

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



LEITORES E FACTOS LITERÁRIOS

PEDRO GONÇALVES NASCIMENTO

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

2014

LEITORES E FACTOS LITERÁRIOS

Pedro Gonçalves Nascimento

Mestrado em Teoria da Literatura

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Miguel Tamen

LISBOA

2014

Agradecimentos

Agradeço ao Professor Miguel Tamen a paciência, o encorajamento e a excelente orientação, sem os quais teria sido verdadeiramente impossível compor esta tese.

Aos meus pais, agradeço-lhes o apoio e a preocupação constantes, e à minha mulher, Andreia, agradeço-lhe tudo.

Resumo

Nesta tese tento descrever o que é e como é constituído um facto literário. Para tal, será questionada a relação entre as noções de leitor e de crítico literário, bem como as noções de leitura e de crítica literária. A partir da teoria de David Hume, segundo a qual todo o conhecimento é mediado pela percepção, o estatuto objectivo dos factos em geral e dos factos literários em particular será questionado. Com a ênfase colocada na experiência enquanto produtora de sentidos, a leitura é um elemento que não pode ser eliminado do discurso crítico.

Abstract

I try to describe in this thesis what can be considered a literary fact and how it is constituted. To do so, the relation between the notions of reader and of literary critic, as well as those of reading and of literary criticism, will be analysed. Following David Hume's theory, according to which all knowledge is mediated by perception, the objective status of facts will also be addressed as problematic. With the emphasis on experience as producer of meanings, the moment of reading cannot be eliminated from critical discourse.

Palavras-chave

Leitores – Factos literários – Crítica literária – Interpretação – Persuasão

Key words

Readers – Literary facts – Literary criticism – Interpretation – Persuasion

Índice

Introdução	7
1 – Factos literários e factos morais	10
2 – Leitores: constituição de factos literários	27
3 – Leitores: necessidade e suficiência	40
Uma Conclusão.....	54
Obras citadas.....	58

Introdução

Esta tese descreve de modo geral um esforço para reflectir sobre algumas assunções fundamentais sobre literatura, e de modo particular o meu percurso na prossecução desse esforço. A primeira destas questões é descrita no primeiro capítulo como o problema que constitui o momento em que a leitura de um texto literário é percebida como a leitura de um texto literário. A ênfase incidirá sobre aquilo que consideramos o facto literário, a partir da leitura de *O que é a Arte?* de Lev Tolstói. Nesta leitura, confrontar-se-á aquilo que Tolstói se propõe fazer, definir a noção geral de arte, com aquilo que faz realmente, defender uma noção particular de arte. O conceito-chave de ‘sinceridade’ fundamental na estratégia de Tolstói opõe-se a aquilo a que este chama ‘imitações’. A oposição distingue a arte que Tolstói considera natural daquela que considera artificial.

A partir da leitura do *Tratado da Natureza Humana* de David Hume, a oposição concebida por Tolstói será questionada. Na parte 1 do livro III, Hume condena os sistemas morais que baseiam a sua hierarquia de valores num grau de naturalidade e de artificialidade, estranhando nestes sistemas a passagem repentina das cópulas *é* e *não é* para *deve* e *não deve*. Este ponto está relacionado com a doutrina de Hume sobre causalidade, classificada por Hume como um produto da nossa imaginação, e não como qualidades dos objectos. A relação é sustentada pela tese de que podemos ter crenças somente por meio da experiência, e não por meio de raciocínios dedutivos. Deste modo, aquilo que identificamos como causal é na verdade produto do hábito a cuja repetição estamos expostos. Portanto, um sistema moral não pode ser sustentado racionalmente por premissas que distingam por inferência aquilo que é virtuoso daquilo que é vicioso. Tal sistema moral é produto mais de sentimentos do que de operações racionais, e portanto uma virtude é-o por resultado de um sentimento que constitui um facto completo em si mesmo. Desta perspectiva, a defesa que Tolstói faz de um tipo particular de arte não pode ser sustentada pela sua distinção entre a virtude da naturalidade e o vício da artificialidade, uma vez que as próprias acções são segundo Hume “artificiais e fora da natureza”, e portanto o carácter natural e o carácter não natural não podem “marcar as fronteiras do vício e da virtude” (Hume, p. 549).

A ideia de Tolstói segundo a qual a arte *deve* obedecer a uma ideia moral particular (a que este chama a percepção religiosa de uma época) contrasta com a tese

estética de Walter Pater. No prefácio de, e na conclusão a, *The Renaissance*, Pater defende a tese da ‘arte pela arte’, e atribui ao crítico não uma função no sentido de aplicar uma noção geral de beleza à avaliação de obras de arte, mas prefere antes que este tenha “a certain kind of temperament, the power of being deeply moved by the presence of beautiful objects” (Pater, p. xxi). A diferença entre as teses de Pater e de Tolstói é a diferença entre duas maneiras opostas de enfrentar a questão da arte: Tolstói parte de uma noção geral que aplica a casos particulares; para Pater, o movimento oposto é necessário, uma vez que “beauty exists in many forms” (*ibid.*). A importância que Tolstói confere à moralidade da arte não é importante na tese de Pater, que dá mais importância à experiência. A posição de Pater é aparentemente hedonista e desinteressada até certo ponto de preocupações morais. Não o é totalmente, uma vez que defende um modo de vida cujo fim é não sacrificar a experiência em nome de regras morais, mas sim fazer da experiência o próprio fim, o que em si também compreende um princípio moral.

Quando Tolstói, no capítulo XVII de *O que é a Arte?*, enumera as consequências da ausência daquilo que considera a verdadeira arte, faz uma consideração que Pater possivelmente subscreveria, pelo menos em parte. Tolstói afirma que a beleza nos liberta das exigências da moral (Tolstói, p. 223), mas também afirma que esta libertação leva ao “elogio da libertinagem”¹, embora não necessariamente. A diferença reside no modo como ambos avaliam aquilo que entendem como a libertação que a arte (ou alguma arte) proporciona. Esta avaliação sustenta aquilo que cada um considera o facto mais relevante. Assim, o facto literário seria para Pater não apenas influenciado por, mas constituído de acordo com aquilo que ele entende como a função mais alta da arte, *viz.* estética. Para Tolstói, pelo contrário, o facto teria de ser constituído a partir de uma perspectiva moral. Deste modo, o propósito de tentar definir aquilo que entendemos como o facto literário não pode ser separado do sistema com que iniciamos esse trabalho.

O problema que o primeiro capítulo encontra na tentativa de definir aquilo que é o facto literário é substituído no segundo capítulo pelo problema da constituição de factos. A partir de três descrições do trabalho da crítica literária, as noções de autor, de leitor e de crítico serão confrontadas. A descrição da crítica, nos sentidos profético e sintético, conforme o argumento de Matthew Arnold, no sentido prático de redução a

¹ Na tradução inglesa, lê-se “laudation of vice”.

factos, conforme R. P. Blackmur, e no sentido de ver o crítico como artista, conforme Oscar Wilde, representa em todos estes casos o esforço de descrever um modo de ler. De certo modo, é a definição daquilo a que se poderia chamar uma leitura ideal. Para Arnold, esta leitura seria aquela capaz de, com uma atitude desinteressada, ver o objecto em si como realmente é. Neste ponto, Arnold é seguido por Blackmur, cuja leitura ideal seria aquela que se detém nos factos, *i. e.* não esquecendo a existência do objecto; Blackmur refere o exemplo da *Poética* de Aristóteles como o melhor exemplo de crítica enquanto redução a factos. Para Wilde, não se trata tanto de uma leitura ideal quanto de um leitor ideal, e esta mudança diz respeito àquilo que Wilde considera o espírito crítico essencial à tarefa da crítica. Se opuséssemos à noção de leitor a noção de crítico, e atribuíssemos à primeira o verbo ‘acreditar’ e à segunda o verbo ‘desconfiar’, poderíamos ver nas descrições de crítica de Arnold e de Blackmur uma desconfiança muito menos radical do que aquela que Wilde defende. O argumento de Wilde eleva a capacidade crítica acima da criativa, e é deste modo que o crítico é entendido como artista: a crítica não se opõe à arte, mas antes é parte fundamental dela.

O terceiro capítulo representa um esforço para reflectir sobre as fronteiras entre leitores e críticos que o segundo capítulo presumira. Neste sentido, o confronto feito entre o ensaio de W. K. Wimsatt e Monroe C. Beardsley, “The Affective Fallacy”, e três autores, Georges Poulet, Norman Holland e Stanley Fish, que de modos diferentes rejeitaram a noção de objectividade proposta por Wimsatt e Beardsley, é também um confronto que nos permite problematizar as fronteiras entre as noções de leitor e de crítico. O modo como esta distinção é considerada diz respeito à maneira como imaginamos aquilo a que chamamos ‘texto’. Esta noção é importante para o modo como entendemos aquilo que classificamos como ‘literário’, mas também para aquilo a que no primeiro capítulo chamáramos percepções estéticas e percepções morais. A necessidade do leitor diz respeito à experiência da leitura que não pode ser eliminada, como pretendem Wimsatt e Beardsley. A suficiência de leitores está relacionada com a substituição da noção de texto pela noção de “comunidades interpretativas” avançada por Stanley Fish.

1 – Factos literários e factos morais

“O mundo é a totalidade dos factos, não das coisas.”

(Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1.1)

“What is now proved was once, only imagin’d.”

