

4. Interpretação, unificação e sistematização da literatura.

Como vimos, no campo experiencial da leitura literária, as forças atuantes – opressoras e criativas – operam sobre as esferas imanentes da experiência que seriam as esferas subjetiva e de sentido. No entanto, podemos apontar a existência de uma terceira esfera que atua na leitura, a qual, diferentemente das anteriores, teria um caráter transcendente à experiência. Ela seria uma esfera que se acrescenta ao movimento das duas esferas imanentes, podendo solapar ou não a ressonância do campo experiencial. Afirmamos que ela pode ou não obliterar a ressonância, pois ela também sofre dos movimentos repetitivos e livres que atravessam a linguagem como um todo. Poderíamos chamá-la de esfera interpretacional. Ela seria segunda em relação à esfera de sentido, já que ela se acrescenta a esta, devido à sua característica de enlace.

Os movimentos da crítica se aliam a esta esfera. No entanto, como ela se encontra também entre a liberdade e os automatismos, a crítica não seria, como um todo, uma atividade de restrição de sentido.

Para começar a análise deste problema, gostaríamos de evocar um conto de Gombrowicz, contido em *Bakakai*, chamado “Philifor, alma de criança” (1935/1968), a fim de mostrarmos, de forma alegórica, atitudes científicas de apreensão de objetos.

A estória se passa com duas figuras eminentes da ciência, Philifor – o sintetista – e Anti-Philifor – o analista. Este conto mostra o embate entre estes dois personagens. O primeiro, o eminente Sintesista, Philifor – doutor e professor de Sintesiologia da Universidade de Leyde – que utilizava a Síntese Superior, e Anti-Philifor, que surgiu, no seio da natureza, para se contrapor ao grande sintetista e se tornou doutor e professor de Análise Superior pela Universidade de Columbia.

Deste modo, Philifor usava os métodos de “soma mais infinito” ou também de “produto multiplicado pelo infinito”, enquanto Anti-Philifor tinha como especialidade o método de “decomposição do indivíduo em partes”.

Devido ao impulso natural que este último tinha de se contrapor ao grande Sintesista, Anti-Philifor passa a persegui-lo. E, ao saber desta perseguição,

Philifor se entrega também à busca de um embate direto com o analista. Entre vários desencontros, a colisão entre os dois sábios se dá no Hotel Bristol, em Varsóvia.

Uma das três testemunhas deste encontro, o narrador da história assim relata o episódio:

Anti-Philifor adiantou-se e encarou em silêncio o professor, que se levantara. Os dois esforçavam-se por impor um ao outro o poder de sua mente: o olhar do analista fazia uma fria pressão de baixo para cima, o do sintesista retrucava em sentido contrário, e a cena revestia-se de força e dignidade. Não tendo obtido com esse duelo nenhum resultado decisivo, os dois inimigos espirituais iniciaram uma luta verbal. O doutor e mestre em análise disse: ‘Pasteizinhos!’. O sintesiologista respondeu: ‘Pastelzinho!’. Anti-Philifor rosou: ‘Pasteizinhos, pasteizinhos, ou seja, mistura de ovos, farinha, e água!’ Philifor replicou imediatamente: ‘Pastelzinho, ou seja, a essência superior do pastelzinho, o supremo pastelzinho, em si!’. Seus olhos faiscavam, a barba se agitava, via-se claramente que a vitória era sua. O professor de Análise Superior, cheio de raiva impotente, recuou alguns passos, mas de repente uma idéia terrível atravessou sua mente: sendo ele mirrado, doentio, se comparado a Philifor, resolveu atacar a senhora Philifor (...) (Gombrowicz, 1935/1968, 88)

Com esta estratégia de combate, Anti-Philifor ocasionou vários danos a seu adversário, mas a história da luta entre estes dois espíritos não acaba por aí. No entanto, como este breve trecho do conto poderia nos ajudar a vislumbrar o problema a ser analisado neste momento de nossa tese?

A imagem, criada por este conto de Gombrowicz, nos serve para assinalar como a compreensão e a interpretação dos fenômenos do mundo pode vir a ser uma atitude reducionista de seu objeto, despotencializando, deste modo, a experiência.

Aqui, poderíamos evocar a diferença que assinalamos, anteriormente, entre o entendimento, que estaria do lado da superfície da experiência, e a compreensão, que estaria do lado da explicação e da pesquisa das profundidades. Deste modo, seria importante frisarmos que a esfera de sentido, como esfera imanente à experiência, estaria atrelada ao entendimento, ao acolhimento, enquanto a esfera interpretacional – em sua maioria – estaria associada à compreensão, à explicação a partir de estereótipos dormentes.

Poderíamos usar este conto como pretexto para adentrarmos a questão da unificação das obras literárias pelo movimento institucionalizante da cultura, apontando ser este – como o Sintesista Philifor – um movimento que visa encaixar

as obras em uma totalidade, em um conjunto, em uma síntese, a partir de um *método de soma ou multiplicação ao infinito*: a este infinito que se quer finito e que recebe comumente o nome de conjunto, de todo: o todo cultural, o conjunto dos tesouros culturais.

A querela entre o sintesiologista e o analista também serve como alegoria dos movimentos de sistematização da literatura e de explicação e compreensão da obra empreendidos pela crítica literária.

A compreensão analítica da obra é produto da dialetização dos elementos da experiência, decompondo-a em componentes supostamente explicativos da experiência literária. Já a sistematização dos elementos constrói um conjunto de explicações que direcionam a apropriação da literatura.

Todavia, começaremos pelos problemas que circundam os movimentos de unificação da cultura.

Goulemot (2001) assinala, em seu texto sobre a questão da produção de sentido na atividade da leitura, que o aspecto institucional da cultura tem como característica construir uma predisposição direcionada para a recepção do texto. Ela aponta também que cada época e cada cultura inventam seus próprios códigos e modelos que objetivam conduzir as práticas em torno do universo dos livros.

Em “La littérature encore une fois”, Blanchot (1969) sublinha a natureza controversa da obra literária, que seria esta característica fugidia que observamos ao longo de nossa tese. Contudo, será evidentemente por isso que ele marcará a violência da cultura em seus movimentos de captura da literatura, numa teia tecida sob as idéias de unidade, unificação, totalidade e identidade. Poderíamos afirmar, de acordo com o que apontamos no capítulo anterior, que estes movimentos são uma espécie de tentativa de restituição das identidades e dos nomes perdidos no turbilhão da experiência: autor, escritor, leitor e obra.

Estes movimentos partem de um processo de totalização dos elementos dispersos no universo cultural. Daí, sua característica de organização deste universo de valores humanos por um processo de totalização, que se baseia na identificação de elementos dispersos a partir de valores pré-concebidos, assim como de enquadrá-los em um movimento que os seleciona e os convoca a fazer parte de um todo: do conjunto cultural a partir de sua absorção.

A cultura pode sem dúvida reivindicar os fatos literários, ela os absorve ao introduzi-los em um universo sempre mais unificado que é o seu, aí onde as obras existem, como coisas espirituais, transmissíveis, duráveis, comparáveis e, em relação com outros produtos da cultura, a obra parece então ter achado sua certeza e sua consistência. (Blanchot, 1969, 585)

A cultura, desta maneira, toma as obras em seu universo unificado. As obras literárias são absorvidas como coisas. Daí afirmarmos, junto a Blanchot, que tanto a idéia de obra, no contexto deste aspecto institucionalizante da cultura, quanto a de obra-prima e mesmo a de autoria, são conceitos, ou ainda, operadores da manutenção do universo cultural.

A literatura nos comunica a sociedade, os objetos de uma maneira que lhe é própria. Ela é um volume na enciclopédia. O ideal da cultura é conseguir formar quadros de conjunto, reconstituições panorâmicas que permitam situar em uma mesma vista Schoenberg, Einstein, Picasso, Joyce – e, se possível, Marx, por cima do mercado e, melhor ainda, Marx e Heidegger: então, o homem da cultura é feliz, ele não perdeu nada, ele recolhe todas as migalhas do festim. (Blanchot, 1969, 587)

Aqui, gostaríamos de retomar um problema: a obra, tomada por este movimento da cultura, se contextualiza no processo de essencialização da obra literária, como já observamos: a obra como uma identidade em si e um produto do trabalho que remete a um agente. A cultura, então, se aliará ao processo de essencialização da obra e da mitologização do autor. Como uma verdadeira contra-vestida em relação à cena paradoxal da experiência literária, que aponta para o desmoronamento da obra, a evanescência do leitor e a morte do autor. Esta contraposição visa absorver as obras literárias para a construção da unidade e do panorama cultural e a restituição destas identidades perdidas no turbilhão da experiência.

Neste mesmo texto, Blanchot (1969) afirma que este processo ligado à constituição do conjunto do panorama cultural seria cumulativo, tendo em vista apenas a obra como resultado positivo de um trabalho de significação e de conteúdo, representado nela e através dela. Por este motivo, poderíamos acrescentar que a figura autoral seria cara à cultura, como índice discursivo e agente produtivo da obra, pois seria ele o sujeito que trabalha as idéias mediante a escrita, sendo a obra o produto do seu labor. Esta idéia de trabalho da escrita seria uma das noções fundantes da mitologia autoral, analisada no capítulo anterior.

Contudo, é curioso pensarmos que este movimento de enquadramento das obras literárias ao conjunto dos tesouros culturais muito se assemelha a uma grande biblioteca virtual, se levarmos em conta que as bibliotecas têm, por função primeira, a de organização e acúmulo de bens: livros e documentos.

A arquitetura do espaço unificado da cultura também se assemelha à de uma Biblioteca, sendo, pois, os conceitos operadores desta organização – autor e obra, entre outros – as portas de acesso a esta biblioteca. No entanto, esta é uma biblioteca virtualmente ilusória, pois ela está longe de sua materialização e seria muito mais uma catalogação das idéias do que o acúmulo físico de livros.

Assim, devido à dialetização dos elementos da experiência, a cultura, em seu trabalho de enquadramento das obras literárias em seu todo, se aproveita de conceitos importantes para a manutenção da unificação e do conjunto dos tesouros da cultura. Estes conceitos seriam elementos naturalizados, reificados e separados da experiência literária para impor uma ordenação da apropriação dos textos literários.

