

DE UMA NORMATIVIDADE SEM NORMA: A CRÍTICA LITERÁRIA E A FUNÇÃO DA TEORIA (A PARTIR DE LUIZ COSTA LIMA)¹

OF A NORMATIVITY WITHOUT NORMS: LITERARY CRITICISM AND THE FUNCTION OF THEORY (FROM LUIZ COSTA LIMA)

Nabil Araújo²

RESUMO: Discutindo certos tópicos fundamentais da obra de Luiz Costa Lima, este texto propõe uma reflexão sobre a problemática da normatividade da crítica literária e sobre a função da teoria da literatura como campo voltado para questões de metodologia dos estudos literários, em sua articulação com a historiografia da crítica.

Palavras-chave: crítica literária; normatividade; teoria da literatura.

ABSTRACT: Discussing certain fundamental topics in the work of Luiz Costa Lima, this text proposes a reflection on the problematic of literary criticism's normativity and the function of literary theory as a field devoted to issues of methodology of literary studies, in its articulation with historiography of criticism.

Keywords: literary criticism; normativity; literary theory.

Para Sérgio Alcides

I

No primeiro dos “Quatro fragmentos em forma de prefácio” que escreveu para *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000), Luiz Costa Lima apresenta os motivos que o teriam levado a adiar a publicação daquele livro, no qual busca formular o delineamento geral do repensar da mimesis a que se propôs desde 1980. Para além das eventuais vantagens com que acreditava poder contar em função do adiamento deliberado,³ um motivo em especial, enunciado por fim, mereceria destaque: o reco-

¹ Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada na Jornada Luiz Costa Lima, evento realizado em novembro de 2010 no Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, e que contou com a presença do próprio professor Costa Lima, que generosamente respondeu e comentou, na ocasião, todas as comunicações realizadas.

² Graduado em Letras pela UFMG. Mestre em Estudos Literários (Teoria da Literatura) pela UFMG. Doutorando em Estudos Literários (Literatura Comparada) pela UFMG.

³ “Poderia argumentar melhor, ouvir os amigos, ter melhor oportunidade de perceber os pontos fracos, de

nhecimento de que “o delineamento visado teria de partir de antes de seu próprio tema: da indagação do lugar em que se repensa a *mimesis*” (COSTA LIMA, 2000, p. 13). Tratar-se-ia, bem entendido, de se buscar esclarecer as próprias condições de possibilidade do empreendimento em questão: “Não fazendo parte central de meu *bobby-horse* senão a incidência da *mimesis* na literatura”, conclui Costa Lima (*Ibid.*, p. 13) a propósito, “a cogitação de seu lugar me obrigava a pensar o lugar da crítica literária”.

No segundo fragmento, nos é oferecido, então, o desenho sintético, tão sucinto quanto incisivo, dessa reflexão sobre a crítica, a funcionar, pois, como ante-sala ao tratamento da problemática da *mimesis*. Parte-se, aí, de uma constatação: “É raro encontrar-se em um crítico (de arte ou de literatura) a indagação do que ele precisamente faz. Como se a crítica se autolegitimasse”. E mais à frente: “ao contrário das profissões liberais, o crítico não se justifica pelo que faz ou deixa de fazer. Que então o justifica?” (*Ibid.*, p. 13).

Para enfrentar o problema, Costa Lima recorre a Kant, e destaca que a pergunta sobre a crítica encontra-se subordinada a uma questão maior: “que certeza podemos ter de conhecer?” Retomando a problemática kantiana do *juízo* como capacidade de subsumir os objetos da percepção (o particular) a regras ou princípios gerais (o universal), Costa Lima lembra que, para Kant, a chamada “faculdade do entendimento”, justamente por operar com princípios *a priori*, independentes de toda a experiência, e permitir, com isso, a formulação de leis que governam os fenômenos, seria a única a possibilitar *juízos determinantes*, isto é, que explicam o modo de atuar dos objetos a que visam (*Ibid.*, p. 13-14). Por seus resultados afirmativos, conclui Costa Lima (*Ibid.*, p. 15), o juízo determinante “facilita a *teoria*, i. e., o conjunto de proposições que declaram a especificidade dos objetos constitutivos de um campo”.

