sobre determinada atitude da crítica, quando se lança aos empreendimentos de *compreender* o que dizem as obras literárias e de expressar essa compreensão numa linguagem idônea, que não somente não traia o sentido do que se supôs ver nas obras como também não traia o pensamento que nela – na linguagem da crítica – quer se expressar idoneamente.

Todo o ensaio de Wilson é perpassado de sugestões enriquecedoras, havendo apenas que perguntar se tais sugestões não enriquecem mais o patrimônio da crítica do que o da literatura. Não é difícil que enriqueça a ambos, como se vê na sequência em que, resistindo àquilo que considera como sendo o diletantismo de Valéry no setor das ideias¹ e dos conhecimentos, o crítico observa que, pelo contrário, “como crítico literário [...], Valéry tem não só interesse, como importância”, sendo talvez “o principal expoente de um ponto de vista peculiar acerca de poesia que entrou em voga com o progresso do Simbolismo moderno” (1993, p. 63). Segundo Wilson, se os românticos “encaravam o poema como fundamentalmente uma obra de autoexpressão”, isto é, como uma espécie de “transbordamento de emoção, uma irrupção de canto”, o conceito veiculado pelos simbolistas se situa no polo oposto. Sobretudo, “a atitude de Paul Valéry perante a poesia

¹ “Na medida em que Valéry lida de fato com ideias, revela-se, na verdade, uma espécie de superdiletante...” (p. 63).

é, ao mesmo tempo, mais exotérica e mais científica que a da crítica romântica” (VALÉRY, 1993, p. 63). E como se descreveria essa atitude? Numa passagem que é, sem dúvida, central no seu ensaio, Wilson a caracteriza da seguinte maneira:

Já em 1894, na sua *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, Valéry definia a obra de arte como “uma máquina destinada a excitar e combinar as formações individuais” de “determinada categoria de mentes”. E, desde o tempo de *La jeune Parque*, nunca deixou ele de insistir em que o poema é um intrincado problema intelectual, uma luta contra condições autoimpostas – vale dizer, acima de tudo, algo *construído*. Ou, de acordo com um símile predileto de Valéry, o poema é como um grande peso que o poeta tenha carregado até o teto, pouco a pouco: o leitor é o transeunte sobre quem o peso se despenha de uma só vez e que, por conseguinte, dele recebe, num momento, impressão avassaladora, efeito estético completo, tal como o poeta jamais chegou a conhecer ao compô-lo. (1993, p. 63)

A observação é fundamental não só para a compreensão de certos aspectos e certas constantes da poética de Valéry, como também, a nosso ver, ajuda a entender melhor certa relação da crítica com as obras literárias – relação que, ao que parece, talvez nunca venha a ser suficientemente esclarecida. Ao pôr em questão a discrepância que existe entre o ato de escrever e o momento da leitura (discrepância que Blanchot expressou dizendo que o autor não pode ler a sua própria obra, isto é, pelo menos com a mesma liberdade com que um leitor que não é o seu autor a lerá), Valéry parece apontar para um aspecto menor dessa relação; mas esse aspecto assumirá uma nova conotação se considerarmos que o que se põe em questão ali é, também, o fato de que a obra está voltada, de uma determinada maneira, para o leitor, maneira que não é, evidentemente, a mesma como se volta para o autor. Esse fato tem repercussões relevantes, principalmente se levarmos em conta que a crítica moderna – talvez por influência da tradição simbolista mencionada por Wilson – nos tenha acostumado à ideia de que, ao falarmos das obras literárias, devemos sempre incluir em nossos comentários uma referência qualquer ao seu momento de origem, ou de que nossos comentários, direta ou indiretamente, sempre deverão reverenciar esse momento ou remeter a ele de algum modo. A relação se afigura natural², por assim dizer, em certa medida, e o comentário está seguro de que atingiu qualquer coisa de essencial no chamado “processo criativo” dos autores; porém a desconfiança de Valéry faz suspeitar o contrário: que o que pensamos ser o momento de origem foi colocado, há muito tempo, para além de todo alcance, seja do leitor comum ou da crítica especializada.

De certo modo, o leitor em geral lê a obra na convicção de que, apesar de tudo, se abre entre ele e os autores um espaço de intimidade e de que a leitura só se torna verdadeira na medida em que uma certa comunhão se estabelece. Seria isto um efeito daquele gênero de confusão ou mesmo de má fé apontado por Blanchot, em que a literatura incorre a cada vez em que tenta pronunciar a sua verdade? Para Blanchot (1997, p. 187), “não há arte literária que, direta ou indiretamente, não queira afirmar ou provar uma verdade”. No entanto, “a obra de ficção nada tem a ver com honestidade: ela

² Haja vista, por exemplo, o hábito contemporâneo de dizer, nos ensaios de crítica, que os autores “constroem” suas obras, em vez de apenas dizer que as escrevem.

trapaceia e só existe trapaceando. Ela tem parte, em todo leitor, com a mentira, o equívoco, um eterno movimento de engodo e de esconde-esconde”. A leitura seria, por conseguinte, nem tanto a possibilidade de reconstituir o verdadeiro; mas, antes, surpreendentemente, seria o espaço onde aquela má fé se realiza – a sua própria realização presente não mais como potência, mas como ato de leitura e plena inserção da irrealidade em nossa existência de seres concretos: “Sua realidade é o deslizamento entre o que é e o que não é, sua verdade, um pacto com a ilusão. [...] É no modo imaginário que encontra o real, é pela ficção que se aproxima da verdade” (1997, p. 187).