A cultura trabalha para o todo. (...) Ela privilegia, logo, os resultados. Para ela, a significação de uma obra é seu conteúdo e isto que é posto e deposto nas obras, seu lado positivo, é a representação ou a reprodução de uma realidade exterior ou interior. (Blanchot, 1969, 587)

Quando Blanchot afirma que *o homem da cultura é feliz*, não deixamos de pensar o quanto este processo de unificação das obras literárias tem um caráter de alívio frente à enxurrada de obras escritas que se proliferam ao longo de nossa história. O *homem da cultura* se aproximaria, em certo aspecto, daquilo que Kundera (1993) chamou de *homem de convicção*.

É necessário que este que pensa não se esforce em persuadir os outros de sua verdade; ele se encontraria assim sobre o caminho de um sistema; sobre o lamentável caminho do homem de convicção; os homens políticos amam se qualificar assim; mas o que é uma convicção? É um pensamento que parou, que se congelou, e o homem de convicção é um homem limitado; o pensamento experimental não deseja persuadir mas inspirar; inspirar um outro pensamento, pôr em movimento o pensar; pois um escritor deve sistematicamente dessistematizar o pensamento, dar chutes na barricada que ele ergueu em volta de suas idéias. (Kundera. 1993, 210)

A convicção seria então o pensamento congelado por idéias que se querem verdadeiras e incontroversas. O *homem de convicção* é um *homem limitado* pelas

verdades que defende e acredita: seus sistemas de valores direcionam suas condutas frente à vida. O *homem da cultura* e o *homem de convicção* se aproximam, devido ao fato de que ambos têm suas condutas limitadas por um sistema de valor. A cultura é o sistema de valor que possibilita a satisfação e o alívio do *homem da cultura*, frente a esta experiência – que pode ser tão desestabilizadora – que é a experiência literária.

Este trecho de *Les Testaments Trahis* mostra este confronto entre o caráter fugidio da literatura – com sua a-sistematicidade constitutiva – e a convicção e, acrescentemos ainda, a cultura, as quais pretendem limitar a experiência, baseando-se em um sistema de conceitos e valores pré-concebidos.

Este movimento de unificação se caracteriza pela captura desta atividade transgressiva que é a literatura, compondo-se a partir de sentimentos de alívio, tranquilidade, satisfação e poder. Nietzsche (1888/2006), em *Crepúsculo dos ídolos*, em um aforismo intitulado muito propriamente de *Explicação psicológica para isso tudo* esclarece alguns elementos importantes para nossa reflexão:

Fazer remontar algo desconhecido a algo conhecido alivia, tranquiliza, satisfaz e, além disso, proporciona um sentimento de poder. Com o desconhecido há o perigo, o desassossego, a preocupação – nosso primeiro instinto é eliminar esses estados penosos. Primeiro princípio: alguma explicação é melhor que nenhuma. Tratando-se, no fundo, apenas de um querer livrar-se de idéias opressivas, não se é muito rigoroso com os meios de livrar-se delas: a primeira idéia mediante a qual o desconhecido se declara conhecido faz tão bem que é ‘tida por verdadeira’. Prova do prazer (‘da força’) como critério da verdade. – O impulso causal é, portanto, condicionado e provocado pelo sentimento de medo. (Nietzsche, 1888/2006, 43)

Este aforismo sugere, indiretamente, a dinâmica psicológica deste *homem da cultura*, que busca a satisfação nos conceitos explicativos da obra, ou ainda, este aspecto da cultura que objetiva enquadrar obras em planos horizontais de conjunto. Esta força do enquadramento cultural seria obviamente uma demonstração do sentimento de poder, gerado pela captura dos elementos desconhecidos contidos na experiência literária.

Em relação a estes movimentos da cultura, o pensamento de Kundera sobre as vias da cultura – o que ele chama de *mass media* – se aproxima à reflexão blanchotiana sobre a totalização dos bens culturais. Como apontamos, com o conto de Gombrowicz, as atitudes de unificação das obras literárias no todo da cultura e de sistematização da literatura, através de componentes explicativos da

obra, são atividades de captura e dialetização da experiência que apontam para uma apreensão reducionista de seu objeto.

Em *L'art du roman*, Kundera (1986) salienta uma contraposição entre o espírito da *mass media* e o espírito do romance, mostrando que a unificação das obras por parte da cultura é um trabalho redutor da experiência literária. Este trabalho enjaula a potência literária sob as grades dos conceitos de autoria e de obra.

Mas, infelizmente, o romance é também trabalhado pelas térmites da redução, que não reduzem somente o sentido do mundo, mas também o sentido das obras. O romance (como toda a cultura) se encontra de mais a mais nas mãos das mídias; estas, sendo agentes da unificação da história planetária, ampliando e canalizando o processo de redução, distribuem no mundo inteiro as mesmas simplificações e clichês suscetíveis de serem aceitos pelo maior número de pessoas, por todos, pela humanidade inteira. (Kundera, 1986, 29)

A cultura, assim, através de seus *agentes de unificação da história planetária*, reduz o sentido das obras literárias a partir de arquétipos dormentes, clichês e explicações simplificadoras da experiência literária. A *mass media* – esta parte da cultura institucional – se contrapõe ao espírito romanesco, devido à sua vontade de verdade, controle e domínio sobre o objeto literário.

E como se daria a manutenção desta instituição que é a cultura? Através de que modo de funcionamento a cultura conseguiria persuadir a veracidade de sua unidade?

Ao longo do nosso texto, afirmamos que a crítica literária – entendida, aqui, como um conjunto de explicações acerca da literatura – ajudaria, de certo modo, a manutenção deste movimento da cultura. Mas não podemos dizer que a crítica seria em seu todo uma mera mantenedora das vias da cultura, pois nela também encontramos forças criadoras e opressoras atuando em seus interstícios.

Em *A função da crítica*, Eagleton (1994/1999) salienta que atualmente a crítica literária “ou faz parte do ramo de relações públicas da indústria literária, ou é uma questão inteiramente interna às academias.” (Eagleton, 1994/1999, 1) Neste caso, a crítica estaria associada às searas jornalísticas que impulsionam as vendas dos livros e as discussões acadêmicas, ambas associadas às lutas pelo monopólio do sentido.

Entremos, então, em nosso entendimento sobre o trabalho da crítica literária e, para tanto, recorramos a mais uma história para introduzirmos o tema a ser discutido. O exemplo de que nos valeremos agora está contido em *As crônicas marcianas*, de Ray Bradbury (1980). Esta história de ficção científica, em que podemos observar o problema essencial da literatura sendo analisado (no caso, a existência), atravessa a ocupação dos homens no planeta vermelho. Toda a ação se passa em um período que vai de janeiro de 1999 a outubro de 2026, mas o episódio que gostaríamos de tomar como dispositivo de reflexão é o da chegada da segunda expedição de homens em Marte, no mês de agosto de 1999.

O capitão Williams e sua tripulação de três homens pousaram em Marte – ou Tyrr, segundo a denominação dada pelos próprios marcianos. Ao chegar neste planeta, eles começaram por bater à porta dos senhor e senhora Ttt. O capitão fica extremamente impressionado com a fluência na língua inglesa da senhora Ttt, mas descobre que ela assim domina seu idioma por causa do poder telepático dos marcianos.

Ele insiste em informá-la que ele e sua tripulação provêm de um planeta distante chamado Terra. No entanto, a senhora Ttt o trata com imenso desdém, não dando a mínima importância para o fato de eles terem vindo de tão longe, dizendo que talvez eles devessem falar com seu marido. Seu marido o envia à casa do senhor Aaa, que, por sua vez, o manda falar com o senhor Iii, que o recebe finalmente.

Na casa do senhor Iii, depois de lhe explicar que faziam parte da segunda expedição de homens da Terra a viajar ao planeta vermelho, o marciano passa a procurar documentos – sem dar muita importância ao capitão e seus homens – no intuito de fazer o capitão Williams assiná-los. Quando este os assina e pergunta se seus homens deveriam fazer o mesmo, o senhor Iii ri ardentemente, dando uma chave de quarto para eles, e se despede.

Cabisbaixos, devido à pouca atenção dispensada pelos marcianos à sua aventura, os quatro homens entram no quarto indicado e no qual há muitos indivíduos. E assim que anunciam ser uma tripulação de um foguete, provindo da Terra, a algazarra é geral. Ocorre uma festa!

Depois da comemoração, ao conversarem com os indivíduos que ali se encontram e ao observarem seus comportamentos, percebem que estão encerrados em um asilo de loucos. O mais interessante, neste momento, é a constatação, pelo

capitão e por seus companheiros, de que a manifestação de loucura dos marcianos se materializava no mundo e na mente dos indivíduos circundantes por causa do forte poder telepático e sugestivo dos marcianos.

Após algumas horas encerrados no quarto, o psicólogo marciano senhor Xxx confirma a hipótese, levantada pelo capitão de que eles estão ali encarcerados devido à crença de que sua aparência e a existência de seus homens seriam fruto de uma mente alucinada e com um forte poder sugestivo.

O capitão descobre, assim, por que o senhor Iii havia rido quando ele sugeriu que seus homens assinassem a documentação, já que eles seriam alucinações tornadas reais pela força da telepatia. Então, o capitão e sua tripulação resolvem mostrar o foguete ao psicólogo, para, deste modo, convencê-lo de que o capitão não era doido e de que os seus homens eram reais.

O psicólogo entra para averiguar a nave e, ao sair, afirma que o capitão era de fato um psicótico fascinante, pela perfeição de suas alucinações, as quais apresentavam solidez, cheiro, gosto e som. E a conclusão de que a psicose era incurável no caso de tamanha sofisticação faz com que o psicólogo chegue ao veredicto de que a morte é a solução. A morte do capitão faria tanto seus homens quanto a nave desaparecerem.

Após a morte do capitão, os homens e a nave persistem, fazendo o senhor Xxx vislumbrar o seguinte diagnóstico: “Alucinação com persistência temporal e espacial.” (Bradbury, 1980, 43) É quando, então, o senhor Xxx decide matar a todos, muito embora os corpos permaneçam caídos a sua frente e também o foguete ali se mantenha.

Estupefato, o psicólogo diz:

- Vão embora! – gritou para os corpos. – Vá embora! – gritou para a nave. – Examinou as mãos trêmulas. – Contaminadas. – sussurrou, desesperado. – Transferência. Telepatia. Hipnose. Agora estou louco. Agora estou contaminado. Alucinações em todas as suas formas sensoriais! – Parou e bateu em volta, procurando a arma com as mãos desajeitadas. – Só há uma cura. Uma única forma de mandá-los embora, de fazê-los desaparecer. (Bradbury, 1980, 43-44)

E, para dar fim às alucinações, o psicólogo marciano dá fim à própria vida.