(William Blake, “Proverbs of Hell”)

O propósito de reflectir sobre a classificação ‘literário’ daquilo que consideramos literatura obriga à formulação de perguntas fundamentais. Uma destas perguntas diz respeito à relação entre aquilo que entendemos como arte de modo geral e aquilo que reconhecemos como artístico de modo particular. O problema é maior se nos detivermos na indecisão sobre o ponto de partida para a nossa investigação. Se testarmos a possibilidade de partir de uma noção geral de arte, vemo-nos obrigados a estabelecer aquilo a que possamos considerar como facto. Se considerarmos o facto aquilo que reconhecemos como arte no sentido particular, *i. e.* obras de arte, o problema não fica mais próximo de uma solução. Para o leitor de *O que é a Arte?* de Lev Tolstói, esta poderia ser uma aparente evidência no final do primeiro capítulo, quando o autor confronta a dimensão do problema que a pergunta do título antecipa:

Por isso, a arte, que congrega imensos esforços do povo e as vidas humanas, violando o amor entre elas, não só não é algo clara e firmemente definido, como é entendido tão contraditoriamente pelos seus apreciadores a ponto de ser difícil dizer o que geralmente se entende por arte e, em particular, por arte boa e útil, em nome da qual tantos sacrifícios possam ser legitimamente feitos. (Tolstói, p. 38)

A natureza aparentemente problemática do esforço de definição da arte é verdadeiramente aparente para Tolstói, cuja preocupação com a definição da arte é rapidamente substituída pela questão que realmente lhe interessa, *viz.* o dinheiro público gasto em produções artísticas que agradam apenas a uma parte dos contribuintes. Esta hierarquia é importante, uma vez que anuncia o carácter transitivo da pergunta do título, que poderia afinal ser ‘*Para que Serve a Arte?*’. Que Tolstói tenha preferido omitir a preposição assinala contudo uma estratégia especial, *viz.* destruir as bases daquilo a que

na história da estética se chamou beleza, de modo que a proposição da pergunta apareça naturalmente e implicitamente na sequência, e como consequência, do erro de fazer a pergunta sem preposição.

É com esta estratégia que Tolstói recupera a história das tentativas de definição de beleza, as quais, conclui o autor, se dividem em duas grandes concepções fundamentais:

[A] primeira, que a beleza é algo que existe em si mesmo, uma manifestação do absolutamente perfeito – da ideia, do espírito, da vontade, de Deus; a outra, que a beleza é um certo tipo de prazer obtido por nós desinteressadamente. (*Id.*, p. 70)

A oposição divide uma noção objectiva de uma noção subjectiva de beleza, e Tolstói acaba por subscrever a segunda, a qual define a arte como “aquilo que revela a beleza; enquanto a beleza é aquilo que agrada sem provocar desejo” (*id.*, p. 73). A condição da ausência do desejo é de toda a importância, uma vez que antecipa aquilo que Tolstói considera uma perversão de valores, *viz.* uma definição da arte independente de, e não submetida a, certos princípios morais. Porém, o desconforto de Tolstói é também outro, e diz respeito à relação entre a noção geral de arte e as manifestações particulares de arte. Para si, a maneira certa de discutir a questão é procurar uma ideia geral de arte que sirva de fundamento à classificação das manifestações particulares. Isto implica a rejeição do esforço de tentar definir a noção geral de arte baseado apenas na tentativa de justificar aquilo a que Tolstói chama o cânone da arte que agrada a uma classe específica de pessoas.

O esforço de Tolstói é, pelo contrário, o de primeiramente definir o que é arte e depois *aplicar* essa noção aos casos particulares, e acrescenta que apenas desta maneira se pode definir de modo geral a arte em vez de “justificar” casos particulares com uma definição geral posteriormente e propositadamente criada com o fim de os abranger:

Portanto, aquilo que se considera ser a definição de arte não o é de forma alguma, sendo apenas o subterfúgio para a justificação tanto dos sacrifícios que fazem as pessoas em nome da arte imaginária como do prazer egoísta e da imoralidade da arte existente. (*id.*, p. 77).

Este esforço de redução acaba contudo por resultar numa substituição: a definição geral de arte separada das coisas a que se convencionou chamar obras de arte é substituída, no argumento de Tolstói, pela definição geral de arte quanto aos seus fins

e efeitos morais. A substituição operada rejeita o critério da beleza (como obtenção de um prazer particular) e invoca o critério daquilo que a arte *deve* ou *deveria* ser, “o que a arte deve ser” (*id.*, p. 76). Esta substituição tem a consequência de uma deslocação do propósito da arte: já não uma actividade cuja finalidade é “a beleza, ou por outras palavras, o prazer” (*ibid.*), mas sim uma condição da vida humana cujo fim é o da união entre os homens, “um meio de comunhão entre as pessoas” (*id.*, p. 79).

A especificidade da arte distingue-a, no argumento de Tolstói, da finalidade da linguagem (“comunicação por meio da palavra”) na medida em que esta transmite pensamentos e aquela transmite sentimentos. É por meio desta transmissão de sentimentos que a arte *deve* promover aquilo que Tolstói considera a virtude moral de uma época, a que o autor chama a percepção religiosa de uma época. A especificidade da arte diz respeito àquilo que Tolstói considera que a arte *é*, num sentido amplo; aquilo que a arte *deve* ser diz respeito àquilo que Tolstói considera ser arte “no sentido estrito da palavra”, *viz.* aquela “parte da actividade que transmitia os sentimentos emergentes da consciência religiosa das pessoas” (*id.*, p. 84). A sequência não é pouco importante no sistema tolstoiano, em que de uma noção geral daquilo que a arte *é* (no sentido lato) se passa a uma noção particular daquilo que a arte *deve ser* (no sentido estrito). A questão principal não é afinal tanto *o que é a arte* nem *para que serve a arte* quanto na verdade *é o que a arte deve ser*.

Esta sequência e o modo como obriga o leitor a desconfiar da pergunta do título indicam-nos que o sistema de Tolstói, no esforço para corrigir os sistemas estéticos catalogados nos primeiros capítulos, é na verdade um sistema moral. Submetida a um sistema moral, a descrição que Tolstói oferece de arte é a de

[...] *uma actividade humana que consiste em alguém transmitir de forma consciente aos outros, por certos sinais exteriores, os sentimentos que experimenta, de modo a outras pessoas serem contagiadas pelos mesmos sentimentos, vivendo-os também.* (*id.*, p. 82 [itálico original])²

Esta é na verdade uma prescrição na arte daquilo que é “a sua principal e mais preciosa propriedade – a sinceridade” (*id.*, p. 158). A prescrição da sinceridade como a qualidade mais valiosa em arte serve para Tolstói duas funções: a primeira é a defesa da ideia de que a arte deve transmitir um sentimento verdadeiro, cuja função é a de

² Na tradução inglesa de Aylmer Maude (p. 51), em vez de “sentimentos que experimenta”, podemos ler “feelings he has lived through”, e, no lugar de “vivendo-os também”, lê-se “also experience them”.

distinguir a arte universal das “imitações de arte” (*id.*, p. 157); a segunda é o ataque a uma instituição a que Tolstói chama “crítica de arte” cuja finalidade é, segundo o autor, justificar imitações de arte (“counterfeits” na tradução inglesa), *i. e.* obras de arte que requerem interpretação. O ataque de Tolstói à crítica é resumido no argumento:

“Os críticos explicam.” O que será que eles explicam?

O artista, se é um artista verdadeiro, transmite às outras pessoas na sua obra o sentimento que ele viveu; o que há aqui para explicar?

Se a obra é boa, enquanto arte, então o sentimento expresso pelo artista é transmitido às outras pessoas, independentemente de ser moral ou imoral. [...] Mas se a obra não contagia as pessoas, então nenhuma interpretação irá torná-la contagiosa. As obras dos artistas não podem ser interpretadas. (*id.*, p. 159)

Aquilo a que Tolstói chama infecção ou contágio é diferente daquilo a que chama interpretação, e aquilo a que chama crítica não é senão uma actividade cujo fim é a explicação. A disjunção entre transmissão de sentimentos e a necessidade de interpretação indica a ideia de que a arte é (ou deve ser) auto-suficiente, *i. e.* imediata. Um exemplo oferecido para defender esta tese, que para Tolstói é evidente, assume a forma de um pequeno conto:

Há uns dias voltava eu para casa de um passeio, num estado de espírito abatido, quando, aproximando-me de casa, ouvi um canto forte de um grande *horovod* de mulheres. [...] Nesta cantoria com brados e batidas de sabres exprimia-se um tal sentimento de alegria, de ânimo, de energia, que eu próprio não notei como fiquei contagiado por este sentimento, dirigindo-me mais animado para casa e entrando nela cheio de alegria. No mesmo estado excitado encontrei todos os meus familiares que ouviam o canto. Nessa mesma noite, um excelente músico que passou pela nossa casa, famoso pela sua interpretação de obras clássicas, em especial de Beethoven, tocou para nós a sonata Opus 101, de Beethoven. [...]

[O] canto das mulheres é arte autêntica, que transmite um sentimento forte e determinado, enquanto aquela sonata de Beethoven é apenas uma tentativa fracassada de arte, sendo, por isso, incapaz de contagiar alguém. (pp. 186-188)

O canto do coro de mulheres *contagia* Tolstói sem que este se aperceba do contágio. O efeito descrito é parecido com um efeito farmacêutico, de modo que o coro tem um efeito real (verdadeiramente efectivo) e que o intérprete da sonata de Beethoven falha precisamente por ser uma espécie de placebo deste efeito. Não é, neste sentido

preciso, surpreendente que a breve e casual experiência seja mais efectiva do que a audição do intérprete famoso. Ambas as experiências dizem respeito à noção geral de arte enquanto meio de transmissão de sentimentos, mas apenas a primeira experiência partilha da ideia particular de *boa arte* ou *arte universal* advogada por Tolstói.

A estratégia de Tolstói poderia ser descrita pela observação que David Hume faz acerca dos sistemas morais:

Em todos os sistemas de moral que encontrei até aqui tenho sempre notado que o autor durante algum tempo procede segundo a maneira comum de raciocinar, estabelece a existência de Deus, ou faz observações sobre a condição humana; depois, de repente, fico surpreendido ao verificar que, em vez das cópulas *é* e *não é* habituais nas preposições, não encontro preposições que não estejam ligadas por *deve* ou *não deve*. Esta mudança é imperceptível mas é da maior importância. (Hume, p. 543 [itálicos originais])

O que no sistema de Tolstói não era surpreendente é precisamente aquilo que surpreende David Hume. O uso da locução adverbial “de repente” assinala a função que a “mudança imperceptível” opera na estratégia da defesa de um sistema moral. No caso de Tolstói, a mudança actua como um coro de camponesas que nos alegra o dia; não sabemos se a causa dos “good spirits” de Tolstói é a audição das camponesas ou se é a chegada da filha que acontece entre a primeira e a segunda experiências relatadas. Sabemos contudo que Tolstói está convicto de que a causa é a infecção de que foi *vítima*.