II

Esta seria, por um lado, uma das consequências mais imediatas da constatação de que entre o ato da escrita e o momento da leitura existe uma distância que não se pode transpor. Porém podemos ir mais longe e pensar que o movimento de falsear e, como diria outro crítico, de “suspender a objetualidade” do mundo (KAYSER, 1985, p. 6) se enraíza mais profundamente na experiência da literatura, perpassando-a de tal maneira que parece confundir-se com ela em seus momentos mais decisivos. Entre muitas outras, uma alegação que se pode fazer – quanto ao estatuto pouco definido da relação entre escrita e leitura – é que o comentário, mesmo aceitando as contradições, não pode deixar de pleitear a sua própria coerência. Para se ter uma ideia, quando, num escrito de época posterior, Wilson assinala, acerca do *Finnegans wake*, que é possível detectar nesse romance uma discrepância entre o elemento propriamente poético da linguagem de Joyce e o arcabouço naturalista de sua concepção de romance, sentimos que há nisso – apesar da agudeza de observação que caracteriza a crítica de Wilson – qualquer coisa de uma injustiça. E injustiça não se refere ao fato de que gostaríamos de pôr em questão a adequação do comentário (o que, de fato, não estaríamos dispostos a fazer). Refere-se, antes, à suspeita de que há aí uma qualquer invasão do espaço da escrita pela crítica, como se o comentarista tentasse superpor uma narrativa possível ou recomendável (ou a sua própria narrativa) àquela narrativa que tem diante de si e que, qualquer que seja o caso, será sempre a narrativa real:

E agora em *Finnegans wake* o balão dessa nova espécie de poesia arrasta com mais dificuldade sua âncora naturalista. Somos primeiramente levados a crer que um homem como H. C. Earwicker aproveitaria todo pretexto possível oferecido por sua casa e por sua localização para incluir num sonho de uma só noite um grande número de personagens históricos e lendários. E não é demasiado artificial presumir que a compreensão de Earwicker da vida de Swift ou da Guerra da Crimeia seja real e precisamente transmitida em termos da compreensão de Joyce, que adquiriu um conhecimento especial desses assuntos? Além disso, que dizer das referências à vida literária em Paris e ao próprio livro como “Work in progress”, que nos levam, direto, da mente de Earwicker à mente de Joyce? (WILSON, 1965, p. 202)

Concordamos com Wilson em que não há que fazer concessões aos erros ou às insuficiências da composição, e também não seria o caso de discuti-los aqui. Importa, isto sim, reconhecer que, como no caso da interpretação de Valéry, tanto é direito do crítico manifestar insatisfação com o lido é dado a ler, como é direito da obra trilhar caminhos próprios de desenvolvimento que contrariem as expectativas dos comentaristas. Não é

uma questão menor, acreditamos, apenas relacionada às disputas do gosto ou das tendências das épocas. Trata-se de identificar, no movimento afirmativo do comentário ou nessa afirmação pelo avesso que é, na crítica, a negação ou a rejeição, um movimento mais sutil e subjacente que liga a obra à interpretação – movimento que é afirmação do comentário, mas que é também, de algum modo, realização da obra no comentário. O movimento é ambíguo, certamente, e repleto de contradições e obscuridades, seja por que lado o examinemos. Porém, se não é incorreto dizer que a obra pode sobreviver sem o comentário (o comentário *crítico*, seria o caso de dizer), talvez não seja correto afirmar também que ela dispense um outro tipo de comentário, aquele que se anuncia imediatamente no fundo de toda leitura e que, afinal, parece lhe ser inerente. Contém a leitura, mesmo a mais despreziosa ou menos erudita ou sequer adequadamente informada acerca do seu objeto, um comentário de fundo, uma atribuição própria de sentido sem a qual não existiria a experiência de ler?

Não fosse bizantina tal ideia, ousaríamos dizer que, se há o que lamentar acerca da crítica moderna (e referimo-nos principalmente às escolas de crítica do século XX), será o fato de ela estimulado em nossos hábitos de leitura um excesso de familiaridade com as obras ou mesmo um *plus* de audácia, no que diz respeito à possibilidade de atribuir sentidos ou aplicar métodos de análise que, de certo modo, são estranhos a elas e contêm uma lógica própria que às vezes parece esmagá-las. Todavia, se não quisermos ir tão longe, podemos ao menos suspeitar que, entre as consequências de mais de um século de investigações (cujo princípio de base, declarado há um século pelo formalismo russo, teria sido a crença na *especificidade* da linguagem literária em meio a um vasto campo de discursos no qual ela não seria senão outra linguagem concorrente), está a noção de que não devemos *temer* as obras, de que o que nelas se anuncia pode ser, com maior ou menor adequação, ao menos tangenciado pelos esforços da crítica, bastando para isso conduzir bem tais esforços. A isso se deve, por exemplo, a profusão de conceitos que invadiu a crítica ao longo das décadas, bem como a proliferação dos manuais e dos esquemas de interpretação e análise que, bem ou malsucedidos, tudo prometiam aos que buscavam o conhecimento literário. (Pensemos naqueles vocábulos que se tornaram lugares-comuns do estudo da literatura nas escolas, tais como “intertextualidade”, “metalinguagem”, “literariedade” e outros mais contemporâneos – “narratividade”, “ficcionalidade”, “poeticidade”, “construção”, para ficarmos em alguns.) E não estamos a dizer que os criadores de escolas de crítica tão ciosas do seu papel e tão respeitadoras do literário *em si*, como o foram os pioneiros do *New Criticism* ou da fenomenologia da arte, tivessem intenção de chegar a tal ponto. Ocorre porém que, dado o modo como a crítica ocorreu às escolas e uma bem-intencionada preocupação de instrumentalizar a teoria e convertê-la num ensino (à qual nada teríamos a opor, a não ser mesmo um certo receio frente ao perigo das simplificações), não se poderia esperar outro resultado que a ilusão do franqueamento, de uma abertura ilimitada do comentário não tanto à possibilidade do sentido, mas às pretensões de aquisição de um instrumental analítico que, muitas vezes, sem deixar de insistir em sua própria lógica, pode assumir, em casos extremos, o aspecto

gratuito de um jogo³.