Podemos ver, com esta história, que as convicções teóricas do psicólogo o fazem reduzir a pluralidade de possíveis explicações do fato (de que os corpos e a

nave ainda prosseguiam a existir materialmente) a uma forma reduzida de compreensão, delimitada por sua profissão, teoria e crença pessoal nos fenômenos de alucinações marcianas.

Usemos esta história para nos debruçarmos sobre a compreensão crítica do objeto literário e suas dinâmicas de captura da experiência. Retomemos, então, nossa reflexão sobre a cultura, a fim de acrescentarmos a esta a questão relacionada à crítica literária. Em primeiro lugar, aportemos neste ramo da crítica, salientada no texto de Eagleton, que se apresenta associada à verve jornalística e, por conseguinte, ao mercado.

Em *L'art du roman*, Kundera (1986) afirma que, com o surgimento do romance (e como já salientamos com Blanchot, Barthes, Foucault e Brunn), o escritor desaparece através da escrita da obra. No entanto, acrescenta também que, no movimento da *mass media*, há uma inversão destes fatores, que faz com que a obra desapareça atrás da figura autoral. A obra seria um epifenômeno da vida do autor, sendo esta crença uma das mais importantes na fundação da mitologia autoral que objetiva explicar a obra por seu autor.

Não é fácil hoje, onde tudo, mesmo algo que não tenha muita importância, deve passar pela cena insuportavelmente iluminada da *mass media*, que, contrariamente à intenção de Flaubert, faz desaparecer a obra atrás da imagem de seu autor. Nesta situação, à qual ninguém pode inteiramente escapar, a observação de Flaubert me parece quase como um ato de precaução: ao se prestar o papel de homem público, o escritor põe em perigo sua obra, que corre o risco de ser considerada como simples apêndice de seus gestos, de suas declarações, de seus posicionamentos. (Kundera, 1986, 190)

Assim, a cultura ilumina com sua luz ofuscante a obra e seu autor, para dar consistência à própria importância que ela lhes atribui em seu movimento de captura. Este texto de Kundera indica um ponto importante: ao tornar-se um homem público, o escritor traz um problema para a recepção de sua obra literária. A *mass media*, ao mesmo tempo que esclarece, oculta a importância da obra ao supostamente esclarecê-la pela vida e pela personalidade de seu escritor. É por causa disso que, muitas vezes, o caráter explicativo ou descritivo do comentário de um escritor sobre sua obra pode nos soar derrisório ou pouco brilhante frente àquilo que a obra por si mesma expressa.

Todos os verdadeiros escritores estão à escuta desta inteligência supra-pessoal, esta que explica que os grandes romances são sempre um pouco mais inteligentes que seus autores. Os escritores que são mais inteligentes que suas obras devem mudar de profissão. (Kundera, 1986, 190)

Esta afirmação radical de Kundera nos faz pensar em uma característica curiosa, e até paradoxal, relacionada a este problema do escritor, como homem público que toma as suas obras para comentá-las: quando Michel Houellebecq – escritor evidenciado pela mídia francesa e tomado como um verdadeiro homem público – promove o lançamento de seu livro *La possibilite d'une île*, em 2005, sua figura iluminada pela luz da cultura atrapalha a recepção do livro e, ao mesmo tempo, promove a venda de seus exemplares.

Paradoxo no seio da relação entre a *mass media* e a literatura. O autor promove a venda de seus livros, obviamente, usando a força de seu nome, de seu estilo e (no caso, iluminado pela cultura) de sua personalidade. Ou seja, ele o consegue por estar em evidência, por estar sob o foco da luz da mídia. Mas por que ele pode vir a causar um problema à recepção de sua obra? Pelo simples fato de que a captura da personalidade do escritor, executada pela mídia, coloca por demais em evidência o escritor, seus pensamentos, sua personalidade, gerando muitos comentários pela imprensa especializada, que tenta resenhar e dissecar a obra para o suposto leitor, usando a imagem do autor como alicerce de seus argumentos. Mas o mais interessante é que este movimento se interpõe entre o leitor e o livro, construindo uma gama de elementos explicativos que visam direcionar ainda mais a leitura e, ao mesmo tempo, bloqueiam a ressonância leitora, tornando o livro uma obra ilegível, antes mesmo de ser comprada.

Em “Vaste comme la nuit”, Blanchot (1969) salienta esta questão controversa do papel do crítico literário e do movimento de captura da literatura, executado por seu trabalho que, ao mesmo tempo, esclarece a obra e a despotencializa.

O crítico está aí para se interpor entre livro e leitor. Ele representa as decisões e as vias da cultura. (...) Ele diz o que se deve ler e como se deve ler, tornando finalmente a leitura inútil. (Blanchot, 1969, 466)

O crítico se apresenta entre a leitura e o texto por tentar direcionar a apreensão e a hierarquização das obras literárias. Para entendermos melhor este

problema, valeremo-nos de um caso de recepção em que o livro passa para o segundo plano, devido às querelas suscitadas na imprensa especializada: o caso Rushdie.

Kundera (1993), em *Les Testaments Trahis*, evidencia a polêmica em torno do livro *Versos Satânicos*, de Salman Rushdie, e mostra como a cultura e a crítica literária – de cunho jornalístico, principalmente – se interpuseram entre a obra de Rushdie e a apreciação do leitor, dando mais ênfase ao acontecimento do *Fatwa* (sentença de morte) imposto ao escritor indiano pelo Ayatollah Ruhollah Khomeini no dia 14 de Fevereiro de 1989 e suas conseqüências, do que à própria obra em si.

Este livro de Rushdie (1989) trata da história de dois indianos: Gibreel Farishta – o grande ator do cinema indiano – e Saladin Chamcha – um intérprete de vozes de comerciais ingleses, *o homem das mil vozes*. Após um longo seqüestro de seu vôo para Londres, os dois caem do céu sobre a costa inglesa, mas saem ilesos, transformando-se, porém, em duas figuras que passam a representar a luta eterna entre o bem e o mal. Gibreel se torna um anjo e Chamcha uma espécie de demônio, e os dois se tornam inimigos.

A partir deste acontecimento, sucedem-se inúmeros eventos (hilários e trágicos) que colocam em xeque questões relativas às sociedades ocidental e oriental. Mas foi justamente em sua forma de ironizar algumas convicções da religião islâmica e, inclusive, devido ao trato irreverente dispensado à figura do profeta Maomé, que fez o Ayatollah Khomeini decretar a sentença de morte do escritor, alegando que o texto seria um ato deliberado de blasfêmia contra o Islã, fomentando o abandono da fé islâmica.

Kundera mostra, em seu texto, como a imprensa francesa reagiu em relação ao caso. Este escândalo ocorreu antes mesmo do livro ser traduzido e lançado em língua francesa. A imprensa especializada publicou os extratos do livro que seriam supostamente as causas do veredicto. Neste caso, como Kundera mesmo afirma:

A crítica literária, imperceptivelmente, inocentemente, pela força das coisas, pela evolução da sociedade, da imprensa, se transformou em uma simples (freqüentemente inteligente, sempre precipitada) informação sobre a atualidade literária. (Kundera, 1993, 35)

A crítica, assim, foi impulsionada pela importância das querelas relacionadas aos problemas de vida e morte, e aos direitos de expressão. Este movimento de tomar a obra literária como objeto de informação, para entender a atualidade do problema relativo à polêmica da obra e da relação desta com a pena de morte, transformou a obra em um mero corpo de delito de um crime de blasfêmia e de fomento ao abandono da religião islâmica. A imprensa, dando mais importância a estas questões, mesmo que inocentemente, despotencializou a obra, tornando-a muito conhecida antes mesmo de ser experimentada. Podemos dizer que, em se tratando de uma obra literária, o livro *Versos Satânicos* (1989) se tornou conhecido pelos motivos errados. A obra foi vaporizada pela iminência do problema de vida e morte do escritor. Neste caso, a obra desapareceu por trás da imagem polêmica do escritor criminoso. Por isso, no capítulo anterior, assinalamos que a responsabilização do autor é um movimento contrário à própria literatura, já que é um movimento de captura que leva em conta um agente responsável pela recepção que se fará da obra, apagando a potência da obra em detrimento da suposta onipotência da vontade do escritor. A velha ilusão fundante da mitologia autoral.

Por este motivo, Kundera afirma que

ninguém mais colocou em dúvida se Rushdie havia atacado o Islã, porque só a acusação era real; o texto do livro não tinha mais nenhuma importância, ele não existia mais. (Kundera, 1993, 36)

Esta captura da obra mediante o trabalho árduo da crítica jornalística, defendendo de um lado o autor e, de outro, a própria religião, despotencializou, na teia explicativa da obra, a recepção do livro. É óbvio que nem todos os leitores são levados a ler seguindo as querelas em que os críticos tanto se atermam. Não é disso que se trata aqui. O que queremos apontar é que a crítica, desta maneira, oblitera o espaço de ressonância, devido a seu excesso de sapiência, já que o acolhimento leitor se caracteriza por sua ignorância.

A crítica literária pode, portanto, congelar as vias de ressonância da leitura literária com suas explicações, que a direcionam e contêm os seus movimentos criativos. Quando assinalamos que a escrita e a leitura literária seriam tarefas sem fim, decorrentes da morte de Deus, salientamos também que as sombras do Deus morto ainda se apresentariam, assolando estas atividades. A mitologia autoral e

estes modos de captura (que naturalizam a autoria e tornam a sua mitologização imprescindível) seriam exemplos destas sombras que obliteram tanto a experiência total do escrever quanto a do ler.

Observemos, deste modo, como estas sombras atuam sobre o espaço literário, pensando como o aspecto institucional da cultura, certa espécie de crítica literária e o mercado se aliam para promover a absorção das obras, despotencializando seu caráter transgressivo e tornando-a mais palatável às normas da sociedade, através de uma *pasteurização da transgressão*.