Mas e quando, como no caso da experiência estética, não se dispõe de tais princípios *a priori*, não sendo possível, pois, o juízo determinante, aquele que possibilita a subsumção de um objeto particular a uma lei geral? Nesse caso, indaga-se Costa Lima (*Ibid.*, p. 15), “como podemos saber que a crítica ultrapassa sua mera inscrição subjetiva? Que ela é mais do que apenas arbitrária retórica ou precária aposta?” Em suma: “como podemos justificar a crítica a um objeto inserto em uma experiência estética?” O próprio Kant “já indicava um caminho”, observará Costa Lima (*Ibid.*, p. 15-16), “ao notar que o juízo próprio a uma experiência estética merece uma designação especial: é um juízo de *reflexão*; [...] algo que leva a mente a curvar-se sobre o que ela própria sentirá”. Costa Lima destaca, então, a afirmação de Kant, no final do prólogo à *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), de que, com respeito à faculdade do juízo, “a crítica faz as vezes da teoria [*die Kritik statt der Theorie dient*]” – e conclui: “a lucidez da crítica não pode ser completa, sua objetividade é sempre questionável, pois lhe falta a base da certeza”.

apontar para o que, devendo ser feito, não o fora. Na opção pelo adiamento, considerava também fazer parte do lance de dados o aparecimento de alguém que, algum dia, levasse adiante o que, de antemão, reconhecia não passar de um delineamento” (COSTA LIMA, 2000, p. 12).

Remetendo, então, à célebre tese de Walter Benjamin sobre a crítica de arte no romantismo alemão, Costa Lima observa que, até se dar o impacto da filosofia kantiana na Alemanha, o crítico de arte chamava-se *Kunstrichter* (“juiz da arte”), e que só com os *Frühromantiker* [“primeiros românticos”] passa-se a falar em *Kritiker*. Eis a diferença: enquanto o primeiro, o *Kunstrichter*, supõe, “como todo juiz”, observa Costa Lima (*Ibid.*, p. 16), “uma legislação, escrita ou consuetudinária, que aplica”, o segundo, o *Kritiker*, “é aquele que se indaga sobre os limites da razão; [...] que se pergunta como a razão poderá, com propriedade, falar de uma experiência que não pode ser generalizada”, isto é: a própria experiência do juízo estético, já que “a validade da crítica a um romancista não é transponível a outro pelo simples fato de que este outro seja também um romancista” (*Ibid.*, p. 16).

Mas essa distinção – lamenta Costa Lima – não ultrapassou a experiência dos primeiros românticos: “Na prática jornalística do alemão recente, *Kritiker* reocupa, talvez apenas com mais discrição, o papel do *Kunstrichter*. E o que sucede no alemão se repete noutras línguas” (*Ibid.*, p. 16). Segundo o autor, em função de ter se mantido, nos diversos âmbitos culturais, “o sentido de ser a arte uma atividade normativa, i. e., pautada pela aplicação de normas”, teria se generalizado a tendência “de considerar uma teoria ou o quadro teórico pelo qual se opta *algo a ser aplicado*” (*Ibid.*, p. 16). A esse estado de coisas, Costa Lima contrapõe o seguinte:

Contra essa tendência generalizada, a linha que deriva da filosofia crítica considera que a crítica (literária ou de arte) não pode ser uma atividade normativa mas que há de ser vista como uma forma de pensar acerca de um tipo específico de objeto. Sua questão precisa é: como a arte pensa? [...] Acrescente-se: se o caráter *sui generis* da experiência da arte deveria coibir que a crítica assumisse uma direção normativa, isso contudo não impede que o crítico empregue conceitos. Só que na crítica o conceito perde sua força de homogeneizador do objeto. Ao invés, na crítica de arte e de literatura, o conceito se torna a ferramenta para o pensar; algo, por definição, plástico e modificável de acordo com o objeto singular que analisa, com sua posição no espaço e no tempo. Nesse sentido, poder-se-ia mesmo dizer que a crítica, porque sabe que nunca está pronta para ser aplicada, apresenta tão-só o *limite* a que cada crítico aspira. Não há propriamente críticos, mas sim aqueles que se aproximam, ora mais ora menos, do horizonte do pensar que os justifica. À diferença daqueles que têm uma profissão reconhecida, o crítico não tem um lugar definido. Dispõe apenas de um horizonte (*Ibid.*, p. 17).

Isso posto, e seria preciso reconhecer a coerência com que o esforço de repensar a mimesis então empreendido pelo autor alinha-se com o horizonte crítico acima delineado, justamente no modo como vem a mobilizar conceitos e teorias diversos como “ferramentas para o pensar” em sua tentativa de elaborar uma resposta possível para a pergunta: “Como a arte pensa?” Nas palavras com que o próprio Costa Lima

encerra o último dos quatro fragmentos: “Estaremos satisfeitos se, afinal de contas, conseguirmos avançar algum passo na compreensão da *mimesis*; mais precisamente, no seu sentido restrito: como fenômeno explicativo da arte, enquanto fenômeno estético, i. e., da arte enquanto atividade autônoma” (*Ibid.*, p. 26). Mas se isso parece imbuir, é certo, o empreendimento em questão de uma autoconsciência e de uma consistência epistemológica raras na produção acadêmica no campo dos Estudos Literários, por outro lado corre-se aí, no próprio gesto de redefinição da atividade crítica então efetuado pelo autor, o risco de apropriação e/ou obliteração de uma certa dimensão dos Estudos Literários, a qual, se de fato não poderia conformar-se ao horizonte crítico delineado por Costa Lima a partir de Kant, nem por isso haveria de deixar de ser reconhecida e considerada em sua especificidade.