Por certo, haveria sempre que perguntar: estudar conceitos de crítica e saber manejar esses conceitos é, de fato, conhecer melhor a literatura? Não estaria interposta entre os conceitos e as obras aquela distância – apontada por Valéry – que há entre o ato de escrever e a experiência da leitura? Sempre haverá quem queira encurtar essa distância ou responder negativamente à pergunta – isto é, negando a distância –, como se o fato de admiti-la pusesse em risco um patrimônio de saber que não se quer desperdiçar. Entretanto uma coisa é defender um patrimônio, e outra é reconhecer uma realidade; de modo que o melhor talvez seja mesmo aceitar o fato simples de que, qualquer que seja a circunstância, não é de conceitos que se faz a literatura, mas é esta que suscita, estimula e põe em movimento os conceitos ou, melhor, que, se existe na leitura (da crítica, principalmente) qualquer coisa que aguça a aflição dos conceitos, eles – os conceitos – estão por assim dizer *contaminados* de literatura. Ou, por outros termos, se os conceitos não surgem senão de uma relação que une o imaginário posto em cena pela literatura e certa razão conceptualista que teoriza a seu respeito, é principalmente a razão que mergulha no imaginário, que se *ficcionaliza* nesse mergulho, tomando ela mesma um aspecto imaginário, tal como se a crítica estivesse condenada a ser, eternamente, uma ficção de si própria. E de onde vem, e por que se enfatiza assim a necessidade de negar tal aspecto, privilegiando o lado justo e ordeiro das coisas em detrimento das falsidades do imaginário, das ilusões do sonho e da sua dispersão?

Para não incorrerem em obviedades, talvez devamos propor de outra maneira a questão. Consideremos o seguinte trecho, escrito por Lukács numa época já antiga (1968, p. 58-59):

Compreender a necessidade social de um dado estilo é algo bem diferente de fornecer uma avaliação estética dos efeitos artísticos desse estilo. Em estética não prevalece o princípio de que “tudo compreender é tudo perdoar”. Só o silogismo vulgar, que se circunscreve à procura do chamado “equivalente social” dos escritores individualmente considerados e estilos singulares, crê que os problemas fiquem resolvidos e eliminados com a indicação da gênese deles. Este método [...] significa na prática uma tentativa de reduzir todo o desenvolvimento artístico da humanidade ao nível da burguesia decadente: Homero, Shakespeare aparecem como “produtos” equivalentes a Joyce e John dos Passos. A tarefa da crítica literária fica adstrita à descoberta do “equivalente social” de Homero ou Joyce. Marx colocou o problema de modo bem diverso. Depois de ter analisado a gênese da epopeia homérica, ele acrescentou: “A dificuldade, entretanto, não consiste em compreender que a arte e a épica grega estejam ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade consiste em que elas continuam a suscitar em nós um prazer estético e valem, sob certos aspectos, como normas e modelos inigualáveis.”

Em suas reflexões sobre o problema das relações entre narrativa e descrição, Lukács propõe que o trabalho do romancista consiste em levar para a narrativa uma esfera de atividade humana que não se patenteia apenas no jogo das aparências, mas que,

³ Neste ponto, é importante fazer uma distinção, admitindo que uma coisa é a audácia do comentário, em sua pretensão de método e coerência, e outra é a essencial abertura da obra para a leitura, que não escolhe leitores e, muito menos, se dirige a uma casta de leitores selecionados pelo critério da erudição ou da experiência, conforme pelo comentário se poderia ser tentado a pensar.

articulando-se de determinada maneira, faz aflorar o sentido profundo dessa atividade. Assim se funda a sua crítica ao romance moderno – descendente de Flaubert e Zola –, que Lukács considera como deficitário na medida em que, valorizando a descrição em prejuízo da ação, alcança somente expressar o que chamaríamos de uma imensa passividade do indivíduo diante do mundo, da sua incapacidade de se reconhecer como senhor e sujeito de suas ações. Tal atitude se resume na seguinte declaração de Zola, citada pelo crítico (1968, p. 58): “O romancista deve se limitar a ordenar os fatos de modo lógico... O interesse não se concentra mais na originalidade da trama; assim, quanto mais esta é banal e genérica, tanto mais típica se torna.”

Quanto à indicação de Marx, Lukács observa que, “naturalmente, se refere a casos em que a estética precisa pronunciar uma apreciação negativa” (1968, p. 59). Assim, “nos dois casos, a valoração estética não pode ser mecanicamente separada da dedução histórica”. A relação entre estética e história se define, para Lukács, em conformidade com a ideia de que na arte é possível configurar-se “a rica, vívida e ampla reprodução da realidade objetiva”, ou seja, “a inclemência social dos pressupostos e condições exteriores da criação artística exerce necessariamente uma ação deformadora sobre as próprias formas essenciais da representação”, o que equivale a afirmar que, do ponto de vista da representação, a história fornece tanto a realidade objetiva quanto as condições em que se dará a representação no plano da arte. Mas que “formas essenciais” seriam essas de que fala o crítico senão o ponto mais íntimo de conexão entre a arte e a história, podendo-se mesmo pensar que a arte seja essencialmente história e que a história, pela mão dos romancistas competentes, é o contraponto objetivo da arte? Ouçamos outra vez a voz do ensaísta:

Na realidade – e, naturalmente, também na realidade capitalista – as catástrofes “improvisadas” são preparadas por um longo processo. Elas não se acham em rígido contraste com o pacífico andamento da superfície, e são a consequência de uma evolução complexa e desigual. É esta evolução que articula objetivamente a superfície aparentemente lisa daquela esfera a que se refere Flaubert. De fato, o artista deve iluminar os pontos essenciais de tais articulações, mas Flaubert incorre num preconceito quando crê que elas – as articulações – não existem independentemente do artista. (LUKÁCS, 1968, p. 60)

Nada temos a ressaltar quanto às considerações de ordem sociológica, até porque a arte não dispõe, a nosso ver, de nenhum outro mundo para o qual se possa voltar, a não ser este mesmo que as ciências físicas, a ciência social, a filosofia e outras áreas do saber tentam descrever na medida do possível. Não obstante, notaremos que, se o mundo quer passar dessa maneira para o romance, é então que se faz necessária uma intervenção do romancista, a qual implicará um despertar frente às realidades automáticas da vida e que muito mais o porá alerta para o dia da história do que para o sono da arte, situação que se revela na pergunta acerca do modo como tal despertar se deixa representar artisticamente: Para Lukács, “a verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais”. Mas surge também a pergunta: “Em que coisa, entretanto, e de que modo, torna-se visível tal verdade?” (1968, p. 62). A resposta está no conceito marxista de *praxis*, pois só a *praxis* chega a exprimir a essência do homem e do seu trabalho no

mundo: “É através da *praxis*, apenas, que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto de representação literária.” Vê-se, pois, que não é qualquer ação, em sua banalidade abissal, que deverá constituir-se em objeto de representação artística; atraem-nos apenas aquelas ações que permitem o afloramento da consciência e da *praxis*; ou, nas palavras do crítico: “A prova que confirma traços importantes do caráter do homem ou evidencia o seu fracasso não pode encontrar outra expressão senão a dos atos, a das ações, a da *praxis*.” Por essa ótica, nesse antigo ensaio de Lukács (que hoje parece distanciar-se muito de nossas preocupações⁴), a arte só alcança o seu interesse (e, portanto, a sua generalidade e universalidade) quando ultrapassa certas estreitezas da experiência, podendo-se afirmar, por exemplo, que o seu valor reside em que “parte sempre do fato fundamental da *praxis*”, isto é, que “sempre representou o sucesso ou o fracasso das intenções humanas na prova da experiência, e disso decorreu a sua profunda significação” (1968, p. 62).