Em uma entrevista de 1970, intitulada *Loucura, literatura, sociedade*, Foucault (1970/1999) afirma que a burguesia e o capitalismo têm um alto poder de adaptação e absorção. Devido a este poder, a literatura teria sido absorvida nos interstícios do capitalismo, que a normatizou e lhe atribuiu uma funcionalidade. Em um texto anterior (2002), observamos que este forte movimento de captura, por parte do capitalismo, em relação àquilo que transgride os ditames sociais, pasteuriza a transgressão, incorporando-a ao horizonte uniformizado pelo valor de mercado.

A cultura absorve a literatura através de seus conceitos – obra, obra-prima e autoria – e, com sua aliança com o capitalismo, utiliza estes mesmos conceitos como operadores de mercado – moedas de valor no trato da mercadoria. Estes conceitos funcionam como moedas de troca e é justamente por isso que são tão valorizados na dinâmica cultural e mercadológica relativa aos livros.

O mercado se utiliza destes conceitos implementados pela cultura como índices de seu trabalho de promoção da obra. Deste modo, a catalogação das obras literárias no universo unificado e iluminado da cultura é metabolizado nas vias do consumo.

Em outro trabalho nosso (2002), analisando o esquecimento ontológico da literatura mediante a dinâmica do comércio, apontamos que:

O comércio transformou tanto a escrita quanto a autoria em produtos vendáveis, capturando, assim, a criação e transformando-a em algo mais palpável e definível, o produto-obra e o produto-autor. (Almeida, 2002, 90)

Daí pensarmos que há um movimento reducionista da experiência literária, através do enrijecimento conceitual da autoria e da obra por parte dos mecanismos de captura usados pela cultura e pelo comércio. Índices explicativos e operadores

de venda são as formas metabolizadas da autoria e da obra, implementadas pelo comércio, em sua captura que passam a usá-las como moedas informativas sobre a literatura e o mercado.

Em *O narrador*, Walter Benjamin (1936/1986) versa sobre as características da narrativa, da informação e do romance, afirmando que os dois primeiros têm como característica principal a utilidade. Eles seriam úteis, ainda que de formas diferentes.

A narrativa teria sua utilidade marcada pelos ensinamentos morais ou sugestivos diretamente relacionados a uma prática de vida. Seu caráter seria o de um sistema aberto, por depender da relação estabelecida na apropriação do conteúdo narrado. Já a informação se apresentaria como explicação de um fato, instaurando uma interpretação ou uma sentença como verdadeira e, por causa disto, possuiria um caráter mais fechado.

A informação teria então sua utilidade construída por um sistema de valor, o qual intentaria se estabelecer mediante um processo de universalização de peças de trocas valorativas. É neste contexto que gostaríamos de apresentar os conceitos tomados pela cultura e pelo comércio, os quais são usados como se fossem informações. Afinal, a *mass media* é evidentemente a cultura da informação.

Então, após termos nos debruçado sobre a crítica de cunho jornalístico, sua relação com a cultura de massa e o mercado, voltemos a nossa atenção novamente sobre a crítica literária e a sua relação com a esfera transcendente interpretacional.

Como afirmamos no início deste capítulo, a crítica literária estaria associada a uma terceira esfera relativa à leitura, só que ela teria um cunho transcendente à experiência, pois disseca os elementos das outras esferas, destilando os componentes explicativos da obra.

No entanto, como também salientamos, ela não teria uma forma totalmente coercitiva e restritora como poderíamos acreditar de antemão. A crítica também sofre da mesma condição da linguagem: a condição de estar entre automatismos e a liberdade.

Começemos então por uma análise conduzida por Umberto Eco (1996/2003), em um texto chamado “Sobre o estilo”. Neste escrito, ele salienta pelo menos três modos de manifestações críticas importantes no trato da obra literária: a resenha, a história da literatura e a crítica do texto. Todas estas são

formas de apreensões do objeto literário que impõem caminhos à apropriação leitora.

A *resenha*, segundo Eco, tem uma função “eminentemente informativa e diagnóstico-judicativa”. (Eco, 1996/2003, 154) O resenhista apresenta uma obra supostamente não conhecida pelos leitores, fazendo um texto em que dá informações gerais sobre a obra, acompanhadas por seu juízo estético. A resenha seria um texto que apresenta livros, em sua maioria, desconhecidos pelo público leitor, possibilitando torná-los conhecidos.

A segunda forma de crítica, evocada pelo autor italiano, seria a *história literária*, na qual o crítico traça considerações sobre obras conhecidas, que deveriam ser lidas (ou que se supõe que já foram lidas) pelo público leitor. Eco (1996/2003) afirma que “uma história da literatura pode ser rasteiramente manualista, mas por vezes torna-se ao mesmo tempo reconhecimento das obras e história das idéias”. (Eco, 1996/2003, 155)

Esta forma de crítica reconhece a obra como um trecho importante na história da idéias, colocando-a por vezes em relação com outras obras, locando-a em um gênero e explicando suas idéias pelo conjunto de idéias da época em que foi escrita. Como podemos intuir, esta forma de crítica tem um caráter informativo, ao apresentar as vicissitudes de quando a obra foi criada, e um caráter argumentativo, ao mostrar ao leitor por que a obra deveria ser lida.

Tanto no primeiro quanto no segundo caso, o crítico usa *algumas categorias e critérios de julgamento estéticos* para construir sua compreensão do texto literário. No entanto, será justamente com a terceira forma de crítica que o crítico tomará a obra, através de considerações mais extensas – diferentemente da resenha, que tece considerações breves sobre o texto – e mais detalhadas – ao contrário da história literária, que se caracteriza por ser uma análise mais geral. Esta manifestação crítica, Eco (1996/2003) chamou de *crítica do texto*, em que “o crítico deve assumir que o leitor nada sabe da obra, mesmo que se trate da Divina Comédia”. (Eco, 1996/2003, 156) Ele acrescenta que esta forma de crítica aponta para uma prerrogativa básica: o leitor deve ter em seu poder a obra comentada, para seguir as fabulações críticas que podem estar reivindicando “uma confirmação, uma reavaliação ou a destruição de um mito”. (Eco, 1996/2003, 156)

Eco ainda sublinha que esta terceira forma de crítica se diferencia das outras, porque “ela não prescreve os modos do prazer do texto, mas demonstra por que o texto pode produzir prazer”. (Eco, 1996/2003, 156)

É importante enfatizarmos estas duas expressões relativas a estas três formas de crítica: prescrição e demonstração. É neste ponto que afirmamos estar a crítica associada a esta esfera transcendente que é a esfera interpretacional. A crítica literária captura a obra a partir de categorias estéticas pré-concebidas, querendo impor caminhos à apropriação leitora, através de prescrições, demonstrações, explicações, ou seja, pela compreensão.

Sobre as obras literárias podem ser feitos os mais variados discursos, e uma obra pode ser tomada como campo de investigação sociológica, como documento para uma história das idéias, como indício psicológico ou psiquiátrico, como pretexto para uma série de considerações morais. (Eco, 1996/2003, 154)

Assim, vemos que as obras literárias são capturadas por diversos discursos exteriores à sua experiência, e os quais visam explicá-las por conceitos que não dizem nada à literatura.

Jouve (2002) afirma que a inscrição da obra literária por si só em um gênero e em um lugar na instituição literária direciona a sua apropriação pelo público leitor. Ele ainda aponta que o papel das introduções e dos comentários gerais da obra que a prefaciam têm o intuito de *explicar por que e como se deve ler* a obra apresentada. Contudo, salienta que a análise, com sua sede de verdade e de compreensão, não pode esgotar todas as formas de apreensão possíveis da obra. Daí, a característica importante, assinalada anteriormente, da liberdade leitora.

A crítica literária é uma atividade que, num certo aspecto, tenta murar a liberdade possível da experiência leitora. Quantos críticos já não receberam insultos e demonstrações de desprezo por parte de escritores, devido a esta atividade coercitiva que exercem.

Ao ser indagado sobre a função do crítico, em uma entrevista cedida a *Paris Review*, em 1956, Faulkner afirma:

O artista não tem tempo para escutar os críticos. Aqueles que querem ser escritores lêem resenhas, aqueles que querem escrever não têm tempo para ler resenhas. O crítico também está tentando dizer: ‘Joãozinho esteve aqui.’ Sua função não se dirige ao próprio artista. O artista está um degrau acima do crítico, pois está escrevendo alguma coisa que porá o crítico em movimento. O crítico

está escrevendo alguma coisa que porá todo o mundo em movimento, menos o artista. (Faulkner, 1956/1988, 49)

Cioran, em seu livro *Silogismos da Amargura*, também fala com ironia deste processo de interpretação da obra: “Tantas páginas, tantos livros que foram, para nós, fontes de emoção, e que relemos para estudar a qualidade dos advérbios ou a propriedade dos adjetivos.” (Cioran, 1952/1991, 12) Aqui, vemos como o livro nos emociona em nossa experiência de acolhimento e entendimento da obra e, posteriormente a ela, nos debruçamos sobre a interpretação e a compreensão, dissecando seus elementos.

A ironia refinada de Karl Kraus não poderia deixar de se voltar sobre estas formas de apreensões compreensivas das obras literárias:

Como os assassinos em Shakespeare, agora surgem em série literatos que querem assassinar Shakespeare. São personagens cômicos como aqueles e, como aqueles, permanecem sem recompensa. Apenas sua eficiência é menor e, por fim, jazem todos no chão, como os assassinos em Shakespeare. (Kraus, 1988, 119)

Milan Kundera também não deixou de professar injúrias aos críticos, mas, no caso, o alvo de seu ataque foram os biógrafos. Ao analisar o texto romanceado de Brod sobre Kafka, em que mostra como Brod apreende a obra de seu amigo à luz da vida e a interpreta de forma insatisfatória, Kundera insulta os biógrafos da seguinte forma: “Os biógrafos não conhecem a vida sexual de suas próprias esposas, mas acreditam conhecer a de Stendhal ou a de Faulkner.” (Kundera, 1993, 58)

É, por fim, Sartre que apresentará a imagem mais provocadora da figura do crítico literário, em seu *Qu'est-ce que la littérature?*:

É necessário lembrarmos que a maioria dos críticos são homens que não tiveram muita sorte e que, no momento em que iriam entrar em desespero, acharam um pequeno lugar tranqüilo de guardião de cemitério. (Sartre, 1948, 33)

Guardião de cemitério, interessante imagem sobre o trabalho crítico por vários motivos: (1) os conceitos de obra e autoria são componentes fechados explicativos, que muito se assemelham a catacumbas do sentido; (2) as convicções teóricas e interpretativas que visam sobrepujar a experiência com suas práticas de verdade e monopólio de sentido – como no exemplo do psicólogo marciano da

novela de Ray Bradbury – calam a proliferação de sentido decorrente do contato com as obras literárias; (3) o trabalho do crítico pode estar direcionado a textos de autores realmente mortos, os quais por isso mesmo não podem se defender da apropriação indevida de suas obras; (4) como os sentidos são congelados pelas práticas interpretativas, o crítico seria uma espécie de guardião destas práticas de imposição da boa leitura, um guardião dos monopólios do sentido, da verdade e das convicções teóricas.