Explico-me: na conversão da crítica de “atividade normativa” em “forma de pensar acerca de um tipo específico de objeto”, nos termos de Costa Lima, se, por um lado, é todo um horizonte de trabalho que pareceria se iluminar ao estúdio da literatura, horizonte não propriamente novo – posto que gestado por Kant e concretizado, em parte, pelos *Frühromantiker* –, por outro lado, e a exemplo da zona de sombra que tende a ser gerada por toda iluminação, é uma outra perspectiva de trabalho, justamente aquela em que criticidade e normatividade encontram-se inextricavelmente fundidas, que pareceria agora interdita, se não de fato ao menos de direito, ao estúdio da literatura. Ora, uma tal perspectiva não é outra senão aquela mesma a que o senso comum se refere quando fala em *crítica literária* ou, tão-somente, *crítica*, remetendo, quanto a isso, não ao criticismo kantiano, é claro, mas à boa e velha etimologia da palavra: “O termo ‘crítica’ deriva do grego *krínein*, que significa ‘julgar’, através do feminino da forma latina *criticu(m)*. *Krités* significa ‘juiz’ e *kritikós*, ‘juiz ou censor literário’”, explica, com efeito, Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*. E ainda: “Como revela a etimologia, a crítica pressupõe, necessariamente, o ato de julgar, isto é, conferir valor às coisas, no caso obras literárias” (MOISÉS, 1974, p. 305). Poder-se-ia acrescentar que o ato de julgar um poema ou um romance pressupõe, evidentemente, uma visão do que seja aquele poema ou aquele romance então julgado, o que aponta para uma ontologia do objeto da atividade crítica. É nesse sentido que, como lembra Jérôme Roger (2002, p. 8), “a crítica não pode se contentar em julgar; precisa também estar sempre construindo seu objeto para conhecê-lo”; o que desemboca na definição da crítica como uma atividade que visa a responder “o que é e o que vale um texto” (*Ibid.*, p. 7).

Os formalistas russos, em seu esforço por erigir uma “ciência da literatura” cujo objeto não poderia ser, obviamente, a obra literária particular, em sua individualidade, mas a *literariedade*, pensada como atributo geral das obras literárias, tenderam a assumir uma postura exclusivista, postulando a acensão de uma “poética estrutural” em detrimento mesmo da crítica literária, tida por atividade incontornavelmente subjetiva e, portanto, não passível de cientificização. A formulação máxima e paradigmática dessa visão das coisas caberá ao Jakobson de “Linguística e poética” (1960), quando afirma:

Infelizmente, a confusão terminológica de “estudos literários” com “crítica” induz o estudioso de literatura a substituir a descrição dos valores intrínsecos de uma obra literária por um veredito subjetivo, censório. A designação de “crítico literário” aplicada a um investigador de literatura é tão errônea quanto o seria a de “crítico gramatical (ou léxico)” aplicada a um linguista. A pesquisa morfológica e sintática não pode ser suplantada por uma gramática normativa, e de igual maneira, nenhum manifesto, impingindo os gostos e opiniões próprios do crítico à literatura criativa, pode substituir uma análise científica e objetiva da arte verbal. (JAKOBSON, 1975, p. 120-121).

Observe-se que oito anos depois do aparecimento do famoso artigo de Jakobson, Tzvetan Todorov, ainda imbuído, em larga medida, do mesmo espírito do mestre russo, já admitiria ser preciso distinguir-se, quanto aos estudos literários, duas atitudes: uma que “vê no texto literário um objeto de conhecimento suficiente”, ou seja, a crítica literária, e outra de acordo com a qual “cada obra particular é considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata”, ou seja, a poética estrutural; a relação entre ambas, ele diz, seria não de incompatibilidade mas de complementaridade (FODOROV, 1976, p. 11). Já na década de 1980, um herdeiro menos célebre mas não menos rigoroso da tradição formalista, o narratólogo tcheco, professor na Universidade de Toronto, Lubomir Dolezel, dirá, em sua história da poética ocidental:

[A crítica literária] é uma atividade axiológica e judicativa que integra e reintegra as obras no sistema de uma cultura. A poética é uma atividade cognitiva que reúne conhecimentos sobre literatura e os incorpora num quadro de conhecimento mais vasto adquirido pelas ciências humanas e sociais. Para a crítica a literatura é um objeto de avaliação, para a poética um objeto de conhecimento. Desnecessário será dizer que a crítica literária e a poética se inter-relacionam e bastante frequentemente se entrelaçam. (DOLEZEL, 1990, p. 9).