O leitor de Tolstói é vítima da estratégia de Tolstói como Tolstói é vítima do coro. O que Hume pode fazer por nós é assinalar o momento em que nos podemos defender do sistema persuasivo de Tolstói, *viz.* precisamente o momento em que a descrição geral da arte precede a prescrição particular daquela que para Tolstói é a boa ou verdadeira arte. Da ideia geral de que a arte boa e universal dispensa a tarefa da interpretação, Tolstói conclui que poemas como os de Mallarmé ou de Baudelaire não podem ser arte, dos quais nem tal tarefa nos pode salvar. A qualidade que lhes recusa tal classificação é a da “obscuridade intencional” (Tolstói, p. 121). Para Tolstói, esta nova arte é um sintoma da degenerescência social, *i. e.* da separação das classes mais altas da igreja, a qual também afastada da mensagem de Cristo se afastou daquilo a que

Tolstói chama a percepção religiosa da época. O diagnóstico dos casos de Verlaine, Baudelaire, Mallarmé *et al.* diz respeito a esta separação fundamental. Separados da percepção religiosa que lhes daria a condição para a universalidade descrita por Tolstói, estes artistas tentam *innovar* com o fim de agradar às classes altas, e isto resulta numa nova espécie de angústia, *viz.* “aos artistas destas classes privilegiadas parece tudo já ter sido dito, deixando de ser possível dizer algo de novo” (*id.*, p. 129). Sem nada de novo a dizer, resta dizer as mesmas coisas de maneiras novas, aquilo a que Tolstói chama a procura de “novas formas” (*ibid.*).

A consequência é a produção de sonetos como “A la nue accablante tu”, sobre o qual o tradutor inglês comenta: “[t]his sonnet seems too unintelligible for translation”³. O desconforto de Tolstói é o desconforto de um leitor a quem a interpretação não pode salvar da incompreensibilidade do poema: “todos eles [os poemas de Mallarmé] são igualmente destituídos de qualquer sentido” (*id.*, p. 130)⁴. Numa versão mais paranóide,

. . . passa-vos pela cabeça se não será aquilo uma mistificação, se não vos estará a submeter à prova o intérprete, lançando aleatoriamente as mãos e os dedos pelas teclas com a esperança que se rendam e o elogiem, altura em que ele começará a rir e confessará que só vos estava a pôr à prova. (*id.*, p. 136).

Isto é indefensível para Tolstói, uma vez que um leitor não pode explicar um poema que não percebe; pode apenas *habituar-se* a ele. “Perceber” significa neste contexto conseguir ‘fixar um sentido’ ou ‘parafrasear’, como acontece no caso do conto infantil cuja profundidade moral contrasta com a superfluidade de romances em que Tolstói não encontra senão a intenção de escrever uma história sem outro fim (*id.*, pp. 188-189). Tolstói percebeu o conto porque foi contagiado “com aquele sentimento que, ao que parece, o autor viveu, sentiu e transmitiu.” (*ibid.*)⁵.

Chegados aqui, poderíamos estranhar o parágrafo anterior confrontado com a ideia geral de que a arte dispensa o trabalho da interpretação. Desconfiados desta estranheza, ficaríamos porém inapelavelmente perturbados com a distinção entre boa arte e má arte feita na página 97: “se a arte é transmissão de sentimentos que emanam

³ Em Tolstoy, Leo [trad. Aysler Maude], p. 87, n. 12).

⁴ Na tradução inglesa: “[i]t is impossible to understand any of it. And that is evidently what the author intended” (p. 88)

⁵ Na tradução inglesa: “by the feeling which the author had evidently experienced, re-evoked in himself, and transmitted” (p. 136).

da consciência religiosa das pessoas, como pode ser incompreensível um sentimento baseado na religião, ou seja, na relação do homem com Deus?” (*id.*, p. 142). Não apenas deve a boa arte ser compreensível, como “actua no homem independentemente do grau de desenvolvimento e de instrução” (*ibid.*). Por um lado, Tolstói rejeita a ideia de que um poema não possa ser explicado; por outro lado rejeita a ideia de que um poema seja explicado. Isto não é contraditório porque para Tolstói

[a] missão da arte consiste precisamente em tornar compreensível e acessível aquilo que poderia ser incompreensível e inacessível sob a forma de raciocínio. Geralmente, recebendo uma impressão artística verdadeira, o receptor sente que já sabia isso antes, só não sabia expressá-lo. (*ibid.*)

O critério é as pessoas simples e religiosas (“pessoas simples e não pervertidas do povo”) conseguirem ser infectadas pela arte, e isto será possível somente se estas pessoas conseguirem perceber a obra artística em questão: “se as obras de arte têm como finalidade contagiar as pessoas com aquele sentimento que o artista experimentou, então como é que se pode falar de incompreensão?” (*id.*, p. 143). O que podemos concluir deste argumento é que pessoas simples e religiosas percebem poemas e que críticos se habituem a poemas: o problema é que tanto aquilo a que Tolstói chama “perceber” quanto aquilo a que chama “habituação” são noções afinal muito parecidas no sentido de ambas dispensarem, segundo o autor, a tarefa daquilo que ele entende como interpretação. Se considerássemos seriamente o argumento de Tolstói, a instituição da crítica deixaria de ser não apenas condenável, mas principalmente desnecessária. Entendido como um explicador de sentidos, como entende Tolstói, o crítico teria o trabalho de explicar aquilo que, dada a auto-suficiência da obra de arte, ninguém precisaria de ver explicado. A rejeição de percepções estéticas a favor de percepções morais é assinalável neste argumento. Para Tolstói, a relevância moral é não apenas superior à relevância estética, como não permite sequer esta divisão, uma vez que esta só é admissível *se* adequada àquela.

Para Iris Murdoch, a consequência do argumento de Tolstói é que “if Tolstoy were right critics would have explicitly to formulate a morality and an aesthetic before they could be sure of their judgements” (Murdoch, p. 205). Ainda que Murdoch esteja de acordo quanto à coincidência entre a essência de arte e de moral (*id.*, p. 215), não aceita a simplicidade como critério para decidir o que é arte, pelo motivo simples de que nem tudo aquilo que considera arte é simples (*id.*, p. 212). Murdoch vê o caso de

Tolstói como os de Kant e de Platão, *viz.* casos em que encontra aquilo a que chama ‘medo do particular’. A tentativa que Murdoch faz para redimir a teoria de Tolstói passa precisamente por inverter a ordem pela qual a teoria é formulada. Aquilo que Tolstói considera ser a sequência necessária para conseguir falar de, e definir, arte, *viz.* de uma noção geral para os casos particulares que coincidem com essa noção geral, é o que Murdoch não considera ser possível quando se tenta definir arte. Neste esforço, precisamos daquilo a que Murdoch chama ‘pedras de toque’, *i. e.* casos particulares que reconhecemos como arte a partir dos quais poderemos tentar uma definição que os abranja. Assim, para Murdoch, a arte apenas *acidentalmente* opera uma melhoria moral, ainda que “it is for life’s sake [...] or else it is worthless” (*id.*, p. 218). Aquilo que para Tolstói constitui a finalidade rigorosa da arte e que este situa no campo religioso, de modo que a arte se torna um veículo por meio do qual os homens transmitem uma percepção religiosa, é o que Murdoch identifica como a essência comum da arte e da moral e a que chama “amor”. A noção de amor que Murdoch usa diz respeito à capacidade de reconhecer o outro e a realidade (*id.*, p. 215) e opõe-se à noção de egotismo, que Murdoch identifica como o grande inimigo da arte (*id.*, p. 216). A ideia é a de que a arte é “the exercise of overcoming one’s self” (*ibid.*). O que Murdoch salva da teoria de Tolstói é a noção de empatia, da qual *pode* resultar uma melhoria moral.

David Hume, a quem já recorremos para estranhar a passagem repentina de descrições para prescrições, distingue sentimentos originados do interesse, de sentimentos originados da moralidade (Hume, p. 546), ainda que assinala a dificuldade de fazer tal distinção. A natureza da dificuldade diz respeito ao facto de as distinções morais terem como objecto um sentimento e não um raciocínio, “ainda que este sentir ou sentimento seja comumente tão suave e moderado que somos levados a confundilo com uma ideia” (*id.*, p. 544). Um sentimento moral é um facto completo em si mesmo, para o qual podemos “dar uma razão” (*ibid.*); a virtude não resulta de uma inferência (*i. e.* um objecto é virtuoso *porque* agrada), mas, “sentindo que [um carácter] agrada de tal modo particular, sentimos de facto que ele é virtuoso” (*id.*, p. 545). Este modo particular de prazer ou mal-estar que constitui o sentimento moral, explica Hume, diz respeito à consideração de um carácter *em geral*, “sem referência ao nosso interesse particular” (*id.*, p. 546). O que isto descreve é a necessidade de um desinteresse que proteja o julgamento daquilo a que podemos chamar preconceito. Se esta oposição for correcta, a apreciação sensorial (estética) não pode ser comprometida por este

preconceito. No caso, a palavra ‘preconceito’ refere um senso moral independente de exame crítico. Neste sentido humeano, o prazer ou desconforto particular que constitui um sentimento moral é *imediato*.