Em relação a esta última e importante característica: a relação do crítico com os monopólios de sentido e das práticas de verdade sobre o objeto literário, tomemos a discussão estabelecida entre Roger Chartier e Pierre Bourdieu, no debate “A leitura como prática cultural” (2001).

Aqui, Chartier coloca questões importantes sobre o trabalho da crítica literária. Ao longo deste debate sobre as práticas de leitura, os autores concordam em que as leituras são plurais, mas sofrem as tensões produzidas pelos *protocolos da leitura*. A pergunta que Chartier levanta é a seguinte:

E essa leitura plural que identificamos como realidade e como instrumento de análise, não a negamos também, de um certo ponto de vista, ao estabelecer o que deve ser a justa leitura dos textos, que é reencontrar a posição do clérigo que dá a correta interpretação da Escritura? (Bourdieu, P. & Chartier, R., 2001, 242)

A partir desta questão, Bourdieu analisa o problema relativo ao estabelecimento do justo sentido das obras, através do trabalho dos intelectuais. Ele aponta como os intelectuais trabalham em um embate contínuo que pressupõe a necessidade de construir “o monopólio da leitura legítima”. (Bourdieu, P. & Chartier, R., 2001, 242)

Esta forma de trabalho que captura as obras para usá-las como *instrumentos de poder* trata de estabelecer o que deve ser lido e como a leitura deve ser conduzida. Bourdieu diz que a verdadeira cartada do trabalho intelectual está na compreensão de que “o poder sobre o livro é o poder sobre o poder que exerce o livro”. (Bourdieu, P. & Chartier, R., 2001, 243)

No entanto, Bourdieu mesmo afirma, a partir de questões levantadas pelo público ao final do debate, que há realmente uma luta entre o monopólio da leitura legítima e a força de fuga do próprio monopólio. Ele salienta um ponto já analisado aqui, com os textos de Blanchot, mas de uma forma um pouco diferente

e que, no caso, devemos acrescentar ao nosso questionamento. Trata-se do problema relativo ao excesso de interpretações que causam um efeito deletério à recepção do livro, tornando-o ilegível. Bourdieu, ao analisar a luta contra e por este monopólio, assinala que,

Atualmente, onde há ortodoxia, um monopólio da leitura legítima, um monopólio absoluto, não há mais leitura e freqüentemente nem mesmo leitores. (Bourdieu, P. & Chartier, R., 2001, 251)

Será por causa deste mesmo motivo que Susan Sontag (1961/1987), no artigo “Contra a interpretação”, do livro homônimo, analisa o problema relativo à esfera transcendente interpretacional e sua relação com a produção de verdade de caráter reacionário, que torna a obra literária algo sem a potência ressonante que tanto a caracteriza.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide... poderíamos continuar citando um autor após o outro, é interminável a lista daqueles em torno dos quais se formaram espessas incrustações de interpretação. (Sontag, 1961/1987, 17)

Incrustações de interpretação. Tal imagem serve para mostrar como a interpretação se cola às outras esferas imanentes à experiência, solapando e escondendo, atrás de crostas, a obra como espaço de ressonância.

No mesmo texto, Sontag (1961/1987) argumenta que a crítica pode ser uma atividade tanto libertadora – estando do lado de uma propagação ressonante, que toma a obra como um espaço aberto de potência criativa – como reacionária, despotencializando a obra e esmagando as ressonâncias subjetivas e as proliferações de sentido. Entretanto, acrescenta que a forma moderna da crítica literária estaria mais do lado deste último modo do que do primeiro. A crítica, segundo a autora norte-americana, asfixia os interstícios da propagação ressonante do espaço literário.

Neste ponto, Sontag pensa de uma maneira muito próxima à reflexão blanchotiana tecida em “Le pont de bois (la répétition, le neutre)”, texto contido em *L'Entretien Infini* (1969), no qual o autor francês salienta que o comentário cala o espaço de ressonância do campo experiencial do ler, devido à vontade, do comentário, de ser uma palavra reveladora da verdade da obra, completando a obra e tornando-a, desta maneira, muda, intransponível, sem potência e ilegível.

Palavra reveladora, usurpadora. Pois – é por demais explícito – se o comentário obstrui todos os interstícios, ou bem (por esta palavra ‘onidizente’ [omnidisante]) ele completa a obra, emudecendo-a, suprimindo o espaço de ressonância e, conseqüentemente, sendo ele mesmo por sua vez atingido pelo mutismo; ou bem ele se contenta, repetindo a obra, em repeti-la a partir desta distância que é sua reserva, não obstruindo-a, mas, ao contrário, deixando-a vazia, seja porque a designa circunscrevendo-a de muito longe, seja porque a traduz, em sua ambigüidade, por uma interrogação ainda mais ambígua, já que ela comporta a ambigüidade sobre ela própria, e acaba por se dissipar nela. (Blanchot, 1969, 571)

Por este trecho de *L'Entretien Infini* (1969), entendemos como a compreensão da obra – que acrescenta a ela uma revelação, completando-a – traz consigo o germe do mutismo. A compreensão e o comentário, ao invés de acolher a obra em um movimento, em que a ignorância e a ressonância estariam em jogo, apreendem a obra dentro de um processo transcendente à experiência que objetiva explicá-la, domá-la, através de suas ferramentas e categorias preestabelecidas. Este seria o perigo da interpretação: colocar na obra algo que não é da ordem da obra.

Para entendermos isso, poderíamos, junto a Sartre (1948), apresentar uma das síndromes intelectuais do nosso tempo: a interpretose psicanalítica.

Se somos versados um pouco em psicanálise, nosso prazer é perfeito: nós explicaremos *Le Contrat social* pelo complexo de Édipo e *L'Esprit des lois* pelo complexo de inferioridade; isto é, nós gozaremos plenamente da superioridade reconhecida que os cães vivos têm sobre os leões mortos. (Sartre, 1948, 36)

Vemos, aqui, o prazer que pode existir na explicação. A compreensão de um texto, a partir de categorias preestabelecidas, que serviriam de lupas para enxergar aquilo que o leitor comum não enxergaria, pode cegar muito mais do que podemos imaginar. Mas, como já assinalamos com Nietzsche, a explicação tem a ver com a tranquilidade, ela nos faz apreender o desconhecido e o irredutível da arte, a partir de teias conceituais que reduzem o irredutível a suas categorias, tomando o conhecido como parâmetro. No entanto, esta destilação intelectual não produz uma bebida alcoólica à altura da embriaguez proporcionada pela literatura antes de passar por este processo laborioso.

Este trecho de Sartre reverbera a sua expressão *guardião de cemitério*, quando ele aponta que a explicação e a compreensão são frutos do poder exercido pelos *cães vivos* contra os *leões mortos*.

O exercício da compreensão e da explicação tenta domar todos os leões mortos e evanescentes da experiência literária, e não só o escritor, como evocado claramente nesta imagem de Sartre. O aspecto mais reacionário da esfera interpretacional objetiva domar o escritor, o autor, o leitor e a obra, a partir de seus conceitos, para, conseqüentemente, calar o espaço de ressonância.

Outro autor que assinala o problema relativo à interpretação psicanalítica da obra é Giles Deleuze. Em *Lógica do sentido* (1969/2000), ele mostra que a psicanálise potencialmente poderia possibilitar encontros críticos proveitosos com a obra literária. Ela poderia promover sim exemplos de uma crítica libertadora. Contudo, a relação que se estabeleceu entre o saber psicanalítico e certas obras literárias (como a de Lewis Carroll, por exemplo) não tenha se encaixado em nada com esta possibilidade criativa:

O diagnóstico psicanalítico freqüentemente formulado sobre Lewis Carroll é: impossibilidade de enfrentar a situação edipiana, fuga diante do pai e renúncia à mãe, projeção sobre a garotinha ao mesmo tempo como identificada ao falo e como privada de pênis, regressão oral-anal que a isso se segue. Todavia, tais diagnósticos têm muito pouco interesse (...) (Deleuze, 1969/2000, 244)

De fato, estas apreensões que determinam o sentido da obra a partir de conceitos de uma ordem estranha e exterior à experiência literária, são movimentos que dialetizam e transformam a obra em algo muito diferente do que ela é. No caso da interpretação psicanalítica assinalada da obra de Carroll, a compreensão tenta transformar a obra em um quadro clínico. Doce ilusão da onipotência da clínica psicanalítica. Deleuze aponta bem, neste livro, que os grandes escritores estão mais próximos de serem *clínicos da civilização* do que meros doentes, esperando por um diagnóstico, construído pela sapiência de um médico ou de um psicanalista.

Até agora, enfatizamos que a cultura institucional é atravessada por uma força de enquadramento e unificação das obras literárias; que o comércio se apresenta como uma força pasteurizadora da transgressão; e que certo aspecto da crítica literária se mostra como uma força despotencializadora da leitura literária.

No entanto, para melhor compreendermos a dinâmica da esfera interpretacional, devemos adentrar mais ainda a seara das teorias da literatura⁵⁰.

Como afirmamos acima, a crítica literária se caracteriza por ser uma teoria sobre a literatura que tem o intuito de sistematizá-la.

Souza (2004), ao apresentar um plano geral das formulações teóricas e interpretativas em torno do objeto literário, aponta que existem dois grupos de teorias literárias: aquelas que defendem que a literatura deve ser apenas objeto de prazer, e as teorias que visam realmente a sua sistematização.

O grupo de teorias sistematizadoras da literatura se divide em posturas normativas, que postulam regras e preceitos para se julgar o objeto literário, e descritivas, que constroem teorias explicativas que dizem como a obra literária é e como deve ser apreendida. Afirma Souza que o caráter normativo entrou em crise no século XIX, dando lugar à postura descritiva-especulativa a partir de então.