No posfácio à segunda edição de *Teoria da literatura em suas fontes* (1982, reeditada em 2002), Costa Lima divisará a alternativa de duas direções distintas para a teorização contemporânea, uma de cunho linguístico, outra de cunho cultural (2002, p. 1029-1031). Sobre a primeira, afirma que ela “ressalta o caráter verbal da literatura”, que a “teorização e os métodos que procurarão operacionalizá-la tratarão a literatura como um universo fechado em signos”, não estranhando, assim, que para ela “seja a linguística a ciência-piloto”; como representantes dessa linha, Costa Lima destaca Jakobson e os chamados estruturalistas franceses. Sobre a segunda, afirma que suas teorizações e metodologias “apresentarão como traço comum negarem que o discurso literário possa ser definido imanentemente” – deslocando-se, com isso, a linguística, do posto de ciência-piloto para o de meio auxiliar do exame adequado –, “porquanto

algo não se reconhece como literário senão em função do horizonte da cultura, da sociedade, de uma posição determinada dentro desta”; como representante dessa linha, Costa Lima destaca a estética da recepção e do efeito, lembrando que “seria ingênuo supor que o grau de reflexão alcançado por ela já tenha a consistência necessária para que se impusesse como um cânone relativamente tranquilo”.

Mesmo que deliberadamente nos afastemos da hoje ingênua profissão de fé cientificista de Jakobson, a substituição do referencial formalista ou estruturalista, de inspiração linguística, por um referencial “cultural”, de inspiração criticista (kantiana) ou qualquer outra, não poderia deixar de reconhecer a especificidade da atividade crítica e de enfrentar as questões que ela nos coloca, sob pena de reiterar, mais ou menos inadvertidamente, a posição exclusivista jakobsoniana, com o agravante de já não mais possuímos o álibi do entusiasmo cientificizante dos formalistas das décadas de 1910-20 ou dos estruturalistas dos anos 1960-70. Além do mais, em vista de uma observação como a de Dolezel de que “crítica literária e a poética se inter-relacionam e bastante frequentemente se entrelaçam”, pergunto-me: não seria o próprio espectro do “veredito subjetivo, censório” que Jakobson atribui à crítica literária e que busca exorcizar em seu programa de uma ciência da literatura, não seria esse espectro, afinal, que se diria, então, rondar *toda* abordagem declaradamente não-normativa do universo estético ou literário?

Normatividade – eis o horizonte incontornável da crítica de arte ou de literatura. “Atividade axiológica e judicativa visando a integrar e reintegrar as obras no sistema de uma cultura” (Dolezel), ela não pode ser exercida, em toda sua sentenciosidade, a não ser por um *Kunstrichter* (mesmo quando renomeado como *Kritiker*), a não ser por um *krités*, ou, melhor dizendo, um *kritikós*, um *juiz literário*. É nessa sua incontornável normatividade, pois, que essa atividade a que chamamos *crítica*, e que, como nos lembra T. S. Eliot (1975 [1919], p. 37), “é tão inevitável quanto a respiração” [*as inevitable as breathing*], precisaria ser encarada e pensada, se o discurso acadêmico no campo dos Estudos Literários pretende, de fato, oferecer algum tipo de esclarecimento a respeito do que se encontra em jogo quando nos dispomos a escrever criticamente sobre as obras que lemos, dentro ou fora da universidade, bem como a respeito das consequências pedagógicas e político-ideológicas do modo como regimes de leitura crítica diversos vêm a se estabelecer e se institucionalizar.

II

O *Kunstrichter*, como todo juiz, lembra-nos Costa Lima, e pela própria natureza normativa de sua atividade, “supõe uma legislação, escrita ou consuetudinária, que aplica”. O grande problema, dir-se-ia, é que ele o faz sem o menor senso crítico (agora no sentido kantiano do termo). O simples fato de que ele se limitasse a *aplicar* uma norma já seria prova disso. O crítico, observa Costa Lima, não costuma indagar-se pelo “que ele precisamente faz”; tudo se passa “como se a crítica se autolegitimas-se”. Justamente aí, portanto, parece residir o problema. Tomando de empréstimo, ao modo de ferramentas para o pensar, os termos kantianos empregados por Costa

Lima, tudo se passa como se o crítico agisse pautado por uma pretensa faculdade judicativa imbuída de princípios *a priori* e que, ao modo da faculdade do entendimento, possibilitasse juízos estéticos determinantes ao invés de meramente reflexivos. O que parece irritar sobremaneira a Costa Lima é que, mesmo diante da implausibilidade dessa hipótese, o crítico, via de regra, não se coloque a pergunta pela legitimidade e pela legitimação de sua atividade. Que o crítico aja, mesmo que inadvertidamente, ou sobretudo por causa disso, como se a norma crítica com que implicitamente opera se impusesse necessariamente como natural e universal, isso é o que pareceria revestir sua atividade de um caráter a um só tempo arbitrário e autoritário.