O sentido deste carácter imediato aproxima as noções de *belo* e de *bom*, e deste modo a identificação que Tolstói faz entre estas duas noções torna-se compatível com o sistema de Hume. De facto, esta identificação precede o ataque de Tolstói à noção de estética: baseada no conceito estrangeiro importado de *beleza*, tal investigação isola esta noção como independente da noção de *bom*. Contudo, o ataque de Tolstói à noção de beleza precisa desta noção independente que está a atacar. O propósito de Tolstói não é tanto o de identificar beleza com bem, enquanto sentimentos imediatos e factos em si mesmos, quanto o de submeter a noção daquilo que agrada de um modo particular, a que chama beleza, àquilo que considera universalmente bom. Com esta distinção, perde-se a relevância de percepções estéticas autónomas, embora Tolstói não abdique da noção, e a substitua por percepções estéticas que no seu entendimento são universais. Contudo, a normatividade que Tolstói entende como a sequência necessária da sua descrição geral de arte é na verdade a origem desta descrição geral. Isto é, não segue da noção daquilo que é bom aquilo que é belo, do mesmo modo que não segue daquilo que é aquilo que *deve ser*. Embora Tolstói entenda a noção de bom como mais natural do que entende a noção de belo, aquilo que entendemos como belo é tão artificial quanto aquilo que definimos como bom, conforme explica Hume:

[N]ada pode ser mais antifilosófico do que os sistemas que afirmam que a virtude é idêntico a natural e vício a não natural. [...] Porque mesmo que se discuta se a noção de mérito ou demérito em certas acções é natural ou artificial, é evidente que as acções em si mesmas são artificiais e são realizadas com um certo plano e uma certa intenção[.] (Hume, p. 549)

Aquela espécie de grau zero de naturalidade é aquilo que caracteriza a qualidade da sinceridade como a virtude suprema na arte para Tolstói, e opõe-se a ornamentos ou complicações como qualidades de uma arte a que o autor não reconhece valor, pela sua artificialidade. O efeito aparentemente natural da sinceridade (poderíamos entender esta noção como literalidade) é aquilo a que Tolstói chama infecção ou contágio da arte cuja simplicidade permite o entendimento universal do sentimento transmitido. O efeito da arte *ornamentada* ou *complicada* é, para Tolstói, simetricamente o oposto: não universal, mas local, exclusivo ao entendimento de uma classe privilegiada que se

habitua a esta nova forma de arte, uma vez que é impossível entendê-la. A assunção de Tolstói é a de que existe uma arte natural e uma falsificação desta, cuja artificialidade é ostensivamente presumida na sensação de desconforto com que lê um poema de Mallarmé. Não é portanto surpreendente que para Tolstói a boa arte tenha de ser gerada de modo espontâneo (Tolstói, p. 145) e que a esta espontaneidade se oponha a imitação característica da artificialidade daquilo que é “apenas um reflexo da arte, um seu simulacro, e não a própria arte”. Se aceitarmos rigorosamente a ideia de Hume segundo a qual a acção é necessariamente artificial, a divisão proposta por Tolstói é inaceitável. Todavia, poderíamos substituir o termo ‘naturalidade’ por outro que exprimisse a sensação que temos quando reconhecemos numa obra de arte aquilo que nos parece uma novidade, e que se opõe precisamente àquilo que Tolstói identifica com a qualificação ‘poético’: “[p]oético significa emprestado” (*id.*, p. 150). Deste modo, poderíamos tentar interpretar mais rigorosamente a intenção de Tolstói quando rejeita tudo o que cai sob classificação ‘poético’; agrupando aquilo que Tolstói rejeita e aquilo que aceita como arte como acções igualmente artificiais, poderíamos concluir que Tolstói não pretende tanto a sinceridade e a naturalidade que advoga, mas sim a sensação de sinceridade e de naturalidade. Neste sentido, a defesa que Tolstói faz da arte não é tanto uma defesa da arte ao serviço da moral, mas principalmente uma defesa contra aquilo a que chama imitações de arte. É por este motivo que Tolstói não rejeita a noção de técnica, mas em vez disso propõe que a técnica se baseie na aprendizagem com os grandes mestres, e não na aprendizagem nas escolas de arte (*id.*, pp. 234-235), *i. e.* que a técnica tenha como fim parecer uma excepção e não a regra, e que se adquira “pela educação do gosto e não por meio de exercícios mecânicos” (*ibid.*).

Tolstói pretende salvar a arte da degeneração com que se bate, e cuja manifestação é evidente, para o autor, no poema de Mallarmé. Para Tolstói, o soneto de Mallarmé é exemplar daquilo que constitui uma falsificação de factos. Ainda que a teoria de Tolstói descreva de modo psicológico o fenómeno da leitura como um fenómeno empático (*id.*, p. 194) cujo maior conseguimento será o *reconhecimento* (*id.*, p. 142), os termos que usa dependem também de critérios de natureza formal:

Uma obra baseada no empréstimo [...] pode ser muito bem executada, estar repleta de inteligência e de belezas várias, mas não pode produzir uma verdadeira impressão artística porque está privada do principal atributo da obra de arte – integridade,

organicidade ⁶ – pela qual forma e conteúdo constituem um todo inseparável que expressa o sentimento experimentado pelo artista. (*id.*, p. 150)

Esta descrição presume a figura do leitor como um elemento passivo sobre o qual a obra de arte *actua*. Ainda que entendamos esta frase metonimicamente, *i. e.* a acção da obra de arte como a acção do artista por meio da obra de arte (para resolvermos o problema de acreditarmos em que uma coisa pode agir), ficamos contudo com o problema de esta acção excluir o único agente realmente presente no acto da leitura, *i. e.* o leitor.

Se o facto for independente da experiência do observador, então Tolstói tem razão para considerar o soneto de Mallarmé uma falsificação de factos, pelo motivo simples de não encontrar os factos que o poema *deveria* dar. O problema desta descrição reside naquilo que David Hume descreve como a impossibilidade de o espírito se exercitar num “acto que não possamos abranger sob o termo *percepção*” (Hume, p. 528). O que este termo define é a experiência como único meio disponível para perceber o mundo. É com esta condição que Hume identifica o facto moral com a percepção, e portanto não com o objecto considerado:

O vício escapa-vos inteiramente enquanto considerais o objecto. Não conseguis encontrá-lo até dirigirdes a vossa reflexão para o vosso próprio coração e descobirdes um sentimento de desaprovação que nasce em vós contra essa acção. Aqui está um facto: mas é objecto de sentimento e não de razão. Encontra-se em vós e não no objecto. (*id.*, p. 542)

Se o facto é a percepção de um acontecimento, e não o acontecimento em si, então o facto literário será não o poema de Mallarmé, como pretende Tolstói, mas a percepção do poema: o facto da incompreensibilidade no caso do poema é portanto uma propriedade da percepção de Tolstói, e não uma propriedade do soneto de Mallarmé. A sequência não é portanto a da transmissão de uma propriedade louvável ou censurável do poema para o leitor, mas sim a da transferência de um sentimento que é projectado ou confundido no objecto do poema. A falsificação de factos não se pode opor a verificação de factos, uma vez que os factos são produzidos, e não recebidos.

Se os factos são constituídos e não propriamente dados, então Walter Pater tem razão para classificar a beleza como *relativa* no prefácio a *The Renaissance*. O adjectivo *relativo* pode causar uma certa ansiedade quando usado intransitivamente,

⁶ Na tradução de Maude, “completeness, oneness” (p. 104).

uma vez que indica precisamente a natureza transitiva da relação que classifica: no caso, a beleza é relativa ao leitor e à leitura. É uma ansiedade deste género que John Ruskin experimenta quando, no ensaio “Of the pathetic fallacy”, assinala o perigo de acreditar em que “everything in the world depends upon his seeing or thinking of it, and that nothing, therefore, exists, but what he [a philosopher] sees or thinks of” (Ruskin, § 1). A ênfase que Ruskin decide colocar sobre o objecto tem a vantagem de nos fazer lembrar de que as coisas já existiam antes de percebermos que elas existem.

A finalidade do ensaio de Ruskin é assinalar aquilo a que chama *pathetic fallacy* como um método característico dos poetas inferiores, e portanto indesejável. O que torna este método inferior é o facto de levar os poetas a distorcer aquilo que vêem, e portanto a mentirem. A mentira é para Ruskin uma heresia, uma vez que “nothing could be good, or useful, or ultimately pleasurable, which was untrue” (*id.*, § 4). Esta heresia é para Ruskin um sintoma da poesia de segunda ordem, divisão em que inclui Coleridge e Pope. Pelo contrário, escritores como Homero e Dante resistem à tentação desta falácia, ainda que a possam usar “wisely and truly” (*id.*, § 11). O critério não é portanto o uso ou não destas expressões metafóricas, mas sim o controlo que o poeta tem sobre aquilo a que Ruskin chama o facto puro:

An inspired writer, in full impetuosity of passion, may speak wisely and truly of ‘raging waves of the sea, foaming out their own shame’; but it is only the basest writer who cannot speak of the sea without talking of ‘raging waves’, ‘remorseless floods’, ‘ravenous billows’, etc.; and it is one of the signs of the highest power in a writer to check all such habits of thought, and to keep his eyes fixed firmly on the *pure fact*, out of which if any feeling comes to him or his reader, he knows it must be a true one. (*ibid.*, [itálico original])

Esta defesa daquilo a que chama *pure fact* poderia ser a defesa de uma espécie de literalismo, mas é na verdade a defesa de uma economia que tem em vista a recepção do leitor:

It may be well, perhaps, to give one or two more instances to show the peculiar dignity possessed by all passages which thus limit their expression to the pure fact, and leave the hearer to gather what he can from it. (*id.*, § 12)

A economia do uso das expressões metafóricas deve para Ruskin deixar o máximo de espaço possível para a interpretação do leitor. O modo como isto é possível

está relacionado com o domínio daquilo que é plausível, uma vez que a falta da economia que Ruskin pretende resulta no exagero metafórico, de modo que o leitor, incapaz de perceber o que é o facto, não pode acreditar no que lê. Podemos assim entender a avaliação que Ruskin faz da verdade na arte como a defesa da liberdade do leitor. Esta liberdade é na verdade uma pretensão que Ruskin tem de neutralidade por parte da figura do autor. Não podemos portanto ler no ensaio de Ruskin tanto uma condenação da metáfora quanto o louvor desta; para Ruskin, a metáfora é demasiado valiosa para ser usada “as a sort of current coin” (*id.*, § 15).