Expressar o mundo⁵ seria, na opinião de Lukács, expressar a ação humana em seu momento de máxima positividade: “[...] o que nos interessa é ver como Ulisses ou Gil Blas, Moll Flanders ou D. Quixote reagem diante dos grandes acontecimentos de suas vidas [...]” (1968, p. 63). Ações que não revelem traços humanos essenciais serão “vazias e destituídas de conteúdo”, sendo necessário, defende, “não esquecer que, na realidade, toda ação – ainda que não revele traços humanos típicos e essenciais – contém sempre nela o esquema abstrato (conquanto deformado e apagado) da *praxis* humana como um todo” (1968, p. 63). Exposições meramente esquemáticas de ações poderão assemelhar-se a sombras, mas ainda assim conterão certo interesse, desde que, como é o caso dos romances de cavalaria ou dos romances policiais aduzidos pelo crítico, sua eficácia “põe a nu uma das raízes mais profundas do interesse do homem pela literatura, que é o interesse pela riqueza e variedade das cores, variabilidade e multiplicidade de aspectos da experiência humana”. Que essa descrição corresponda ao interesse de muitos leitores – os quais não raro parecem encontrar na literatura, mormente na leitura de romances, um modo de expandir o seu universo de experiência ou o seu conhecimento das coisas do mundo – não há que contestar. No entanto ainda perguntaríamos a Lukács se, mesmo aqui, o interesse pela vida não se confunde excessivamente com o interesse por romances, numa promiscuidade suspeita, até o ponto em que o leitor tenderia a se queixar de lhe ser feita uma exigência tão alta em relação ao agir humano em geral, quando tudo o que ele quer é encontrar no romance a variedade, a variabilidade e a multiplicidade de aspectos da vida (para não mencionarmos o fato de que às vezes desejará apenas desfrutar de um momento de distração), sem se preocupar em descer às profundidades do sentido ou descobrir e aquilatar as ações realmente significativas.

⁴ Suspeita que pode revelar-se não de todo verdadeira, se levarmos em conta que as preocupações de ordem sociológicas, descritas de outro modo, parecem ter se convertido num dos principais motivos inspiradores da crítica contemporânea.

⁵ E poderíamos contestar a ideia dizendo que, bem antes que expressar o mundo, a arte expressa o *outro* do mundo, não a sua ascensão para a luz da compreensão diurna e positiva das coisas, mas a sua queda na irrealidade ou na ambiguidade.

Sobre Flaubert, Lukács lembrará que, quando trabalhava em *Madame Bovary*, o romancista francês “lamentou em várias ocasiões que do seu livro estivesse ausente o elemento divertimento” (1968, p. 64). De certo modo, “a monotonia e o tédio decorrem dos padrões da criação artística e da concepção de mundo adotada pelos escritores”. Nesse particular, uma crítica que se poderia fazer a Flaubert seria, na opinião de Lukács, a de que o romancista “confunde a vida em geral com a vida cotidiana do burguês médio”; e tal deformação, que adviria de um preconceito, projetada sobre o reflexo literário da realidade proposto no romance, impede que este último – o reflexo – seja “tão amplo e justo como poderia”. Por pouco, e será o próprio Flaubert que se converterá numa personagem de suas fabulações: “Flaubert luta durante toda a sua vida para romper o cerco mágico dos preconceitos assumidos da necessidade social. Mas ele não luta contra os preconceitos mesmos e, como os considera como fatos objetivos aos quais nada se pode opor, a sua luta é trágica e vã” (1968, p. 65). Mas não é o trágico uma categoria da literatura? Ou devemos supor que, tivesse Flaubert desenvolvido uma consciência diferente, mais aguçada e lúcida dos fatos, o seu romance e todo o romance que se escreveu a partir da influência que ele exerceu nas gerações posteriores teriam sido diferentes?

“A íntima poesia da vida”, escreve Lukács (1968, p. 65), “é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens.” Os homens são o que são, mas a arte tem um papel mais rigoroso a cumprir:

Sem essa íntima poesia não pode haver epopeia autêntica, não pode ser elaborada nenhuma composição épica apta a despertar interesses humanos, a fortalecê-los e avivá-los. A epopeia – e, naturalmente, também a arte do romance – consiste no descobrimento dos traços atuais e significativos da praxis social. O homem quer ver na epopeia a clara imagem da sua praxis social. A arte do poeta épico reside precisamente na justa distribuição dos pesos, na acentuação apropriada do essencial. (LUKÁCS, 1968, p. 65)

O trabalho da citação nos ajuda, neste ponto, a chegar àquilo que pretendemos. Se, para um crítico tão profundamente preocupado com a questão social, como é Lukács – e que, propriamente falando, apenas vê na literatura a questão social, enxergando novamente a questão social a partir do ponto de vista da literatura –, há o que quer que seja para ser visto naquilo que lê, então é preciso, pelo menos, supor que aquilo que se lê já exista de alguma maneira e já tenha revelado para o crítico e o leitor a possibilidade de realização do que eles exigem que se realize: é preciso que haja uma literatura qualquer, capaz de dar a eles a experiência que, segundo pensa Lukács, é própria do literário e da representação. É de uma arte do *passado* que se fala ali, ou do *passado* da arte, concebido no entanto como se se tratasse do seu futuro e de uma possibilidade aberta que tal futuro anuncia. E, para que esse futuro seja sequer concebível, é necessário que exista uma arte – que já exista uma *literatura* configurada como tal –, a partir da qual as palavras do crítico adquirem sentido (pois que invoca sempre os grandes autores em seu auxílio, e os grandes autores estarão lá para socorrê-lo) e a própria teoria, que nada mais é do que um esquema vazio de palavras, ganha contornos de realidade e assume sentido

para quem quer que a interprete. Mas é preciso ver que esse sentido não pertence à teoria: ele depende de uma arte pré-constituída – de uma arte existente, real –, de romances e poesias que já tenham sido escritos e que nos mostrem que é possível escrevê-los, permanecendo lá como uma reserva, providenciando para que nossas palavras não desapareçam no vácuo ou não se convertam numa mera abstração destituída de corpo.