Exatas duas décadas antes da publicação de *Mimesis: desafio ao pensamento*, num texto intitulado “Questionamento da crítica literária”, Costa Lima já colocava o problema nos seguintes termos: “ser crítico da literatura supõe estar investido – por quem? – do papel de *juiz* da produção alheia”. E acrescentava: “Ora, se não duvidamos que não há sociedade sem leis, por outro lado com repugnância sabemos os jogos de interesse, as manipulações e arbitrariedades que se aglutinam àquela necessidade social. Já não nos basta sofrer com os juízes aplicadores da prepotência, para que ainda nos incorporem às suas fileiras?” (1981, p. 199). Aí, contudo, o autor ainda atentava para uma possibilidade ao que tudo indica já descartada nos “Quatro fragmentos em forma de prefácio”. Admitindo que “o receio de se comprometer e/ou uma concepção mecanicamente cientificista da atividade analítica leva o seu praticante a conceber sua tarefa como meramente taxonômica ou descritiva”, Costa Lima afirma desidentificar-se com essa postura, reconhecendo que “o caminho demonstrativo a privilegiar sempre termina em um juízo de valor”. Ao que acrescenta: “Este é um *caminho crítico*, mas não o *caminho do crítico*. *Aquele encaminha um juízo, este determina um julgamento*. O juízo é o termo de chegada de uma cadeia demonstrativa; o julgamento, a decisão tomada a partir de certa norma” (*Ibid.*, p. 200).

Isso posto, poder-se-ia indagar: o caminho crítico a encaminhar um juízo (ao invés de determinar um julgamento) então divisado por Costa Lima seria isento de normatividade? A resposta é negativa; eis a explicação do autor:

Por certo as cadeias demonstrativas não anulam por si a incidência de normas, tanto mais poderosas quanto menos conscientes. Mas a prática da demonstração facilita que outro olhar, seja o do leitor, seja o do próprio analista, beneficiado com a passagem do tempo, descubra a norma que moveu sua demonstração e assim facilita sua tematização explícita, sua recusa ou aceitação. Se, ao contrário, a prática privilegiada favorece o ocultamento da norma que a rege, atua em favor de seu império enquanto fantasma. Sua perduração se prolonga mesmo porque não se sabe onde ela se encontra, como ela se formula. Dentro desse estado de coisas, cabe perguntar: que normas são estas? Se elas não se demonstram – e quais os críticos que costumam ou costumaram demonstrar a razão das normas aplicadas? – é porque pertenceriam ao consenso de uma cultura, de uma classe ou de um grupo social ou porque se proferem como se fizessem parte da natureza do

que deve ser. Em qualquer dos dois casos, sua legitimidade é, quando nada, questionável. (*Ibid.*, p. 200).

O caminho crítico orientado para a formulação de cadeias demonstrativas então postulado por Costa Lima implica a problematização da continuidade que se costuma conceber entre *juízo* estético e *experiência* estética, isto é, entre o trabalho da crítica e a experiência que se diria provocá-lo. “Em poucas palavras”, dirá Costa Lima (*Ibid.*, p. 205),

[...] entre a experiência estética e o juízo que se venha a fazer sobre ela não deveria haver, como se postula até hoje, *um espaço transparente*, pois esta transparência torna o juízo sucursal de uma área estabelecida sem conceitos, a qual vem a ditar o comportamento do juízo, sendo em última instância a fundadora do valor ou não-valor declarado dos objetos. Em vez desta transparência, o que se propõe é criar obstáculos à passagem da experiência para o juízo, através da ênfase na cadeia demonstrativa com a qual se construa o argumento crítico. Claro que esta por si só não resolve a dificuldade: uma demonstração pode ser sofismática, torcer, consciente ou inconscientemente, sua direção. Ou seja, não suponho que as análises se tornam mais corretas pela obstaculização proposta. Se isso não é esperável, o é pelo menos que o analista assim se obrigue a atingir o máximo de sua capacidade argumentativa.