A crítica de Ruskin parece dirigir-se a um exagero no uso da metáfora que deixa o leitor sem conseguir distinguir o que é facto do que é ficção. Este exagero é tipicamente romântico e encontra uma crítica parecida por parte de T. S. Eliot, que nota a falta de um *objective correlative* como causa do fracasso artístico de *Hamlet* de Shakespeare. A condenação que Ruskin faz do descontrolo da subjectividade pressupõe a possibilidade de objectividade. Nos termos de Ruskin, é possível fazer afirmações sobre aquilo que *é* sem que tenhamos de usar a expressão ‘parece-me assim’. Para Walter Pater, contudo, não podemos senão descrever a nossa experiência:

“To see the object as in itself it really is”, has been justly said to be the aim of all true criticism whatever; and in aesthetic criticism the first step towards seeing one’s object as it really is, is to know one’s own impression as it really is, to discriminate it, to realise it distinctly. (Pater, p. xix)

Para Walter Pater, só se pode chegar à objectividade que Ruskin identifica com a frase “it is so” a partir da subjectividade que Ruskin identifica com a frases “it does so” e “it seems to me” (Ruskin, § 3). Aquilo que para Ruskin é o facto, para Pater constitui um salto que não pode ser admitido pelo crítico. Deste modo, o crítico deve deter-se na experiência, e não nas consequências da experiência:

At first sight experience seems to bury us under a flood of external objects, pressing upon us with a sharp and importunate reality, calling us out of ourselves in a thousand forms of action. But when reflexion begins to play upon those objects they are dissipated under its influence; the cohesive force seems suspended like some trick of magic; each object is loosed into a group of impressions – colour, odour, texture – in the mind of the observer. (Pater, p. 187)

O que a experiência causa é a ilusão da imediação aparente com que nos apercebemos das coisas e a atracção que nos transporta “out of ourselves in a thousand forms of action”. O papel da reflexão é portanto adversativo face à natureza ilusória da experiência, e obedece à própria origem etimológica da flexão: a experiência, detendo-se sobre si mesma, é o objecto do seu próprio esforço de reflexão. O efeito desta volta é a desilusão da ilusão inicial: o aparente carácter imediato com que percebemos os objectos perde a sua natureza funcional e torna-se o factor fundamental, *i. e.* a origem daquilo a que chamamos um facto. Pater vai mais longe e anuncia a fundamental solidão com que percebemos o mundo:

Every one of those impressions is the impression of the individual in his isolation, each mind keeping as a solitary prisoner its own dream of a world. (*id.*, pp. 187-188)

O complemento “its own dream of a world” pode ser substituído pela palavra ‘interpretação’, sem o perigo de perdermos a ideia de Pater. Perante esta condição de enjaulamento solitário, Pater defende que não devemos persistir em criar teorias sobre objectos, mas sim “to be for ever curiously testing new opinions and courting new impressions” (*id.*, p. 189). As teorias custam o sacrifício da experiência, e portanto Pater sentencia que “[n]ot the fruit of experience, but experience itself, is the end” (*id.*, p. 188).

O entusiasmo aparente de Pater é na verdade a deflação de um género especial de expectativas, *viz.* a expectativa de que a experiência daquilo que possamos entender como boa arte possa ser um meio necessário e suficiente para aprender coisas verdadeiras ou moralmente virtuosas. A máxima “art for its own sake” resulta mais da deflação deste género especial de expectativas do que de uma ideologia hedonista aplicada ao caso da arte. Desta noção geral da arte, segue-se, para Pater, uma ideia particular de crítico, descrita no prefácio:

What is important, then, is not that the critic should possess a correct abstract definition of beauty for the intellect, but a certain kind of temperament, the power of being deeply moved by the presence of beautiful objects. He will remember always that beauty exists in many forms. (*id.*, p. xxi)

A condição de um temperamento especial em detrimento da ideia abstracta (*i. e.* teoria) de beleza assinala a supremacia do sentimento sobre a razão em questões de arte, e diz respeito àquilo a que Tolstói chamara a ‘educação do gosto’ e que David Hume,

identificando como paixões, considerara como “factos e realidades originais completos em si mesmos” (Hume, p. 530). Assim, aquilo que para Pater “has no real claim upon us” (Pater, p. 189) corresponde àquilo que é conclusão da razão e que, segundo Hume, pertence à filosofia especulativa e não prática, uma vez que não influencia as nossas acções (Hume, p. 529). A distinção de Hume tem o propósito de demonstrar que a razão é passiva e não influencia directamente a nossa conduta, de modo que as regras morais não podem derivar da razão. É neste sentido que as distinções morais, necessariamente feitas “mediante alguma impressão ou sentimento” (*id.*, p. 543), não podem ser *descobertas* racionalmente (ou *mecanicamente*), uma vez que não são aquilo a que Hume chama ideias. A ideia de que uma definição geral ou uma ciência pode abranger todo o mundo artístico, *i. e.* tudo aquilo que é de facto arte, encontraria obstáculos naquilo que mais essencial poderíamos descobrir numa descrição mais ou menos unânime daquilo que caracteriza a arte, *viz.* ideias fundamentais (mas nem por isso necessárias, senão apenas amplamente aceites) como o desvio ou excepção da regra (ou o contrário) ou a manifestação da singularidade (ou o contrário).

Se Hume estiver certo quando determina a percepção como único meio de termos conhecimento do mundo exterior, então aquilo a que chamamos factos torna-se problemático, uma vez que tal noção presume um estatuto objectivo. O problema desta assunção objectiva dos factos é a assunção de que aquilo que é facto é dado, no sentido de não ser razoável questionar. Do mesmo modo que não questionamos a existência real de uma cadeira, em cuja existência precisamos de acreditar para nos sentarmos, também não questionamos a classificação do poema de Mallarmé como soneto. Este tipo de conhecimento faz parte do conhecimento tácito de que não duvidamos. Contudo, este estatuto objectivo dos factos perde a força quando confrontado com o sistema de Hume. Como observa Annette Baier a propósito da discussão de Hume sobre causalidade e necessidade, “[a]ll necessity derives from normative necessity, and all the norms available to us are our human norms, the products of our reflection” (Baier, p. 100). Neste excerto, Baier dá razão a Hume, conciliando duas teses de Hume sobre necessidade, as quais afirmam que “há apenas uma espécie de necessidade” (Hume, p. 213) e que esta “é algo que existe na mente, e não nos objectos” (*id.*, p. 207). A singularidade da noção humeana de necessidade está relacionada, conforme argumenta Baier (p. 95), com a descontinuidade entre prova e probabilidade. A consequência desta descontinuidade e da singularidade da necessidade constituem o

motivo pelo qual “[t]here is no «moral necessity» that is a weaker sort of necessity” (*ibid.*). Assim, aquilo que consideramos provável não é senão um produto do hábito.

Neste sentido, como concluíra Pater, qualquer pretensão objectiva ou científica só pode ser feita com o custo da própria experiência, a qual é precisamente aquilo de que não se pode abdicar. Para Walter Pater, trata-se de uma oposição entre hábitos e êxtase (“ecstasy”): os primeiros, “relative to a stereotyped world”; o segundo, relativo à própria experiência que a arte proporciona. Poderíamos substituir as noções desta oposição por termos mais modestos, como *repetição* e *novidade* ou por *normal* e *especial*. Ao fazê-lo, confrontaríamos a experiência vulgar da vida repetitiva e a experiência especial ou original da arte, sendo para Pater esta muito mais valiosa do que aquela. Se mantivéssemos este esforço de redução, poderíamos substituir os termos da oposição (que parece irreduzível e portanto necessária) por regras e excepções. Para Pater, o caso da arte diz respeito àquilo que é excepcional, o que é precisamente o propósito oposto ao propósito do esforço científico, *i. e.* medir, regar e portanto tornar previsível o seu objecto.

Se aceitarmos a tese de que aquilo que consideramos o facto não pode ser senão o produto da nossa percepção e da nossa experiência e que não pode ser independente desta, o esforço científico, *viz.* o esforço de *reduzir* o seu objecto a factos independentes da experiência, torna-se deste modo uma empresa impossível. Se a experiência não pode ser dispensada daquilo que consideramos o facto, então o facto a que podemos reduzir a leitura de um poema não pode ser aquilo a que chamaríamos o poema em si (locução que costuma indicar a estrutura formal do poema), mas tem de ser a própria experiência da leitura. O desconforto que poderíamos sentir perante esta conclusão tem origem na tese segundo a qual quando falamos de um poema estamos já a falar de um produto de uma interpretação aceite sobre aquilo que pode ser definido como poema: se o facto é dependente desta interpretação, então corremos o risco de a palavra facto perder toda a sua força. Com efeito, se aquilo que entendemos como facto literário não é senão parte daquilo que categorizamos como subjectivo, então não temos objectividade contra a qual possamos medir a nossa subjectividade; a própria noção de objectividade perde a sua força (e é realmente de um caso especial de força de que falamos quando usamos o termo). Voltamos assim à conclusão do sistema de Hume, segundo a qual o facto moral existe não no objecto, mas sim na mente que sente perante esse objecto: o esforço de objectividade é deste modo inadequado. A atracção desta pretensão de objectividade reside na persuasão de que há coisas verdadeiras

independentes da nossa interpretação, *viz.* coisas que podemos identificar com noções como a de texto.

Tornar o texto objecto independente da nossa experiência poderá ter a vantagem de fazer o leitor sentir que está a ler o poema *correctamente*; presume porém a possibilidade de um intérprete se libertar da interpretação, *i. e.* a possibilidade de uma pessoa se libertar da sua experiência. A localização do facto literário em propriedades textuais tem este efeito, que pode gerar um conforto ou um desconforto: conforto, se o crítico acreditar que, na descoberta das propriedades do texto que são o caso, e portanto factos, a sua crítica será *factual* num sentido científico; ou desconforto, se dois críticos não chegarem a acordo sobre o que é *factual* num texto literário. O ponto de vista confortável, no entanto, dispensa a mediação da experiência, visto que se sustenta numa ideia de objectividade cuja consequência menos confortável seria a da *inutilidade* de ler; se a interpretação de um poema se parecer com uma descoberta, então um poema parecer-se-á com um véu, e será passível de ser esgotado por meio de interpretações.