III

Falar do passado como se fosse o futuro ou dar ao futuro as características do passado é uma confusão que não estranha ao universo ambíguo das ficções literárias. A chamada crítica militante não tem feito outra coisa que projetar, no momento da compreensão, sobre a consciência que toma do literário, um futuro possível para a literatura – como se, sem esse futuro, a compreensão se visse comprometida. Se considerarmos que a arte contém o seu próprio futuro (no sentido de que o tempo da arte é esse tempo do equívoco contra o qual a crítica sazonalmente se levanta), talvez não exista preocupação mais ociosa do que a de propugnar por um futuro: a arte deve prover aquilo que vem a ela e que a partir dela se projeta. Isso pode parecer muito obscuro neste ponto, mas devemos reconhecer que, se a questão do sentido está corretamente proposta em nossas considerações, o sentido que damos à questão depende, de algum modo, do equívoco ou que o equívoco lhe é inerente. E equívoco, aqui, não quer dizer erro de perspectiva ou maneira inadequada de abordar a literatura. Quer dizer antes que, se concebermos a literatura não como um reflexo do mundo, mas o mundo convertido em reflexo – ou o mundo caminhando para esse *outro* que é o seu reflexo –, os sinais não admitirão um sentido fechado, pois a ambiguidade sempre os atravessará, comprometendo-os profunda e radicalmente com as realidades da vida e da fantasia.

O fato de não podermos conceber uma arte sem futuro – ou de que relutemos em concebê-la – não é consequência apenas de nossa preocupação com a cultura, de nosso receio de que esta se empobreça caso lhe seja subtraído um patrimônio de referências. Deriva – arriscamo-nos a dizer – da própria arte em si e da experiência que temos dela, do seu modo ambíguo de existir, no qual o tempo que se pronuncia como presente é sempre um tempo já passado, sem no entanto deixar de ser também um tempo por vir, o que não quer dizer que os tempos estejam, na arte, meramente superpostos. Implica, mais propriamente, que o tempo – na arte e na literatura – deixou de ser a sua vigência como tempo das coisas reais: passou para o tempo da arte onde a ambiguidade assoma por todos os lados. Buscar na literatura um reflexo da realidade – ou compreender a literatura como se fosse um retrato do mundo de onde apenas se pretende sacar o mundo como tal – só é uma atitude legítima (e não se deve em momento algum duvidar dessa legitimidade) se temos diante de nós o sentimento de uma profunda ilegitimidade, de um profundo esquecimento (ou como quer que o chamemos), sem o qual não existe legitimidade. Não se trata de um paradoxo ou de apenas querer lidar com pensamentos complexos. Trata-se de buscar um sentido, mesmo que tal sentido não nos satisfaça. E não correremos o risco de perdê-lo, caso nos aprofundemos demais na ambiguidade? Não

existem obras literárias *efetivas*, cujo estudo tem sido, desde sempre, o objetivo da crítica e da teoria da literatura? Ou, para sermos mais precisos, as obras não oferecem *evidências*, para as quais nos voltaremos (mesmo que os conceitos não as circunscrevam totalmente), esquecendo tudo o mais que seja obscuro e insuscetível de formalização?

Para verificarmos a adequação ou a inadequação dessas perguntas, acompanhemos de perto o trabalho de outro crítico, onde a evidência da literatura se apresenta como prolema. Num conhecido ensaio sobre *Macbeth* de Shakespeare, Cleanth Brooks assinalou, como um ponto importante a perscrutar na interpretação dessa tragédia, que a imagem da criança (ou do bebê) é, talvez, o seu símbolo mais importante. Revendo as motivações que impulsionam o enredo, Brooks observou que o estímulo para o assassinato de Duncan foi a *profecia* das Irmãs Sinistras. Assim, a sequência sanguinária de ações em que Macbeth mergulha, derivando da mesma fonte, se relaciona com o fato de que, segundo a previsão das Irmãs, o trono lhe estava destinado, porém a coroa pertenceria não à sua descendência, mas aos filhos de Banquo. A profecia se oferece, portanto, a Macbeth como portadora de um significado bipartido: ele será o rei, mas não terá herdeiros. Nas palavras de Brooks (2004, p. 29), isso “não o oprime, porém, até que a coroa seja conquistada. Mas, deste ponto em diante, o efeito da profecia é induzir Macbeth cada vez mais à ação, até que ele finalmente se precipite na ruína” (tradução minha).

Sem maiores dificuldades, é justo pensar que *existe* uma profecia em *Macbeth* e que tal profecia pode assumir um significado humano qualquer. No entanto não devemos negligenciar a ideia de que, à parte esse significado, existe na tragédia um enredo a cumprir, e que tal enredo, qualquer que seja a perspectiva pela qual o observemos (como na *Ilíada* de Homero, que em seu primeiro canto também antecipa certos traços do enredo a ser desenvolvido), se conecta com a enunciação da profecia. Mas antecipar a profecia não é, neste caso, antecipar aspectos do enredo, anunciando-os de tal maneira que o desenrolar dos acontecimentos, que os confirma e conflui para a sua realização, produza na audiência um efeito de maravilhamento, algo parecido com o espanto produzido pelos gestos de um prestidigitador que aos poucos faz desenrolar-se e concretizar-se diante da plateia uma eventualidade de que apenas se suspeita, mas que não se sabe como haverá de efetivar-se? Para Brooks, desprezando-se as preocupações com o óbvio efeito de suspense que a profecia comporta (e diríamos que em *Macbeth* se entrecruzam a tradição homérica do suspense e a tradição sofocliana da “cegueira” em relação ao próprio destino, com a conseqüente luta do indivíduo para reverter um futuro que, ao pé da letra, *já aconteceu* no plano da concepção literária), uma reflexão sobre o destino humano em geral se torna cabível, convertendo-se a profecia não apenas num elemento que a peça nos *dá a ver*, mas também em custodiadora de um significado que deve agregar-se por fora à interpretação e então complementá-la:

Porém, um Macbeth que poderia agir de pronto e então sentar-se para gozar os frutos dessa única tentativa de bulir com o futuro não seria, por certo, Macbeth. Pois não são apenas a sua grande imaginação e a sua coragem guerreira na derrota que o redimem para a tragédia e o situam entre outros grandes protagonistas trágicos: antes, é a sua

tentativa de conquistar o futuro, uma tentativa que o envolve, tal como Édipo, numa luta desesperada com o destino em si. É isto que prende a nossa simpatia imaginativa, mesmo depois que ele degenerou num tirano sanguinário e se tornou o assassino da esposa e dos filhos de Macduff.⁶ (BROOKS, 2004, p. 20)

A interpretação de Brooks lança imediatamente o significado da peça para o plano da metáfora, ou introduz o elemento metafórico ali onde o mesmo é apenas uma virtualidade ainda indecisa. Cabe ao leitor, portanto, mover uma pesada engrenagem de interpretação para que tal elemento se agregue, mantendo-se para isso a peça como uma espécie de fundo de reserva ao qual se poderá recorrer sempre, caso alguma coisa não funcione a contento:

Em suma, não pode haver dúvida de que Macbeth atinge o ápice de seu poder após ter assassinado Duncan, e de que o plano – tal como esboçado por Lady Macbeth – foi relativamente bem-sucedido. A estrada passa a conduzir à ruína apenas quando Macbeth decide assassinar Banquo. Por que ele toma essa decisão? Shakespeare apontou com muito cuidado a motivação básica [...].⁷ (2004, p. 29, tradução minha)

Segundo Brooks, as Irmãs Sinistras, “ironicamente [...], que deram a Macbeth, conforme ele acreditou, o dom inapreciável de conhecer o futuro, deram também o futuro real a Banquo” (2004, p. 29). Para colocarmos a questão de um modo mais severo e por isso mais evidente: não teria sido o próprio Shakespeare quem deu o futuro a um deles e o negou ao outro ou, melhor, não teria sido o conhecimento que Shakespeare tem daquilo que escreve, projetado na voz das profetisas, o que realmente providenciou tudo, em vez de um destino abstrato que, bem menos que conceder sentido à peça, extrai daí o seu sentido?

O tratamento do tempo da tragédia, tal como o concebe Brooks, depende profundamente de que sustentemos em nossa percepção uma dialética pouco clara: “Mas o contínuo do tempo não pode ser seccionado; o futuro está implícito no presente. Não há rede forte o bastante para embargar a consequência – nem mesmo neste mundo” (2004, p. 30). Concedendo-se tal sentido a um elemento que, no entanto, não pode ser desalojado de sua posição – isto é, que a obra reluta em ceder ao crítico para que este o encaixe na engrenagem da interpretação⁸ – pode-se enfim aspirar a maiores alturas, expressas pelo crítico nestes termos metafísicos: “Tentado pelas Irmãs Sinistras e espicaçado por sua esposa, Macbeth é então capturado entre o racional e o irracional” (2004, p. 31). Mais adiante, podendo a profecia ser interpretada como tentação, torna-se

⁶ “Yet, a Macbeth who could act once, and then settle down to enjoy the fruits of this one attempt to meddle with the future would, of course, not be Macbeth. For it is not merely his great imagination and his warrior courage in defeat which redeem him for tragedy and place him beside the other great tragic protagonists: rather, it is his attempt to conquer the future, an attempt involving him, like Oedipus, in a desperate struggle with fate itself. It is this which holds our imaginative sympathy, even after he has degenerated into a bloody tyrant and has become the slayer of Macduff’s wife and children.”

⁷ “To sum up, there can be no question that Macbeth stands at the height of his power after his murder of Duncan, and that the plan – as outlined by Lady Macbeth – has been relatively successful. The road turns toward disaster only when Macbeth decides to murder Banquo. Why does he make his decision? Shakespeare has pointed up the basic motivation very carefully [...].”

⁸ E diríamos que esse elemento pertence à obra em si, e não pode ser convertido em nenhuma outra coisa.

cabível dizer que as Irmãs Sinistras “oferecem a ele [Macbeth] um conhecimento a que não se pode chegar racionalmente” (2004, p. 31). É a raiz do paradoxo que, na teoria de Brooks, jaz embutido no significado profundo de toda obra literária:

Elas lhe oferecem um conhecimento a que não se pode chegar racionalmente. Elas oferecem uma chave – mesmo que parcial – para aquilo que é, de outro modo, imprevisível. Lady Macbeth, por outro lado, valendo-se de uma impiedosa claridade de percepção, descontando todos os apelos morais, oferece-lhe a promessa de fazer ocorrer o curso de eventos que ele deseja.⁹ (2004, p. 31, tradução minha)

Assim, embora o crítico negue o significado alegórico de *Macbeth*, o leitor é informado de que “o bebê significa não apenas o futuro; ele simboliza todos esses propósitos alargadores que tornam a vida significativa”¹⁰, bem como simboliza “todos aqueles laços emocionais e – para Lady Macbeth – irracionais que fazem do homem algo mais que uma máquina – que o tornam humano” (2004, p. 32). Podemos até aceitar tudo isso, contanto que a peça não desapareça de nossa vista e que estejamos autorizados, a cada instante, a recorrer a ela para entender o que a crítica nos quer dar a entender. E só então, num gesto admirável de projeção do passado sobre o futuro, ou de transposição do passado em futuro, chegaremos à conclusão de que o previsível (aquilo que a cena efetivamente realiza) deve ser lido como imprevisível, fingindo-nos de cegos para aquilo que de fato já conhecíamos sobre a peça, mas com o qual não sabemos o que fazer:

Os grandes discursos de Lady Macbeth do começo da peça se tornam brilhantemente irônicos quando notamos que Shakespeare está usando para o futuro imprevisível o mesmo símbolo que usa para a compaixão humana. Lady Macbeth irá a qualquer extremo para agarrar o futuro: de boa vontade, ela esmagaria o cérebro de seu próprio filho se este se interpusesse entre ela e o futuro. Mas isso é repudiar o futuro, pois a criança é o seu símbolo.¹¹ (BROOKS, 2004, p. 32, tradução minha)

De que maneira o futuro será tomado como imprevisível – perguntaria um leitor mais teimoso –, se o enredo da peça tende a confirmar a previsão? Não há que negar a perspicácia da análise de Brooks ou a agudeza com que articula os termos de sua reflexão. Entretanto, se pensarmos que a análise retira da obra um conteúdo que não se sustenta por si mesmo, mas cujo estatuto dependerá sempre de que a obra *resista* à análise e se mantenha no fundo, na posição de uma fonte ou de um resíduo que, muito mais do que se deixar iluminar pela análise (embora possa se enriquecer com a mesma), garante a coerência da análise e lhe dá o sentido que exigimos, então teremos de admitir também que aquilo que a obra *não concede* à análise faz parte do seu modo íntimo de ser, como

⁹ “They offer him knowledge which cannot be arrived at rationally. They offer a key – if only a partial key – to what is otherwise unpredictable. Lady Macbeth, on the other hand, by employing a ruthless clarity of perception, by discounting all emotional claims, offers him the promise of bringing about the course of events which he desires.”

¹⁰ É curioso observar, neste trecho, a confluência do pensamento de Brooks com as ideias de Lukács, embora partindo ambos de premissas diferentes.

¹¹ “Lady Macbeth's great speeches early in the play become brilliantly ironical when we realize that Shakespeare is using the same symbol for the unpredictable future that he uses for human compassion. Lady Macbeth is willing to go to any length to grasp the future: she would willingly dash out the brains of her own child if it stood in her way to the future. But this is to repudiate the future, for the child is its symbol.”

um elemento que só aparentemente se deixa manipular, mas que sempre retorna ao seu ponto de origem depois que tentamos extraí-lo de lá e submetê-lo a exame à luz do dia. Não estamos a falar de um puro imanentismo, nem queremos defender a existência de um qualquer substrato inviolável da arte – que a crítica não deve invadir –, e tampouco falamos de uma substância mágica de que ela, a arte, se formaria, mas queremos referir-nos a um elemento próprio, que vem a nós independentemente do que pensemos a seu respeito – e que é, a nosso ver, aquilo que sustenta e dá sentido à experiência da literatura.

Devemos separar as instâncias e dizer que o que é da obra só à obra pertence, não se confundindo com nada mais que se lhe assemelhe neste mundo de inconstâncias? Seria talvez um modo inadequado de fazer a pergunta. Para se ter uma ideia – e para nos referirmos a um autor mais contemporâneo –, num comentário sobre o *New Criticism*, incluído num livro cujo tema é o movimento da *desconstrução* inspirada em Jacques Derrida, Christopher Norris (2002, p. 8) defendeu, acerca daquela escola da crítica (o *New Criticism*), que o seu método “foi racional o bastante em seu modo de argumentação, mas manteve uma firme distância entre sua própria metodologia e as obras diferentemente organizadas da linguagem poética” (tradução minha). Nessa visada, “a distância era enfaticamente preservada pelas regras da conduta interpretativa que Wimsatt, filósofo eleito do movimento, elevou às alturas de um princípio”. Por outros termos, segundo Norris, a defesa do método teria como pano de fundo, no *New Criticism*, a crença na existência de algo como um poético em si, esforçando-se os críticos muito mais para preservar intocada essa essência – que seria circunscrita pelo método, mas não seria invadida por ele –, do que para fazer coincidir as duas linguagens, já que haveria uma diferença essencial entre ambas:

Importante entre todas estava o seu ataque à 'heresia da paráfrase', a ideia de que o significado poético podia ser transposto em qualquer tipo equivalente de prosa racional. O poema, em suma, era um objeto sacrossanto cuja autonomia demandava um correto respeito pela diferença entre ele e a linguagem que os críticos usavam para descrevê-lo.¹² (NORRIS, 2002, p. 8, tradução minha)

Aparentemente, o argumento de Norris contém uma crítica oportuna do *New Criticism*, não seja pelo fato de que – conforme é de suspeitar – tanto a ideia da existência do poético em si, quanto a da sua inexistência, não podem ser provadas. Neste caso, o que se faz é apenas superpor um argumento ao outro, uma teoria à outra, negando a existência de alguma coisa sob a alegação de que esta não pode ser mostrada, mas sem poder aduzir provas em favor do argumento que a nega: “O discurso acadêmico tem pouco a temer de uma crítica 'científica' [...] que oferece a promessa de um conhecimento altamente autodisciplinado do texto” (2002, p. 8). Ou, dito de outro modo: “Uma atividade assim especializada tem permissão para tomar seu lugar como um entre muitos

¹² “Chief among these was their attack on the 'heresy of paraphrase', the idea that poetic meaning could be translated into any kind of rational prose equivalent. The poem, in short, was a sacrosanct object whose autonomy demanded a proper respect for the difference between it and the language that critics used to describe it.”

métodos alternativos, nos quais se apoia, para demarcar suas próprias fronteiras disciplinares.” E, ao negar uma realidade em nome de outra, corre o risco de perder o seu próprio objeto ou de resvalar para um círculo, uma vez que terá sempre de recorrer ao que nega para discernir o futuro:

Em seus escritos mais antigos, Richards expõe uma teoria 'emotiva' da linguagem poética, de acordo com a qual a poesia podia ser valorizada pelo poder de suas metáforas evocativas e vivificadoras, escapando das rígidas condições de verdade da filosofia lógico-positivista. [...] Um golfo se abria assim entre a poesia e o conhecimento racional, uma terra-de-ninguém que não se poderia cruzar a não ser por meio de uma estrita observância da peculiar e salvadora 'lógica' da linguagem figurada.¹³ (NORRIS, 2002, p. 58, tradução minha)