No século XIX, atravessada pelo historicismo e pelo cientificismo vigentes à época, a crítica literária de tom descritivo-especulativa direcionou seu foco de atenção para elementos externos à obra no intuito de explicá-la e de sistematizá-la. Observamos, neste período, três grandes grupos relacionados à apreensão e à sistematização da literatura: a crítica biográfico-psicológica, que explicava a obra pela vida e personalidade do seu escritor (e que terá em Sainte-Beuve seu maior expoente); a crítica sociológica, que se apoiava no *contexto social da produção da obra*; e a crítica filológica, que se limitava aos fatos literários: inventário das fontes e influências da obra, reconstrução e explicação do texto, através de um trabalho árduo sobre as publicações antigas e a produção de notas esclarecedoras.

Poderíamos, ainda, apontar um quarto grupo, o qual não estaria ligado à teoria sistematizadora da obra, pois apostava em uma crítica das emoções, dos prazeres, apoiando-se em uma posição contrária ao cientificismo e ao objetivismo das outras teorias. Esta seria a crítica impressionista.

No século XX, com a crise das teorias positivistas e historicistas, ocorreu uma reviravolta na teoria literária. A crítica literária passou a buscar a construção de seus métodos próprios para a apreensão do objeto literário. As correntes

⁵⁰ Com Souza (2004), podemos afirmar que o termo *teoria da literatura* se popularizou no século XX, através da publicação do livro homônimo de Wellek e Warren. Gostaríamos também de salientar que usaremos, aqui, os termos teoria da literatura e crítica literária como sinônimos, significando, simplesmente, os sistemas de saberes relativos à apreensão do objeto literário.

emergentes partiram de um compromisso cientificista, contrárias que eram ao historicismo, ao positivismo e ao subjetivismo vigentes no século anterior.

Souza (2004) salienta que estas correntes firmaram seu compromisso, baseando-se em uma postura avessa às especulações históricas que fundavam conceitos explicativos, no que remetiam às contextualizações relativas à vida do escritor e à produção da obra. Deste modo, ele sublinha que a preocupação da teoria da literatura do século XX estaria mais relacionada ao próprio texto do que a estas explicações históricas exteriores à obra. Estas teorias seriam: *a estilística*, *o formalismo russo*, *a escola morfológica alemã*, *a nova crítica anglo-americana* e *a fenomenologia dos estratos*⁵¹.

Entre essas correntes encontramos em comum o mesmo empenho em reconceber os estudos da literatura, e segundo orientação que explicitamente se opunha à do século XIX. O que se pretende, então, é investigar não as causas exteriores supostamente determinantes do texto literário, mas o próprio texto, entendido como um arranjo especial de linguagem cujas articulações e organização podem ser descritas e explicadas na sua imanência, isto é, segundo sua coerência interna (e não segundo referentes situados fora do texto, na subjetividade do escritor ou na objetividade dos fatos e das relações sociais). (Souza, 2004, 35)

Desta afirmação esclarecedora, podemos indicar um ponto importante: a teoria da literatura tem, como foco principal, o estabelecimento de conceitos em torno da literatura, que tecem e constituem coerências relacionadas à obra, sejam elas ligadas a uma busca da coerência externa, calcada em remissões biográficas, psicológicas e históricas, ou associadas, como no caso das teorias apontadas acima, à busca da coerência interna do texto, construindo fabulações teóricas que explicam o texto como ele é. É como se a teoria da literatura implementasse uma luta contra os paradoxos da leitura e suas possíveis reverberações interpretativas, através do uso do conceito de coerência. Contra o delírio, a proliferação e o paradoxo, a teoria da literatura impõe o conceito de coerência.

Podemos visualizar, ainda, na crítica literária atual, remissões à figura autoral. Óbvio que não com o mesmo apreço que se tinha à época de Sainte-Beuve, mas a mitologia autoral ainda persiste, mesmo depois dos ataques que

⁵¹ Os autores principais destas correntes são: (1) *estilística*: Karl Vosler, Charles Baily, Leo Spitzer, Damaso Alonso, Erich Auerbach e Carlos Bousoño; (2) *formalismo russo*: o círculo lingüístico de Praga e a escola de Tartu; (3) *a escola morfológica alemã*: André Jolles; (4) *a nova crítica anglo-americana*: a escola de Chicago; e (5) *a fenomenologia dos estratos*: Ingarden. Discutiremos sobre a especificidade de algumas destas escolas mais adiante.

sofreu a partir da segunda metade do último século. Como apresentamos com Couturier (1995), a crítica francesa, até a época do panfleto barthesiano contra a onipotência da figura autoral na seara da teoria literária, era muito menos formal do que as teorias anglo-saxônicas. Ainda vemos uma preocupação com a coerência externa relativa à biografia, principalmente no traço da crítica de cunho jornalístico ou em correntes psicanalíticas, existencialistas, marxistas ou sociológicas do nosso tempo; ou ainda, preocupações com a coerência interna do texto, porém associadas à idéia da intencionalidade do escritor, inscrita no texto.

Em “A morte do autor”, Barthes (1968/1984) aponta que o Autor trava o fluxo da leitura literária. Poderíamos acrescentar que as idéias que circundam em volta da intenção do escritor, da intencionalidade do texto e até mesmo da noção de leitor implícito⁵² – este leitor supostamente programado pela obra literária – também são travas, protocolos de segurança, impostos pelo autor em sua associação com os operários da cultura para impedir a proliferação discursiva. No entanto, a beleza da obra literária está no seguinte: ela é irreduzível às explicações que são a ela endereçadas, como o afirma Lenoir em *L'oeuvre d'art*:

(...) mesmo se Valéry informa que o *Cimetière marin* nasceu do desejo de trabalhar sobre a forma do verso francês, seu poema continua, entretanto, irreduzível a esta explicação, como será a todas as outras. (Lenoir, 1999, 22)

Daí, podemos inferir que mesmo a vontade de quem escreveu a obra não sobrepuja os caminhos da apreciação leitora.

⁵² Com a Escola de Constância – a teoria da recepção –, um deslocamento de interesse nos estudos críticos teve sua emergência, colocando um foco de atenção na relação leitor-texto, antes legada ao silêncio. Esta escola crítica alemã se divide em duas abordagens marcantes: (1) a de Hans Robert Jauss, que sustenta um estudo histórico das recepções da obra literária; e (2) a de Wolfgang Iser – a teoria do leitor implícito –, que se atém a formulações teóricas acerca do leitor particular, apostando que um plano de recepção – um leitor suposto – já estaria programado no corpo textual. Jouve afirma que a teoria de Iser visa “mostrar, por um lado, como uma obra organiza e dirige a leitura, e, por outro, o modo como o indivíduo-leitor reage no plano cognitivo aos percursos impostos pelo texto”. (Jouve, 2002, 14) Esta teoria leva em conta o programa do texto que estaria em primeiro plano, e a relação do sentido entre o texto e o leitor, apresentando as partes subjetivas desta relação em segundo lugar. No entanto, o que gostaríamos de frisar é a importância dada ao leitor inscrito no texto – imagem explicativa que muito se assemelha à da intencionalidade do texto –, sendo, como sublinha Jouve, “a inscrição objetiva do destinatário no próprio corpo do texto”. (Jouve, 2002, 46) No entanto, como ele mesmo afirma, “o leitor postulado pelo texto permanece de fato, e apesar de tudo que se fala, uma conjectura”. (Jouve, 2002, 48) O leitor inscrito no texto tem seu parentesco direto com o autor instaurado na trama discursiva, pois ambos são frutos de postulações teóricas que visam compreender, explicar, domar e direcionar o sentido do fenômeno literário. Para um maior esclarecimento acerca da teoria da recepção, ver Jouve (2002) e Eagleton (1994/1999).

Contudo, como assinalamos com Eagleton (1994/1999) e agora com Souza (2004), as teorias da literatura têm tanto uma vertente da crítica ligada à imprensa e ao monopólio da distribuição e da venda de livros, quanto outra associada à luta pelo estabelecimento do monopólio da leitura legítima, que se relaciona com os embates teóricos internos à academia.

Em relação a estas últimas, podemos sublinhar, junto às considerações de Souza, que uma boa parte delas foge à remissão quase intuitiva – e muito explorada pela imprensa e pelo comércio – do homem à noção de origem, passando a se preocupar propriamente com elementos ligados ao texto em si.

Em sua introdução à teoria da literatura, Eagleton (1983/1997) comenta algumas teorias críticas dos nossos tempos, como a nova crítica norte-americana, a fenomenologia, a hermenêutica, a teoria da recepção, o estruturalismo, a semiótica, o pós-estruturalismo e a psicanálise.

Neste momento, faremos uma pequena digressão sobre a natureza destas escolas críticas, para darmos uma idéia geral de cada uma delas. Assim, logo em seguida, continuaremos nossa discussão sobre a esfera interpretacional, a crítica literária e sua dimensão política. Já que elas estariam associadas aos mecanismos transcendentais à experiência, tentando se apoderar da literatura em nome da linguagem do poder.

Então comecemos nosso pequeno desvio com intuito de descrever estas teorias literárias:

A nova crítica norte-americana se caracterizava por ser formalista, afastando a obra literária do seu contexto histórico e social e, conseqüentemente, das figuras do autor e do leitor. Ela apostava em uma compreensão do texto, entendido como objeto em si. Eagleton (1983/1997), em seu livro sobre a teoria literária, salienta que, para os novos críticos, “o poema dizia o que queria dizer, a despeito das intenções do poeta ou dos sentimentos subjetivos que o leitor experimenta com ele”. (Eagleton, 1983/1997, 65) A nova crítica está, comumente, associada aos seguintes nomes: Eliot, Richards, Leavis, W. Empson, C. Ransom, W.K. Wimsatt, C. Brooks, A. Tate, M. Bearsdsley e R.P. Blackmur.

A crítica fenomenológica tenta aplicar a fenomenologia husserliana aos estudos literários. Nesta concepção, através de uma redução fenomenológica, “o texto é reduzido a uma pura materialização da consciência do autor” (Eagleton, 1983/1997, 81) e, como em Husserl, estas propriedades ditas ‘puras’ devem ser

destacadas de seu contexto histórico, apostando que o significado é sempre intencional. Podemos visualizar este modo de compreensão da literatura nas obras ligadas à Escola de Genebra (Georges Poulet, Jean Starobinski, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard e Emil Staiger).