Esta assunção de que a leitura certa está relacionada com descobrir sentidos que um poema veicula é sustentada pela assunção de que um poema veicula esses sentidos, e é neste sentido que usamos o verbo ‘descobrir’. Porém, esta descrição também assume o poema como um meio de comunicação ou de transmissão de sentimentos. Entendido assim, facilmente se pode atribuir ao estudo da literatura e à crítica literária um ideal científico em cuja teoria reconhecemos a aspiração a um método para conseguir produzir aquilo a que poderíamos chamar uma leitura correcta. Neste sentido, a correcção de uma leitura estaria relacionada com a aplicação de tal método e não com a experiência da leitura. Contudo, ainda que tal empresa fosse possível, sê-lo apenas com o custo daquilo que constitui o principal acontecimento literário, *viz.* a leitura.

2 – Leitores: constituição de factos literários

“Temos de dar a explicação que é aceite. É para isto que se dá uma explicação.”

(Ludwig Wittgenstein, *Aulas e Conversas*)

“But I have been thinking through this intricate matter ever since, and doubtless I will end before my meditation does.”

(Harold Bloom, *A Map of Misreading*)

“Slow and obscure it may be, but it is the only proper work of critics”

(Matthew Arnold, “The function of criticism at the present time”)

Se, conforme o argumento de Hume, tudo aquilo que conhecemos é mediado pela nossa percepção, então os factos são constituídos por percepções. Todas as pretensões de objectividade encontram o obstáculo de serem antes de tudo as pretensões de sujeitos e portanto subjectivas. Deste modo, aquilo sobre que temos a certeza não é necessariamente um facto, mas aquilo que é factual depende da certeza, e portanto a certeza é fundamental para a constituição daquilo que consideramos factual. Poderíamos contudo dizer sobre aquilo de que temos a certeza que dispensa argumentação. Esta espécie de conhecimento sobre o qual temos certezas é definida por Wittgenstein como “um tom de voz em que alguém declara como são as coisas, mas não se infere desse tom que [tenha] razão” (Wittgenstein, § 30). A certeza é subjectiva (*id.*, § 245), e não é uma condição suficiente para validar aquilo que consideramos o facto. A condição é, para Wittgenstein, não haver a possibilidade de duvidar. Aquilo que sei, e que forma o meu “quadro de referências” (*id.*, § 94), é o sistema que organiza aquilo em que acredito conforme se ajuste ou não a esse quadro. É por este motivo que Wittgenstein prefere a expressão “ajusta-se aos factos” (*id.*, § 199) em vez da expressão ‘verdadeiro’. A dúvida depende da certeza como uma porta depende de dobradiças (*id.*,

§ 341); por isso o “comportamento de não dúvida” precede o “comportamento de dúvida” (*id.*, § 354); a criança aprende acreditando no adulto, e a dúvida só pode vir depois da crença (*id.*, §§ 160, 283). A necessidade da certeza, como aquilo em que acreditamos incondicionalmente, tem a consequência de “[n]a raiz de uma convicção bem fundamentada [se encontrar] uma convicção não fundamentada” (*id.*, § 253).

No parágrafo 189 de *Da certeza*, Wittgenstein refere-se a esta convicção não fundamentada como “descrição”. Aí, Wittgenstein afirma a necessidade de em algum ponto termos de passar da explicação para a descrição. O ponto de Wittgenstein é epistemológico, e confronta o problema das fronteiras entre certeza e dúvida. Esta fronteira, argumenta Wittgenstein, não pode ser desenhada *objectivamente*, porque depende de um jogo de linguagem (*cf. id.*, §§ 24, 65). O ponto de Wittgenstein não é o de um cepticismo relativista, no qual o conhecimento é impossível, mas sim de um cepticismo parecido com o Hume, que Annette Baier classifica como “true scepticism” (Baier, p. 58). Nas palavras de Baier, “if [Hume] is a sceptic, he is a true and smiling one, not a false and despairing one” (*id.*, p. 57). Do mesmo modo que para Hume a razão não pode ser um princípio para testar e atestar aquilo sobre que temos a certeza (Baier, p. 68), também para Wittgenstein a certeza não é negada, mas sim considerada precisamente aquilo com que testamos as nossas dúvidas. Estas certezas formam aquilo que sabemos (*cf. Wittgenstein*, § 102): um sistema em que acreditamos *incondicionalmente*, e não abdicamos desse conhecimento (*cf. id.*, § 380). Apenas no contexto deste sistema, argumenta Wittgenstein, faz sentido duvidar (*id.*, § 150). Este sistema é tácito, como observa Wittgenstein: “parece-me que eu soube algumas coisas desde sempre e, contudo, não faz sentido dizê-lo, proclamar esta verdade” (Wittgenstein, § 466). Não faz sentido, porque é o tipo de conhecimento que não nos faz *avançar* (*cf. id.*, § 33). É portanto significativo que o tipo de frases que fazem Wittgenstein avançar em *Da Certeza* sejam aquelas que exprimem alguma dúvida. A certeza precede a dúvida, e não o contrário. Quando, no trecho 612 (*id.*), Wittgenstein afirma que “[n]o fim das razões, vem a *persuasão*” (itálico original), oferecendo o exemplo do missionário que converte o nativo, passamos do domínio da epistemologia para o domínio da retórica: o que uma pessoa *sabe* é aquilo que lhe ensinaram – e ensinar é uma forma de persuadir.

Se a certeza é necessária (*id.*, § 114) para formar um sistema necessário para a existência da dúvida, então Harold Bloom tem boas razões para afirmar que “[a]ll continuities possess the paradox of being absolutely arbitrary in their origins, and

absolutely inescapable in their theologies” (Bloom, p. 33). A arbitrariedade desta continuidade descrita por Bloom é absoluta por não ser fundamentalmente lógica e por ser fundamentalmente formada por aqueles a quem poderíamos, embora apenas na nossa condição posterior, chamar *árbitros*. Wittgenstein não está a falar de leitores, como faz Bloom, mas sim de toda a possibilidade de sabermos o que sabemos. É no entanto assinalável que o ponto epistemológico de Wittgenstein consiga acomodar a teoria de Harold Bloom sobre leitores, no sentido de o leitor considerado por Bloom estar necessariamente dependente de um sistema de que o leitor não só não pode escapar, como é constitutivo daquilo que o torna um leitor. O absoluto que caracteriza a *inescapabilidade* de que fala Bloom está relacionado com esta constituição de leitores:

What happens if one tries to write, or to teach, or to think, or even to read without the sense of a tradition?

Why, nothing at all happens, just nothing. You cannot write or teach or think or even read without imitation, and what you imitate is what another person has done, that person’s writing or teaching or thinking or reading. (*id.*, p. 32)

A necessidade da imitação descrita por Bloom assinala que aquilo que consideramos individual é na verdade produzido por aquilo a que ele chama *tradição*, e portanto comunitário. O paradoxo reside no facto de a tradição ou continuidade ser produto e simultaneamente produtor daquilo que consideramos individual, e é neste sentido duplo que é arbitrária e inescapável. Neste sentido, um leitor é constituído pelas leituras de outros leitores, nomeadamente pelas leituras mais persuasivas. Quando referimos o elemento persuasivo de uma leitura, queremos na verdade referir a autoridade do seu autor. Neste ponto, começamos a confundir leitores e autores, uma vez que um autor só o pode ser de uma leitura. Esta é também uma conclusão de Harold Bloom:

Poems are not psyches, nor things, nor are they renewable archetypes in a verbal universe, nor are they architectonic units of balanced stresses. They are defensive processes in constant change, which is to say that poems themselves are *acts of reading*. [...]

Every strong poem, at least since Petrarch, has known implicitly what Nietzsche taught us to know explicitly: that there is only interpretation, and that every interpretation answers an earlier interpretation, and then must yield to a later one. (Bloom, p. 342)

A classificação que Bloom faz dos poemas como mecanismos de defesa poderia ser vista como análoga à relação entre leitor e crítico, sendo o crítico aquele que não se contenta com a condição de leitor. Neste sentido, precisamos de tentar perceber como algumas descrições daquilo que é e o que faz um crítico literário nos podem ajudar a distinguir as noções de crítico literário e de leitor. Matthew Arnold, no ensaio “The function of criticism at the present time”, descreve o trabalho do crítico literário como um trabalho sintético e profético, cuja função é organizar (síntese) e preparar (profecia) aquilo que constitui a actividade mais elevada da criatividade. A distinção entre pensamento crítico e pensamento criativo é admitida por Arnold:

It is undeniable that the exercise of a creative power, that a free creative activity, is the highest function of man; it is proved to be so man's finding in it his true happiness. But it is undeniable, also, that men may have the sense of exercising this free creative activity in other ways than in producing great works of literature or art. (Arnold, p. 593)

Este argumento inscreve-se como resposta à ideia que Arnold atribui a Wordsworth, citando “a trustworthy reporter”, W. Knight, segundo a qual se deve poupar o esforço do trabalho da crítica (actividade menor) e dirigi-lo para a actividade (maior) da criatividade. Arnold pretende defender neste ensaio a legitimidade da actividade crítica, e fá-lo atribuindo-lhe uma condição e uma função. A condição é a de que “the exercise of the creative power in the production of great works of literature or art [...] is not at all epochs and under all conditions possible” (*ibid.*) Vemos novamente exposta a ideia de que, apesar da distinção entre trabalho crítico e trabalho criativo, Arnold não distingue entre o que teria de ser um pensamento crítico e o que teria de ser um pensamento criativo; antes concebe a direcção que o pensamento criativo pode escolher como aquilo que distingue criatividade e crítica. Esta escolha é condicionada pela época, de modo que, para a produção de uma obra-prima literária, “two powers must concur, the power of man and the power of the moment, and the man is not enough without the moment” (*ibid.*). O que Arnold chama época é uma categoria binária dividida entre épocas de concentração e épocas de expansão: o trabalho do crítico está situado na primeira; o do génio criativo está situado na segunda e depende do trabalho do primeiro. Admitindo a superioridade do trabalho criativo, Arnold assinala o trabalho da crítica como condição necessária (não suficiente) para o sucesso daquele.