Atente-se para essa rachadura, por assim dizer, então reconhecida pelo próprio Costa Lima em seu argumento das cadeias demonstrativas, a saber: a possibilidade de que uma demonstração possa ser sofismática. Essa rachadura tenderá, pouco menos de um ano depois, a transformar-se numa fenda capaz de pôr mesmo em xeque o referido argumento, o que parece explicar que já não se recorra a ele, por exemplo, em *Mímesis: desafio ao pensamento*. Em “Sobre algumas críticas”, texto que encerra *Dispersa demanda*, Costa Lima (*Ibid.*, p. 238-239), com efeito, dirá:

[...] antes pensava que o risco de autoritarismo do analista era combatível pela exigência prévia de ênfase na cadeia demonstrativa, sustentadora de sua argumentação, porque tal cuidado daria a outrem condições de descobrir as falhas e as inclinações que a moviam. Hoje percebo que esta prevenção é insuficiente: “[...] Não é um tanto estranho reclamar que um instrumento deva criticar a sua própria excelência e utilidade? Que o próprio intelecto deva ‘reconhecer’ seu valor, sua força, seus limites?” (Nietzsche). A maneira portanto como justificávamos uma modalidade analítica que se propunha romper com o espelhismo estético era apenas bem intencionada, na verdade, ingênua e inútil, perpetuadora do mesmo impasse.

Ponderando, por ocasião de uma entrevista (também publicada em *Dispersa demanda*), sobre pontos positivos da influência estruturalista no Brasil, Costa Lima

destaca ter sido mérito do estruturalismo levantar a questão do *papel da teoria*, mostrando “como, por mais ingênuo que eu seja, ao dizer alguma coisa sobre um texto, eu estou teorizando, eu estou partindo de uma teorização sobre o texto”, e se assim o é, “se teorizar é inevitável, é sempre melhor teorizar a partir de alguma coisa que você tenha explicitado, do que de alguma coisa que você tenha de forma implícita” (*Ibid.*, p. 213). Note-se, a propósito, que o que se convencionou chamar de Teoria da Literatura, seja como campo de conhecimento acadêmico, seja como disciplina integrante do currículo de Letras voltada para a formação do futuro crítico profissional e do futuro professor de literatura, emergiu e se institucionalizou justamente em vista da demanda por explicitação e sistematização, tão rigorosa quanto possível, da teoria bem como dos procedimentos em jogo na leitura crítica de um texto literário.

Na conclusão do capítulo de abertura de *Theory of Literature*, o célebre manual de Wellek & Warren publicado nos anos ‘40 e responsável pela fixação definitiva dessa imagem de longa duração da disciplina e pela difusão do termo a ela associado, pode-se ler, com efeito, em tom sentencioso, ao modo de uma resposta possível ao desafio kantiano quanto à fundamentação do juízo estético, que se, por um lado, a crítica e a história literária “esforçam-se por caracterizar a individualidade de uma obra, de um autor, de um período ou de uma literatura nacional”, por outro, “essa caracterização pode ser realizada apenas em termos universais, com base numa teoria literária”. Em suma: “A teoria literária, um *órganon* de métodos, é a grande necessidade da pesquisa literária hoje” (WELLEK; WARREN, 1984, p. 19).

Buscando suprir, portanto, a carência gerada pela inexistência de uma faculdade judicativa que funcionasse à maneira da faculdade do entendimento kantiana, o manual de teoria da literatura procurará estabelecer os princípios, categorias e critérios universais *a priori* que possibilitariam, enfim, juízos estéticos determinantes ao invés de meramente reflexivos. “De onde entretanto provêm e qual a credibilidade de tais princípios, categorias e critérios?”, perguntava-se Costa Lima, na introdução à primeira edição de *Teoria da literatura em suas fontes*, justamente a respeito do manual de Wellek & Warren. Ao que respondia: “Se percorrermos a obra, verificamos que decorrem da reflexão estética e da atividade operacional de dois movimentos analíticos: o formalismo eslavo e o *New Criticism* saxão” (1975, p. 11). Nova indagação: “Como descreveremos métodos diversos, que implicam posições diversas ante o objeto comum, sem que antes se explicita a própria posição do teórico diante de seu objeto?”

De qualquer modo, argumenta Costa Lima, a teoria “não se pode confundir com a metodologia porque aquela não pode ser o instrumento aparentemente neutro, apenas descritivo, oriundo da exclusão das prenoções que atrapalhariam a apreensão do objeto, como uma metodologia, em seu estado puro, pretende ser” (*Ibid.*, p. 22). Wellek & Warren, aliás, ao se colocarem, em seu manual, a analisar os métodos diversos de leitura crítica então disponíveis, “tiveram de introduzir princípios de julgamento, que, anteriormente, se mantinham em estado de mera pressuposição” (*Ibid.*, p. 22). Assim:

Contra a ênfase nas indagações psicológicas, sociológicas e biográficas haviam se levantado, com maior ou menor êxito, a estilística, o formalismo, o *New Criticism*. Os autores simplesmente assumem esta crítica e, conseqüentemente, este roteiro, sem entretanto terem o cuidado de aprofundarem a questão e se perguntarem o que haveria de se entender por interioridade do texto. Para fazê-lo, necessitavam de um efetivo descolamento entre a teoria que propunham e as correntes críticas que, na verdade, apenas glosavam de maneira didaticamente sistemática. [...] Em nenhum instante, porém, a teoria dos autores questiona o questionável. *A priori*, os autores já conhecem a resposta às questões que colocam. (*Ibid.*, p. 22-23).