A hermenêutica provém da crítica heideggeriana à fenomenologia husserliana, sustentando que, para se construir uma compreensão do texto literário, deve-se levar em conta o seu sentido no tempo, ou seja, o seu contexto histórico. Um importante teórico desta forma de crítica é o alemão Hans-Georg Gadamer.

A teoria da recepção salienta a importância de se estudar a figura do leitor. Existem três importantes teóricos desta escola: Jauss, Ingarden e Iser. Jauss formula uma nova forma de história literária, já que sua teoria se quer uma história das recepções das obras literárias. Já Ingarden e Iser se preocupam mais propriamente com a dinâmica da leitura. Ambos compreendem a leitura como um processo determinado por uma espécie de programa de leitura inscrito no corpo textual. No entanto, Ingarden afirma que mesmo as lacunas do texto, as quais dariam abertura à produção de contra-senso e à emergência da liberdade leitora, já estariam programadas no próprio texto. Iser tem uma postura mais liberal, indicando que existe uma pluralidade enorme de possibilidades de apreensões e de contra-sensos na leitura de uma obra literária. Todavia, afirma que mesmo a liberdade leitora deve seguir uma coerência interna ao próprio texto.

O estruturalismo se caracteriza por uma tentativa de compreender a obra literária a partir de estruturas profundas (que se encontrariam no próprio texto, descolado de seu contexto histórico) e entende a obra literária como uma estrutura funcional. Esta teoria busca detectar as estruturas da obra e formular suas leis de funcionamento. Ela recebeu influência dos estudos de Saussure sobre a lingüística e tem na escola de Praga (Jakobson, Mukarovsky, Vodika, entre outros) seus principais pensadores.

A semiótica muito se aproxima das preocupações teóricas do estruturalismo e tem no inglês Pierce seu precursor. Eagleton (1983/1997) afirma que esta proximidade com o estruturalismo se dá pela utilização dos mesmos métodos e que a semiótica teria um campo mais restrito de análise do que o estruturalismo, já que se apresenta como o estudo dos signos:

O que a semiótica representa, na verdade, é a crítica literária, transfigurada pela lingüística estrutural, transformada em um empreendimento mais disciplinado e menos impressionista que (...) está antes mais do que menos atento à riqueza da forma e da linguagem do que a maior parte da crítica tradicional. (Eagleton, 1983/1997, 142)

O pós-estruturalismo surgiu através da passagem de uma compreensão da obra como conceito fechado em que basta o crítico em seu estudo vislumbrar as estruturas profundas da escrita para um entendimento de que toda a leitura é plural. O texto *S/Z* de Barthes seria um exemplo paradigmático deste tipo de análise e a obra dos desconstrutivistas, de modo geral, também surge como uma forma de crítica às estruturas profundas e aos conceitos fechados da própria crítica literária.

Em relação à crítica psicanalítica, podemos dizer, com Eagleton, que ela pode ser uma teoria ligada a uma compreensão da obra literária que se debruça sobre *o autor da obra*, sobre *o seu conteúdo*, sobre *a sua construção formal*, ou até sobre *o leitor* propriamente, utilizando o arcabouço teórico construído pela teoria freudiana. No entanto, constatamos uma primazia das duas primeiras preocupações, sendo ambas posturas um tanto quanto reducionistas do seu objeto de estudo: a primeira voltada à intenção do autor no ato da escrita, e a segunda, a uma busca de compreensão do texto a partir das categorias freudianas, como, por exemplo, o complexo de Édipo, e assim por diante. Como Deleuze (1969/2000), Eagleton afirma que o possível encontro entre a psicanálise e a literatura seria potencialmente mais libertador do que esta mera visão reducionista da arte – que encontramos até na obra de seu fundador –, devido à preocupação com a dimensão do prazer, um tanto esquecida pelos estudiosos da literatura. Todavia, isto seria uma promessa de psicanálise, já que os psicanalistas, em sua maioria, ainda tentam com insistência enquadrar as obras em suas categorias preestabelecidas e reducionistas.

Não mergulharemos em uma explicação profusa das teorias supracitadas, mas vamos nos ater a uma reflexão propriamente política das relações de poder tecidas entre estas teorias e seu objeto de estudo: a literatura.

Como Eagleton indicou em *A Função da Crítica* (1994/1999), existe uma crítica literária mais associada às querelas internas à academia do que ao comércio. Estas críticas impõem seus modos de compreender a obra literária. Suas querelas barulhentas quanto ao sentido da obra só produzem o silêncio no campo

ressonante, talvez até mais do que os problemas levantados pela imprensa especializada.

Na conclusão do seu livro sobre a teoria da literatura, Eagleton sublinha como as instituições teóricas que se amontoam em torno do objeto literário visam a manutenção de instrumentos de poder e de controle. Sugere também que os literatos são “guardiões de um discurso” (Eagleton, 1983/1997, 277), expressão que muito se assemelha aos *guardiões de cemitério* de Sartre. E, após analisar estas teorias, denuncia: “A grande maioria das teorias literárias delineadas neste livro ressaltaram, em lugar de desafiar, os pressupostos de poder.” (Eagleton, 1983/1997, 269)

As teorias literárias e seu processo de captura da literatura constroem e, ao mesmo tempo, fiscalizam os instrumentos discursivos de poder sobre o objeto literário. Eagleton (1983/1997) sublinha o caráter policialesco deste aspecto da esfera interpretacional, apontando que as relações de poder entre a instituição acadêmico-literária e a sociedade se entrelaçam numa dinâmica que fiscaliza a escrita – ao determinar o que deve ser taxado de literário ou não –, que delega autoridades em se tratando do próprio discurso acadêmico – ao definir os guardiões do discurso que terão como tarefa a definição e a preservação deste discurso de poder sobre a literatura – e que classifica os usuários competentes ou não do discurso sobre o objeto literário. No caso, vemos como este aspecto reacionário da esfera interpretacional se articula de forma a se assemelhar a uma polícia da ordem dos discursos e dos livros.

O poder do discurso crítico articula-se em vários níveis. Ele tem o poder de ‘policar’ a língua, de determinar que certos enunciados devem ser excluídos por não se conformarem ao que é considerado um estilo aceitável. O poder de policiar a própria escrita, de classificá-la de ‘literária’ e de ‘não-literária’, de perenemente grandiosa e de efemeramente popular. É o poder de autoridade diante dos outros, são as relações de poder entre os que definem e preservam o discurso, e os que a ele são admitidos seletivamente. É o poder de conferir ou não certificados àqueles que foram classificados como bons ou maus usuários do discurso. Trata-se, por fim, de uma questão de relações de poder entre instituição acadêmico-literária, onde tudo ocorre, e os interesses da sociedade em geral, cujas necessidades ideológicas serão servidas, e cujo pessoal será reproduzido pela preservação e ampliação controlada do discurso em questão. (Eagleton, 1983/1997, 279-280)

Para entendermos este movimento de captura, lembremos do que Kundera afirma sobre a literatura, em *Les Testaments Trahis* (1995). Ele indica que a

literatura tem, como questão primordial, a existência humana e que a manifesta através de problematizações que colocam nossas convicções sociais e individuais em xeque, mediante uma suspensão de juízo, destilada na dinâmica dos personagens.

Eagleton (1983/1997), em sua denúncia da dimensão política da crítica, mostra de forma sucinta como ela se vale de conceitos para obliterar e absorver os elementos questionadores da literatura. Deste modo, sublinha que a crítica teria uma natureza oposta à própria forma da literatura de se apresentar como questionamento difuso das convicções sociais.

Sempre ouvimos dizer que a literatura está vitalmente relacionada com as situações existenciais do homem: que ela é antes concreta do que abstrata, apresenta a vida em toda a sua rica variedade, e rejeita a investigação conceitual estéril, preferindo o sentimento e o gosto de se estar vivo. Paradoxalmente, a história da moderna teoria literária é a narrativa do afastamento dessas realidades, e da aproximação de uma gama aparentemente interminável de alternativas: o poema em si, a sociedade orgânica, as verdades eternas, a imaginação, a estrutura da mente humana, o mito, a linguagem e assim por diante. (Eagleton, 1983/1997, 269-270)

Assim, podemos pensar que os conceitos críticos, ao se quererem verdadeiras lupas para enxergarmos o objeto literário, nos afastam da literatura mais do que nos aproximam. É como se a crítica construísse anteparos que obstruíssem a passagem entre o leitor e o encontro ressonante. Através da maquinaria explicativa, ela captura a literatura, tornando-a aquilo que ela não é. A crítica, em sua tentativa de controlar o sentido do texto, acaba por apresentar um controle sobre o corpo do leitor, pois, no espaço de ressonância, leitor e obra jogam juntos um jogo paradoxal, e a crítica, com seu movimento de restituição de identidades e estabelecimento de sentidos, se caracteriza por um processo de dissolução dos paradoxos. Desta maneira, com Eagleton, podemos dizer que as mitologias críticas são aquelas que explicam a obra literária por movimentos que nos distanciam dos verdadeiros problemas existenciais contidos nela.

No entanto, como apontamos, a crítica literária também comporta a mesma condição da linguagem, mesmo sendo ela fruto de um movimento transcendente à experiência: a condição de ser atravessada por forças coercitivas e criativas.

Assim, será que podemos afirmar que a esfera interpretacional sempre se quer coercitiva e organizadora da literatura? Será que é possível uma crítica

libertadora que acolha os paradoxos da leitura e se apresente como uma crítica que seja fruto da propagação e, por conseqüência, do contágio?

Em *Linguagem e literatura* (1964/2000), Foucault aposta em uma possível resposta positiva. Caracteriza a literatura como uma *linguagem ao infinito* e, conseqüentemente, as maneiras de manifestar idéias a seu respeito também estariam do lado de uma *linguagem ao infinito*. Mas ressalva que a crítica seria segunda em relação à experiência escrita. A crítica seria transcendente à experiência, como já frisamos.

Nesta conferência de 1964, Foucault argumenta que há uma multiplicação de atos críticos que percorrem disciplinas e artes variadas e, inversamente a esta proliferação, dá-se o fenômeno de desaparecimento da figura do *homo criticus* – como os franceses de seu tempo assim o compreendiam: um homem que, influenciado por uma postura que remonta a de Sainte-Beuve, analisa criticamente o objeto literário à luz de elementos históricos, biográficos e exteriores à obra literária – como a figura autoral, por exemplo.