Para Arnold, a crítica é funcional, e a sua função é suportar a existência do seu objecto, fornecendo-lhe os elementos necessários (para Arnold, tais elementos são as ideias). A finalidade profética da crítica está relacionada com a sua condição sintética; Arnold prescreve assim uma crítica *curiosa e desinteressada* como o melhor meio para cumprir o objectivo crítico de “to know the best that is known and thought in the world” (*id.*, p. 597). Para Arnold, a boa crítica é aquela que pratica a qualidade da curiosidade, *i. e.* “disinterested love of a free play of the mind on all subjects, for its own sake” (*id.*, p. 596) regulada pela regra daquilo a que chama “disinterestedness”, *viz.* “keeping aloof from what is called «the practical view of things»” (*id.*, p. 597). As duas noções estão relacionadas e são parecidas, embora seja precisamente a função de cada uma que as distingue: a curiosidade é uma virtude; o desinteresse é uma regra. A ideia que suporta este sistema é a de que a crítica serve para

. . . keep man from a self-satisfaction which is retarding and vulgarizing, to lead him towards perfection, by making his mind dwell upon what is excellent in itself, and the absolute beauty and fitness of things. A polemical practical criticism makes men blind even to the ideal imperfection of their practice. (*ibid.*)

O *polemical practical criticism* referido por Arnold diz respeito ao uso da crítica submetido a uma ideologia, o que manifestamente nega o propósito da crítica enquanto exercício da inteligência defendido por Arnold. A ideia é precisamente a de que a inteligência não se deve submeter senão ao seu próprio julgamento, detido sobre “what is excellent in itself”.

Conforme víramos primeiramente no título e na descrição das épocas críticas e de épocas criativas, a crítica parecia ser para Arnold um exercício por meio do qual se chegava àquilo que é verdadeiramente superior e virtuoso, *viz.* a criação. No entanto, ao investigarmos melhor aquilo que compõe a boa crítica para Arnold, descobrimos que esta já tem em si a característica que na descrição anterior pertencia à noção do exercício criativo. Poderíamos dizer neste caso que a função da crítica para Arnold é esta não ter uma função, ou que só lhe conhecemos a função no momento da defunção, *i. e.* no momento em que conhecemos o que resulta (e que é imprevisível) de tal crítica.

Entendido assim, Arnold diz-nos que a crítica estabelece os factos que existem previamente, *i. e.* as ideias que servem de elementos com que as futuras obras literárias serão compostas, depois de a crítica ter feito o seu trabalho. A relação do esforço criativo com o esforço crítico é assim uma relação de parasitismo, uma vez que sem o

segundo o primeiro não é possível; a actividade criativa depende necessariamente da actividade crítica e *alimenta-se* do trabalho desta. Entendida assim, embora Arnold defenda o exercício de uma crítica mais parecida com um fim em si mesma, *i. e.* desinteressada, a actividade crítica é um meio (acidental) para a actividade criativa.

Entendida como o nome que damos a um modo particular de ler, não nos devemos esquecer de que quando estamos a falar de críticos literários continuamos a falar de leitores. Neste ponto, ainda não sabemos o que dizer sobre a categoria dos autores, e deixamo-la propositadamente fora da discussão, sem decidir qual a relação entre estes e os leitores que estamos a discutir. Devemos contudo assinalar esta ausência com um incómodo significativo, e talvez possamos ver esta ausência como representativa do próprio acto de leitura. Para já, podemos dizer que existem leitores que lêem textos escritos por autores ausentes: à ausência dos autores corresponde a presença do texto, o qual parece ter uma relação metonímica com o autor: dizemo-lo provisoriamente, com a intenção de voltar a estas noções, às quais reconhecemos um carácter problemático. Viramos que para Matthew Arnold são os autores criativos quem depende da síntese de ideias feita pela categoria especial de leitores que é aquela dos críticos. A origem das ideias para Arnold é a época da qual estas são representativas, e tanto autores como leitores existem na condição de submissão fatal à época (ao espírito da época) em que vivem e a que pertencem. Esta fatalidade é aquilo que determina em que actividade, ou crítica ou criativa, os esforços *devem* ser feitos.

Aquilo que Arnold descreve é mais parecido com um espírito crítico que configura mais uma atitude do que um comportamento. Esta atitude crítica é portanto muito parecida com um modo de viver ou de pensar, e opõe-se a um *trabalho* no sentido de aplicação de normas gerais ou teorias a casos particulares ou especiais. Este problema é descrito por R. P. Blackmur no ensaio “A critic’s job of work”, no qual a relação entre críticos e poemas é debatida. Blackmur bate-se contra a ideia da necessidade de teorias cuja aplicação redundava naquilo a que chama factos falsificados: a submissão da experiência da leitura a uma teoria que *explica* o texto torna o texto meio para explicar a teoria. Por este motivo, Blackmur advoga uma atitude crítica que previne esta inversão:

We have constantly – if our interest is really in literature – to prod ourselves back, to remind ourselves that there was a poem, play, or a novel of some initial and we hope

terminal concern, or we have to falsify facts and set up fictions to the effect that no matter what we are saying we are really talking about art after all. (Blackmur, p. 891)

Esta lembrança de que *houve* um poema é diferente da lembrança de que *há* um poema, pois indica que Blackmur está preocupado com “first and last – whatever comes between – with the poem as it is read and as what it represents as felt” (*id.*, p. 893). A diferença entre os tempos de *houve* e *há* representa a diferença entre entender a experiência da leitura como facto e entender o objecto produtor de tal experiência, o texto, como facto, ainda que Blackmur não dispense o texto enquanto elemento objectivo que serve de teste para a interpretação. A crítica defendida por Blackmur assemelha-se neste sentido à crítica desinteressada de Arnold, uma vez que ambas se defendem daquilo a que este chama “ulterior, political, practical considerations” (Arnold, p. 597) e aquele chama “irrelevant” (Blackmur, p. 889). A escolha que se apresenta ao crítico é a escolha entre constituir factos ou falsificar factos. Esta constituição de factos diz respeito à experiência da leitura – a qual é o facto literário, como havíamos concluído no primeiro capítulo – e é expressa por Blackmur com a expressão “redução a facto literário”. O termo ‘redução’ compreende e recomenda ao crítico um esforço de prudência, ao qual poderíamos dar um nome como “saber-se que se está a ler”, com o sentido de imaginarmos um crítico como um leitor consciente da sua leitura. O que esta consciência determina é uma oposição entre aquilo a que temos chamado leitor como noção geral e aquilo a que temos chamado crítico como noção particular: um crítico será, entendido nestes termos, um leitor forte, mas ainda não sabemos de que força estamos a falar. Sabemos que parece haver relação entre a força de uma leitura e a consciência do leitor, e podemos basear esta crença na ideia de Blackmur segundo a qual um bom crítico (um leitor forte) é aquele que tem um modo pensar “unindoctrinated” (*id.*, p. 886). Os arquétipos apresentados no ensaio são Platão e Montaigne, capazes daquilo a que Blackmur chama uma forma irónica (*ibid.*) de pensar, a qual se opõe à aplicação de uma doutrina – a que também poderíamos chamar ideologia, no sentido geral de ideia dominante, ou teoria, no sentido estrito de normatividade ou de sistematização.

A oposição entre ironia e doutrina implica uma divisão entre aquilo que Blackmur entende como boa e má crítica. O que configura a primeira é aquilo que a distingue da segunda: ao trabalho crítico submetido a uma doutrina ou a uma teoria Blackmur opõe uma atitude crítica parecida com aquela a que Arnold chamou

desinteressada; Blackmur chama-lhe *technical approach*, *i. e.* um método cujo único fim é a redução a factos, os quais são segundo Blackmur a única coisa sobre a qual se pode falar:

After all, it is only the facts about a poem, a play, a novel, that can be reduced to tractable form, talked about, and examined; the rest is the product of the facts, from the technical point of view, and not a product but the thing itself from its own point of view. The rest, whatever it is, can only be known, not talked about. (*ibid.*)

O trabalho do crítico é, nesta perspectiva, o trabalho de constituir aquilo sobre que podemos estar de acordo, *viz.* factos. O que o trecho acima citado nos diz sobre a relação, que parece ser especial, entre críticos e factos literários, é que aquilo que para um leitor é um dado, no sentido de *data*, *i. e.* informação dada ou auto-evidente, não é dado pelas propriedades do texto, mas sim pela constituição de factos operada por outros leitores cujas interpretações foram negociadas e estabelecidas. Não é, por exemplo, evidente que as propriedades de um índice o distingam por si mesmas de um poema, visto que tal distinção depende do único critério que é o acordo entre leitores. Entendido deste modo, o facto literário não é senão o produto deste acordo, a que Blackmur chama *scholarship*, cuja função de “collection, arrangement, and scrutiny of facts” (*id.*, p. 894) sustenta o trabalho da crítica literária. É por este motivo que Blackmur anuncia a dificuldade de chegar a factos e principalmente a “self-evident facts”:

Self-evident facts are paradoxically the hardest to come by; they are not evident till they are seen; yet the meaning of a poem – the part of it which is intellectually formulable – must invariably depend on this order of facts, the facts about the meanings of the elements aside from their final meaning in combination. (*id.*, p. 895)

O que este acordo sobre elementos independentes deste “final meaning in combination” pode produzir é precisamente a ideia de que tais elementos são transmitidos pelo poema. Contudo, a dificuldade em chegar a factos auto-evidentes de que Blackmur fala é precisamente a necessidade do acordo que sustente tal facto. Este acordo não pode porém existir sobre o “final meaning in combination”, uma vez que

[a]lthough the scholarly account is indispensable it does not tell the whole story. It is only the basis and perhaps ultimately the residue of all the other stories. But it must be seen first. (*ibid.*)