Como se vê, o pretendido efeito de universalidade da teoria da literatura como “órgano de métodos” só se obtém pelo recalçamento da historicidade do corpo teórico-metodológico que então se apresenta como universal, pela obliteração da tensão estruturante que se encontra na base de enunciação desses princípios pretensamente *a priori*, que na verdade não se enunciam a não ser em função de uma oposição constitutiva a *princípios outros*, representantes de posicionamentos teóricos diversos, mas que igualmente visam à universalidade.

Explícita-se, com isso, a figura de um *contrato de leitura* a instituir-se como condição de possibilidade para o empreendimento teórico-metodológico então proposto: ou o leitor compartilha da resposta *a priori* com que contam os autores do manual ao escrevê-lo, ou é a própria pretensão de universalidade dos princípios ali expostos que se veria definitivamente em xeque. Ora, em larga medida, a história da crítica não tem sido mais do que a sucessiva revogação de velhos contratos em nome de novos, cada nova geração instituindo, *por meio dos mesmos procedimentos que a anterior*, seu próprio órgão de métodos com pretensões de universalidade. Trata-se de um esquema pelo qual, como sintetiza Costa Lima (1981, p. 205), “deixar-se-iam em suspeita as teorizações passadas e privilegiaríamos a nossa. E assim repetiríamos o que em geral tem sido feito desde o romantismo”.

A historiografia da crítica tal como habitualmente concebida tende antes a ocultar do que a tornar visível essa lógica contratual no alicerce da teoria da literatura. Trata-se de uma historiografia que antes recalca do que revela a historicidade da instituição crítica. Não estranha que a visão canônica da historiografia da crítica tenha sido fixada por ninguém menos do que René Wellek com sua monumental *History of Modern Criticism*, em 8 volumes (1955-1992).

Na *History* wellekiana, a chamada “crítica moderna” desenrola-se cronologicamente ao longo dos cinco grandes períodos divisados pelo autor – (1) “O fim do século XVIII”, (2) “A era romântica”, (3) “A era da transição”, (4) “O fim do século XIX”, (5) “O século XX” –, sob a forma de biografias intelectuais de seus principais protagonistas – de Voltaire aos grandes críticos europeus e americanos do século XX –, ao modo de um vasto painel ou galeria. A História da Crítica assim

concebida só se tornará compreensível, explica-nos Wellek, à luz da “moderna teoria da literatura”, na verdade, à luz da própria teoria *wellekiana* da literatura, já que não é outro livro senão sua célebre *Theory of Literature* que se encontra na base da composição da *History*. No prefácio, de 1962, à terceira edição de *Theory*, Wellek (1984, p. 11) admite, com efeito, que “minha *History of Modern Criticism* esforça-se por dar suporte à posição teórica aqui delineada, assim como, por sua vez, ela recebe [*dramas*] critérios e valores da *Theory of Literature*”. Bem entendido, se Wellek faz derivar de sua *Theory* os “critérios e valores” que presidem sua *History*, ele converte arbitrariamente *sua própria doutrina crítica* em baliza meta-histórica a partir da qual se julgar as demais doutrinas que compõem a história da crítica, bem como em *telos* do próprio percurso então narrado. Isso equivale a subsumir a história na teoria, reduzindo a *History* a mero desdobramento da *Theory*.

Mas não se poderia inverter um tal procedimento, e, indagando-se pela *historicidade* da própria teoria, fazer subsumir a *Theory* na *History*? Relativizada a doutrina crítica que se quereria baliza meta-histórica de avaliação das doutrinas críticas alheias, reinserida a mesma em sua posição de direito no interior da “série” em questão, não seria possível reler/ reescrever a *History* *wellekiana* em termos da tensão fundamental entre os diversos sistemas de leitura que compõem a história da crítica ocidental, sem que nenhum deles fosse arbitrariamente privilegiado de antemão? (Tensão, antes de mais nada, entre o paradigma clássico e o romântico, no próprio bojo do que se convencionou chamar o advento da “crítica moderna”; tensão, além do mais, entre os diversos e distintos paradigmas que se desenvolvem ao longo dessa “modernidade” de que vem a se ocupar Wellek: (a) seja entre as diferentes vertentes que se desdobram a partir do próprio alicerce romântico, focadas em concepções diversas de “autor”, “autoria”, “intenção autoral”, (b) seja entre tais vertentes, agora concebidas em conjunto, e as tendências críticas anti-românticas, antiintencionalistas, de feição neo-retórica, surgidas ao longo do século XX, entre as quais se inclui, aliás, a própria doutrina crítica *wellekiana*, (c) seja, enfim, entre tais tendências, ditas “formalistas”, e as novas perspectivas “culturalistas” em voga desde meados dos anos 1980.)