É curioso como o tom esperançoso com que Foucault se reporta às vicissitudes da crítica literária se aproxima da virulência do texto Barthesiano “A morte do autor” (1968/1984). Enquanto Barthes denuncia a figura do autor e do crítico, como travas do texto, Foucault anuncia o desaparecimento deste último – ao menos do crítico como visto pelo texto barthesiano – e o surgimento de possibilidades para a crítica que se assemelhariam as de Barthes.

Neste texto, Foucault assinala que a crítica, como instituição judicativa que se quer detentora da melhor leitura, perdeu sua força em seu tempo. Sublinhemos como este desaparecimento do crítico, anunciado pelo autor francês, soa um pouco impreciso se pensarmos que, quatro anos depois, Barthes ainda a denunciaria. No entanto, o interessante deste texto é a análise que Foucault faz da dinâmica desta linguagem segunda que é a crítica e sua possibilidade de liberação, a partir de atos críticos que fogem às dimensões comuns à teoria literária.

A literatura, segundo Foucault, se caracterizaria pela repetição da linguagem. Ela seria o espaço em que a linguagem se redobra ao infinito, em sua relação com o vazio da morte. Assim, a crítica seria a análise do que há de repetível no seio da literatura.

Foucault divide as posturas críticas em três formas de se relacionar com esta repetição da linguagem: a retórica, a crítica literária propriamente dita e a análise literária.

A retórica seria a forma crítica que se debruça sobre as figuras que se repetem e se combinam na dinâmica da linguagem literária; a crítica literária – cujo desaparecimento Foucault anuncia – seria a forma crítica que determina identidades psicológicas e históricas que explicariam a obra; e a análise literária estaria ligada ao estudo da literatura como linguagem que se auto-referencia.

Parece-me que é a análise dessa implicação da obra em si mesma, a análise dos signos pelos quais a obra não cessa de se designar no interior de si mesma, que dá sentido aos empreendimentos diversos e polimorfos chamados, hoje, de análise literária. (Foucault, 1964/2000, 162)

É importante observarmos a relação apontada, nesta conferência, entre a linguagem e o espaço. Foucault sublinha que a mitologia autoral e os conceitos críticos, comumente, estão ligados a uma contextualização temporal do texto literário, compreendendo, deste modo, a literatura a partir de uma “mitologia temporal da linguagem”. (Foucault, 1964/2000, 169) Daí, as questões que circundam os problemas da origem e da intenção serem tão importantes para esta forma de pensar a obra.

Havia sempre a necessidade, a nostalgia da crítica de encontrar os caminhos da criação, de reconstituir, em seu próprio discurso crítico, o tempo do nascimento e do acabamento que, pensava-se, deveria conter os segredos da obra. (Foucault, 1964/2000, 169)

Assim, Foucault aponta a importância de se entender a obra literária como um espaço, para não se recair nos mitos relativos à intencionalidade e à origem.

Mesmo criticando a noção de metalinguagem em Jakobson, as formulações de uma análise literária apontadas por Foucault apresentam o estudo da literatura a partir de um formalismo semiológico, que, mesmo sendo contrário aos desígnios da crítica francesa de sua época, parecem criar também conceitos despotencializadores da obra⁵³. No entanto, o mais interessante deste texto não é

⁵³ Este texto sofre influências do estruturalismo de seu tempo e será justamente por isso que irá soar, às vezes, como uma defesa do formalismo na análise da literatura, e que se contraporá à crítica francesa de seu tempo, a qual, como assinalamos ao comentar o artigo de Barthes, remetia a uma compreensão da obra literária a partir da vida do escritor ou de outros elementos externos a

este ponto, pois Foucault, mesmo depois de formular as camadas semiológicas a serem estudadas pela análise, assinala um caminho para a crítica que se quer mais liberador.

Ora, parece-me que atualmente o que há de importante na crítica é que ela está passando para o lado da escrita, e isso de dois modos. Em primeiro lugar, porque a crítica cada vez mais se interessa não pelo momento psicológico da criação da obra, mas pelo que é a escrita, pela própria densidade da escrita dos escritores, com suas formas, suas configurações. Em segundo lugar, porque a crítica deixa de querer ser uma leitura melhor, mais matinal, ou mais bem armada, e está se tornando, ela própria, um ato de escrita. (Foucault, 1964/2000, 156-7)

Foucault, nesta citação, se aproxima de Barthes por outro motivo: pela aposta de que os atos críticos, fugindo de suas características comuns de coerção e organização dos estímulos literários, parecem se proliferar, se propagar, de uma leitura vivenciada em seu espaço de ressonância corrente para uma escrita que se distribui em romances, poemas, reflexões e filosofias.

Observamos que a literatura impossibilita que ela própria venha a ser tomada por uma teia de relações que chamaríamos de uma tradição literária.

Assim Foucault apresenta a análise literária:

A análise literária, se ela tem um sentido, nada mais faz do que impossibilitar a crítica. Ela torna pouco a pouco visível, mas ainda nebulosamente, que a linguagem é cada vez menos histórica e sucessiva; ela mostra que a linguagem está cada vez mais distante de si própria, que ela se afasta de si como uma rede, que sua dispersão não se deve à sucessão do tempo, nem à correria noturna, mas à explosão, ao fulgor, à tempestade imóvel do meio dia. (Foucault, 1964/2000, 156-7)

Neste trecho, há uma ambigüidade, pois Foucault pode estar afirmando que a análise literária impossibilita a crítica propriamente dita, pois tem, como objeto de análise, o texto em seu espaço e em sua forma. No entanto, podemos pensar que a análise literária poderia, como a própria literatura, negar a si mesmo a idéia de tradição. Partindo disto, podemos também apontar a análise literária como sendo fruto do encontro com o espaço de ressonância que chamamos, junto a Blanchot, de espaço literário. Ela não quer se tornar uma tradição calcada em elementos fechados.

própria obra. E, como vimos, o formalismo também seria uma forma de compreensão da obra literária que se oporia ao acolhimento propriamente dito da literatura.

É como se ela fosse uma análise menor, no sentido que Deleuze e Guattari a pensam no seu livro sobre a obra de Kafka: uma análise que não levaria em conta arquétipos, associações livres e estruturas, ou seja, uma análise que não tomaria a obra pelos movimentos comuns à teoria literária de enquadramento da obra na dinastia da representação mediante o ato coercitivo e restritivo de interpretar. Esta análise levaria a teoria literária a uma espécie de libertação, que poderia ser observada, nos atos críticos que reverberam na própria arte e na filosofia. Estes atos se apresentam como uma leitura que acolhe a literatura, não para fazer de sua análise uma verdade sobre ela, mas, sim, o seu acolhimento reverbera sobre a escrita, tornando-se um pretexto para pensar diferentemente de si mesma, sem sistematizar e amarrar a literatura a conceitos explicativos que nada dizem sobre a própria experiência.

A crítica blanchotiana e sua análise da *parte do fogo* e do *espaço literário*; a filosofia deleuziana em seus comentários sobre as obras literárias de Proust, Carroll, entre outros autores; a obra de Ponge, em sua maneira de se debruçar sobre os próprios problemas da linguagem, através de seus poemas; quando Borges escreve literatura e, ao fazê-lo, faz crítica da literatura, como em seu *Pierre Ménard*; quando Lovecraft coloca nossa realidade em jogo, fazendo crítica das vicissitudes da leitura, ao demonstrar que a leitura de um livro, como o *Necronomicon*, pode levar à loucura. Estes exemplos mostram como a escrita reverbera idéias provenientes de outros encontros com a literatura, sem apresentá-las com a carapaça tênue da verdade teórica e dogmática.

Ousamos, assim, dizer que estas reverberações apontam para uma crítica menor, do mesmo modo que pensamos uma literatura menor no primeiro capítulo. Uma crítica que não quer ser compreendida como uma crítica e seus conceitos coercitivos que determinam a leitura legítima do texto literário, mas atos críticos que, ao pensarem junto à literatura e ao serem levados por sua reflexão profusa, pensam de forma a colocar as próprias convicções de uma leitura legítima em xeque.

Obviamente que estas reverberações críticas, transformadas em escritos, são mais raras ou mais difíceis de detectar do que imaginamos. No entanto, gostaríamos apenas de sublinhar que pode haver uma dimensão da esfera interpretacional que não sirva somente para os desígnios policialescos da cultura, do mercado e da própria crítica em suas tentativas de unificação, pasteurização,

sistematização e explicação da obra literária, o que descamba em uma despotencialização do espaço ressonante leitor.

Vimos, ao longo da presente tese, que, nas experiências totais do ler e do escrever, tanto a existência do leitor como a do escritor são delegadas pela obra, ao mesmo tempo que estas experiências os tomam em um movimento de evanescência e desaparecimento. Esta característica paradoxal da experiência seria sinônima do campo imanente, aberto pelo espaço literário.

Observamos também que mecanismos se apoderam destes dois elementos, transformando-os em conceitos que visam explicar a obra: a figura autoral e a do crítico. Crítico e autor são frutos da captura discursiva. Os movimentos transcendentais de captura tomam posse da obra, através destes processos ligados ao que chamamos de esfera interpretacional.

No entanto, estas considerações sobre a esfera transcendente interpretacional nos chamam a atenção para o caráter fugidio da literatura novamente. A literatura, ao ser capturada por estes movimentos, é transformada em algo muito diferente de sua natureza.

Em “La littérature encore une fois”, Blanchot (1969) sublinha que a literatura em sua essência é incapturável, fugindo aos movimentos de unificação e sistematização.

Esta idéia, tantas vezes proposta e sempre deslocada, é que, na literatura, evidencia-se uma afirmação irreduzível a todo processo unificador, não se deixando unificar e ela mesma não unificando, não provocando a unidade. (...) É porque a literatura não é verdadeiramente identificável, se ela é feita para decepcionar toda identidade e para enganar a compreensão como poder de identificar. (Blanchot, 1969, 594-595)

Assim, podemos terminar este capítulo, definindo a literatura como uma potência transgressiva, no reino da linguagem, que se apresenta como uma afirmação contra as idéias unificadoras de identidade e de tradição. No entanto, movimentos reativos a esta potência se pluralizam, no interior da linguagem mesma, para combater esta transgressividade, utilizando armas conceituais – como as noções de obra, obra-prima, autoria, tesouro cultural e assim por diante – e se materializando nos desígnios da cultura institucional, do mercado e de uma parte da crítica literária.