De certo modo, parece que tocamos num círculo aqui. Foi Hegel quem propôs que toda reflexão sobre estética deveria começar por uma pergunta acerca da arte, por uma questão cuja resposta seja a própria existência da arte. Se, ao perguntarmos: “Existe a arte?”, pudermos responder afirmativamente, então uma evidência simples e, no entanto, algo ofuscante, saltará diante de nossos olhos. Tal evidência nos diz que, antes de existir uma crítica, uma estética ou uma reflexão sobre a arte, deve existir uma *arte* ou, o que é mais adequado, que a arte em si é a sua evidência e que tudo o mais decorre de que essa evidência se afirme como tal. Caso não queiramos falar de uma *essência* da arte ou utilizar qualquer termo de extração filosófica com o qual não desejemos nos comprometer de imediato, diremos apenas que a arte (e a literatura em particular) é aquilo que está *diante de nós*, que se mantém diante de nós, e que tudo o mais depende de que esse manter-se se sustente em sua posição. Assim, o acerto – se pudermos empregar esse termo – do *New Criticism* e de outras escolas de crítica que lhe são aparentadas está em que o seu ponto de partida se situa na afirmação, no fato de se tê-la diante de si; mas o seu erro está em se tentar converter isso numa linguagem qualquer, como se o manter-se diante de nós que é próprio da arte – e que chamaríamos de sua evidência fundamental – dependesse de um discurso de crítica que lhe desse sentido e que o legitimasse, ou que o explicasse e interpretasse.

IV

Dizer que a arte se mantém diante de nós não é dizer que a arte precisa ser afirmada pela crítica ou pela cultura, como um objeto de disputas. É dizer que, qualquer que seja o caso, tudo o mais dependerá ou decorrerá de que as coisas sejam dessa maneira, e não de outra. A literatura, em suas diversas manifestações (poema, conto, romance, ensaio) ao longo da história, nada mais tem feito do que afirmar para nós a sua existência; e é somente recorrendo a ela, e não a nenhuma outra sorte de discurso paralelo, que saberemos e conheceremos o que ela é (por mais importantes, consistentes e esclarecedores que esses discursos possam ser). Todas as questões do sentido, todas as

¹³ “In his early writings Richards puts forward an 'emotive' theory of poetic language, according to which poetry could be valued for its powers of evocative and life-enhancing metaphor, while escaping the rigid truth conditions of logical-positivist philosophy. [...] A gulf was thus fixed between poetry and rational knowledge, a no-man's-land which permitted no crossing except by a strict observance of the saving and peculiar 'logic' of figural language.”

disputas acerca de estética, de escolas literárias e mesmo a preocupação instantaneamente renovada com a possibilidade de se escrever uma história da literatura ou de reinscrevê-la no universo da cultura têm origem nesse fato. Se, a esta altura, para alguns, a constatação não oferece resposta, mas apenas abre de novo a questão ou, mesmo, assume um aspecto de tautologia, nada mais poderemos acrescentar a não ser a afirmação de que aqui é que se faz necessária uma confiança, a qual nos dispõe para o futuro e nos mantém de olhos abertos para um horizonte. E o horizonte não é outra coisa que a própria literatura, concebida como sendo aquilo em direção ao qual nós avançamos e que é, ao mesmo tempo, o limite do inalcançável e o farol ou a meta que orienta os nossos passos.

Igualmente, essa afirmação de que a literatura está à nossa frente ou que se mantém aí não implica supor que ela vive de uma vida própria ou independente da cultura e das circunstâncias sociais e linguísticas com as quais se comunica. É, antes, compreender que, para ela – a literatura –, qualquer que seja o caminho que a crítica ou a história literária venham a seguir, esse caminho convergirá para tal evidência. É, pois, supor que o caminho parte daí, percorre todo o âmbito da reflexão sobre as formas, sobre os modos de manifestação e de interpretação, sobre o sentido e a verdade da literatura, mas que retorna sempre a esse ponto, o qual lhe garante tanto uma eterna sobrevivência quanto – o que é mais importante – a possibilidade de revolucionar-se a si mesmo, de contradizer-se, de rever as suas próprias pegadas e, aparentemente, de estabelecer um novo ponto de partida e um novo começo em circunstâncias que se modificam. Mas a direção que se anunciar não apontará para outra coisa que para esse mesmo lugar de onde sempre partiu – lugar que vem da literatura, que é a literatura e que se enuncia, a cada vez, como o próprio futuro da literatura pronunciado em sua manifestação e em seu modo de ser e de se comunicar com a cultura.

Muito mais do que nos dizer o que seja ou o que não seja a literatura, a crítica nos tem ensinado a olhar nessa direção. Recortando, esclarecendo, buscando um modo sempre e a cada vez mais justo de reconhecer o objeto, de patentá-lo e de dá-lo à ver no âmbito tumultuoso da cultura, é como se tivesse também, a cada vez, de parar no meio do caminho, de desistir do empreendimento, tal como se esse objeto – à maneira do que ocorreu ao topógrafo de Kafka – recuasse diante das tentativas que se fazem de atingi-lo ou de habitá-lo, de vê-lo como uma coisa que se tem e que pertence ao agora. Devemos acreditar mais nele do que no caráter incompleto, insatisfatório da crítica, ou é preciso que continuemos a militar em seu favor, temerosos de que a possibilidade do silêncio nos ameace como um prejuízo cultural com que não desejamos arcar?

Provavelmente, caso a resposta seja negativa, o objeto terá – deixado à sua própria sorte (num sentido positivo que não implica desprezo ou negligência) – muito mais a nos ensinar do que, teorizando sobre ele, teríamos a dizer a seu respeito. Mas isto só podemos descobrir quando com ele nos confrontamos.

REFERÊNCIAS

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

BROOKS, Cleanth. The naked babe and the cloak of manliness. In: MCDONALD, Russ (org.). *Shakespeare. An anthology of criticism and theory (1945-2000)*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. p. 19-34.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. 7. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Coord. e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

NORRIS, Christopher. *Deconstruction: theory and practice*. 3. ed. London / New York: Routledge, 2002.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Trad. de José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. *As raízes da criação literária*. Trad. de Edilson Akmim Cunha. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.