Na verdade, uma tal historiografia não estaria nunca concluída, encontrando-se, antes, *sempre por vir*, em função de uma vigília permanente em relação ao constante movimento de institucionalização e naturalização dos procedimentos de leitura crítica. A operação teórico-historigráfica que aqui entrevejo, ao desarquivar e desnaturalizar os cânones críticos com pretensões à universalidade, desvelaria a estranha e paradoxal solidariedade, ao modo de um *double bind*, entre corpos doutrinários rivais, em larga medida incomensuráveis entre si, mas que emergem e se instituem como tais justamente por obra dessa oposição recíproca, a um só tempo constitutiva e indissolúvel, ou indissolúvel justamente porque constitutiva. Mas o horizonte de indecidibilidade projetado por uma tal intervenção historigráfica não precisaria levar, necessariamente, a algo como uma suspensão da possibilidade de decisão – o que significaria a própria morte da crítica; ele revela-se, na verdade, como a própria condição de possibilidade de uma decisão crítica propriamente dita. Isso porque,

a rigor, não há decisão crítica digna do nome que não parta de uma experiência de indecidibilidade.

Nada disso equivaleria a depurar a crítica de sua incontornável normatividade. É de normatividade mesmo que se trata sempre que, como no caso da operação crítica, o que está em jogo é a enunciação de um dever-ser: nesse caso, do que é um texto (ou de como se *deveria* tomá-lo) e de quanto ele vale (ou de que valor se *deveria* atribuir a ele). Tratar-se-ia, contudo, seria preciso agora admitir, de algo como uma *normatividade sem norma*.

Citada por Costa Lima à guisa de revisão de seu próprio pensamento, a sugestão nietzscheana da impossibilidade de que um instrumento possa criticar a sua própria excelência e utilidade, possa reconhecer seu valor, sua força, seus limites sintetiza essa condição paradoxal de uma posição teórico-metodológica que não poderia em si mesma e por seus próprios meios garantir sua efetividade epistemológica, devendo recorrer para tanto, à oposição e ao rebaixamento de um posicionamento rival, ao qual não poderá, contudo, efetivamente excluir do horizonte de possibilidades, com o qual se verá obrigada, pois, a conviver – ainda que nunca harmonicamente, sempre de maneira tensa e diferencial. A normatividade crítica será, portanto, sem norma, não por uma *ausência* de normas críticas, e sim por uma potencial *abundância* delas; uma abundância tensa, apesar de não excludente, em vista da qual não é possível erigir, de direito, nenhum tipo de baliza epistemológica meta-crítica e meta-histórica, obrigando o crítico a uma decisão em que a normatividade, apesar de incontornável, só poderia ser da ordem do *acontecimento*.

É, pois, de uma *performance* crítica, de uma *normatividade performada criticamente* que seria preciso falar. Em vista do que cada decisão, cada performance crítica teria de único, mesmo ao mobilizar esse ou aquele referencial teórico na realização de seu trabalho, seria preciso reconhecer que cada operação crítica, *em seu acontecimento*, implicaria necessariamente o colocar em jogo toda a instituição da crítica literária. Como se a cada gesto crítico fosse necessário reencenar aquilo mesmo que se diria torná-lo possível.

REFERÊNCIAS

- COSTA LIMA, Luiz. Agradecimento e posfácio. In: _____ (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2, p. 1027-1033.
- _____. *Dispersa demanda*: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- _____. O labirinto e a esfinge. In: _____ (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 11-41.
- _____. *Mimesis*: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- DOLEZEL, Lubomir. *A poética ocidental*: tradição e inovação. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1990.
- ELIOT, T. S. Tradition and the individual talent. In: KERMODE, Frank (Org.). *Selected prose of T. S. Eliot*. San Diego/New York: Harcourt, 1975. p. 37-44.

- JAKOBSON, Roman. Língua e poética. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 118-162.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- ROGER, Jérôme. *A crítica literária*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- WELLEK, René. *A History of Modern Criticism: 1750-1950*. New Haven/London: Yale University Press, 1955-1992. 8 v.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Theory of Literature*. 3. ed. rev. San Diego/New York: Harvest/HBJ, 1984.