Esta *scholarship* descrita por Blackmur é necessária, mas não suficiente para a prática da crítica literária, cujo propósito é contar a história toda que aquela não conta. Esta *história toda* referida por Blackmur resulta precisamente do confronto entre uma experiência e o produto de outras experiências que constituem os factos constituídos pela categoria especial de leitores que os críticos literários constituem. Associamos à *scholarship* de Blackmur a palavra *acordo* e à prática da crítica literária a palavra *confronto*, e deste modo atribuímos à actividade crítica um desconforto. O que este desconforto produz é uma espécie de revisionismo, no sentido de voltar a ver ou de voltar a ler, e nunca é resolvido. O carácter deste processo é interminável, uma vez que uma explicação pode sempre ser substituída por outra; à pretensão de contar a história toda, que é a pretensão de todos os esforços de interpretação, não resulta a totalidade de tal história. Usamos a expressão ‘história toda’ hiperbolicamente, uma vez que o uso ‘real’ desta expressão é na verdade apenas uma explicação satisfatória, sempre sujeita a revisão. Esta volta inaugura um processo no qual a revisão prefigura um acto de humildade fundamental. O fundamento desta humildade é contudo irónico, pois esta não é a humildade de um discípulo doutrinado, mas sim a humildade de uma aprendizagem desencantada. A palavra ‘aprendizagem’ deve ser entendida no sentido lato de produto da experiência, e o desencanto caracteriza este uso especial da palavra aprendizagem no sentido estrito de corrigir ou eliminar encantos.

Neste sentido de regresso e de desencanto, aquilo que resulta como aprendizagem é negativo e temporal, conforme argumenta Paul de Man no ensaio “A retórica da temporalidade”, no qual de Man atribui à ironia o carácter de processo interminável. O carácter interminável da ironia opõe-se àquilo a que de Man chama um passado mistificado, e o trabalho da ironia consiste precisamente na desmistificação deste passado. Na primeira parte deste ensaio, de Man confronta as noções de alegoria, identificada com a ironia, e de símbolo:

Enquanto o símbolo postula a possibilidade de uma identidade ou de uma identificação, a alegoria designa sobretudo uma distância em relação à própria origem, e, renunciando à nostalgia e ao desejo de coincidência, estabelece a sua linguagem no vazio dessa diferença temporal. (de Man, p. 227)

A distância que a alegoria designa é contraposta por de Man à ilusão de identidade que o símbolo sugere. Fá-lo por meio da renúncia que é temporal, relativa à origem. Na segunda parte do ensaio, dedicada à ironia, de Man recorre à noção de

dédoublement que Baudelaire desenvolve em “De l’essence du rire” para assinalar a característica que distingue “uma actividade reflexiva, como a do filósofo, da actividade do eu comum, prisioneiro de preocupações quotidianas” (*id.*, p. 228). Desta duplicidade depende a noção de ironia descrita por Paul de Man:

A linguagem irónica cinde o sujeito num eu empírico que existe num estado de inautenticidade e num eu que existe apenas sob a forma de uma linguagem que afirma o conhecimento desta inautenticidade. (*id.*, p. 232)

A estrutura dupla que de Man atribui à linguagem irónica baseia-se numa disjunção que não pode ser resolvida. A ironia não é portanto temporária, “mas sim repetitiva, recorrência em escalada auto-engendrada de um acto de consciência”. O que a ironia inicia é descrito como uma espiral de que não se pode escapar. A semelhança entre alegoria e ironia é então assinalada: “[a] alegoria e a ironia estão [...] ligadas pela descoberta comum de uma dificuldade essencialmente temporal” (*id.*, p. 243). Esta dificuldade está relacionada com a “anterioridade inatingível”. A este passado, mistificado, opõe-se a desmistificação que o modo retórico da ironia opera. Para de Man, esta noção de ironia é essencial para perceber a ironia romântica. Oferecendo como exemplo o poema de Wordsworth, “A slumber did my spirit seal”, de Man identifica a mistificação da primeira parte do poema com “um passado erróneo” (*id.*, p. 245), e identifica a segunda parte com a recuperação desse estado mistificado. O que esta desmistificação anuncia para de Man é “uma posição de sabedoria”, em que o sujeito “vê as coisas como de facto são” (*id.*, p. 246). As coisas “como de facto são” constituem aquilo a que de Man chama a “facticidade da existência humana enquanto sucessão de momentos isolados vividos por um eu dividido” (de Man, p. 247). Esta facticidade diz respeito a um carácter contingente, de modo que a supremacia da ironia enquanto operação desmistificadora sobre a mistificação totalizadora é assinalada por precisamente reconhecer a condição temporal e contingente que o símbolo, conforme descrito por de Man, tenta transcender.

Com a ênfase dada à noção de desmistificação construída por faz Paul de Man, podemos identificar o esforço da revisão, irónico, com o esforço da crítica literária. É neste sentido que podemos entender a crítica de Blackmur a comentários que, “concerned with the separable content of literature [...] leave literature so soon behind” (*id.*, p. 891), e também é neste sentido que podemos perceber a oposição entre aquilo a que Blackmur chama “the mind that rushes” e a atitude contrária consistente em

“bringing my distortions and emphases and opinions into balance with other distortions, other emphases, and better opinions” (*ibid.*) A primeira atitude é a atitude que podemos esperar de uma crítica fundada no esforço científico de *aplicar* uma doutrina; a segunda, preferida por Blackmur, é aquela cujo esforço tem como fim testar o próprio dogma que a fundamenta. À ansiedade redundante em interpretações apressadas do primeiro caso, corresponderia portanto uma leitura processual e lenta no segundo.

Como observa Blackmur, a consequência da pressa no primeiro caso é o abandono precoce do objecto da crítica; a consequência do processo do segundo é pelo contrário a detenção nesse objecto. A diferença expressa-se portanto em ver na actividade crítica um meio para outro fim ou pelo contrário um fim em si mesmo no qual o crítico se detém. A ênfase está novamente nesta ideia de a crítica ser uma actividade virtuosa, mais parecida com um modo de viver em geral do que com uma profissão específica. A relação entre este modo especial de ler parece portanto estar mais relacionado com um modo especial de viver do que com um método científico. Esta conclusão não é surpreendente e até certo ponto valida aquilo que concluíramos do ensaio de Arnold, permite contudo problematizar a distinção entre actividade crítica e actividade criativa: retirar à primeira o carácter parasitário que a ligaria à segunda torna problemática a própria noção de crítica como uma noção distinta da actividade criativa. Se esta distinção for dissolvida nas condições apresentadas, somos obrigados a reconsiderar a relação entre aquilo a que chamamos crítica literária e aquilo a que chamamos literatura. No ensaio “O crítico como artista”, Oscar Wilde parece situar a actividade crítica numa posição de igualdade face à actividade criativa, argumentando para este efeito, pela voz de Gilbert, que

[a] antítese das duas [capacidades criadora e crítica] é absolutamente arbitrária. Sem capacidade crítica, não há criação artística digna desse nome. [...] A definição de Arnold segundo a qual a literatura é *a crítica da vida* não é muito feliz na forma, mas demonstra com que acuidade ele reconhecia a importância do elemento crítico em toda a obra criativa. (Wilde, p. 101, itálicos originais)

A rejeição que Wilde faz da disjunção entre as faculdades crítica e criativa assinala que ambas pertencem à mesma categoria. O que as distingue não é portanto uma diferença categórica. Wilde parece sugerir que aquilo que denominamos pensamento crítico está muito próximo daquilo que denominamos pensamento criativo, e que aquele é necessário para este. É contudo estranha a forma como a dissolução da

distinção entre estes dois elementos é seguida pela afirmação da distinção, atribuindo ao primeiro a condição de necessidade para o cumprimento do segundo. Wilde parece pretender substituir esta distinção pela distinção entre boa e má criação, sendo a atitude crítica um critério necessário para a boa criação. A consequência deste argumento é o entendimento da crítica em geral como uma atitude e especificamente como “criação no interior de uma criação” (*id.*, p. 113). A eliminação desta fronteira opõe Wilde à teoria de Arnold: o que este distinguia como épocas de concentração e de expansão, Wilde funde, sentenciando:

[N]unca houve época criativa que não tivesse sido simultaneamente crítica. Pois é a capacidade crítica que inventa formas novas; a tendência da criação é repetir-se a si mesma. (*id.*, p. 103)

Se a crítica inventa e a criação repete, então só podemos entender a crítica como o esforço de constituição de factos, esforço que nos termos de Wilde resulta em factos impressivos e não expressivos: “A mais alta crítica toma a arte não como algo de expressivo mas como algo de puramente impresso” (*id.*, p. 115). Este carácter impressivo diz respeito àquilo que para Wilde constitui o fim das obras artísticas (o que inclui obras de crítica), que é causar “impressões particulares” (*id.*, p. 114). De acordo com a tese segundo a qual a criação repete e a crítica inova, a ideia de a crítica ser o relato das impressões particulares causadas pela obra ou de ser a criação no interior de uma criação dispensa o crítico da imitação da obra criticada, no sentido de descrever o objecto como é em si mesmo. Esta empresa é a perversão daquilo que é, para Wilde, o fim da arte, *viz.* funcionar como “trampolim para uma nova criação” (*id.*, p. 116). Não pertence assim ao crítico a função de atribuir correcção ou incorrecção à obra criticada, no sentido de procurar correspondência ou adequação à verdade, uma vez que não há uma verdade acessível ou disponível para confrontar. É, para Wilde, dever do crítico estético “ver o objecto em si como na realidade não é” (*id.*, p. 118), o que cumpre por um lado o propósito das obras de arte, *viz.* “a emoção pela emoção” (*id.*, p. 138), e por outro o da crítica, *viz.* mostrar o objecto a partir de *outra* perspectiva. Encontrada a ênfase na perspectiva da qual a apreensão do objecto é dependente, encontramos na teoria de Wilde uma semelhança entre o propósito criativo de “multiplicar as nossas personalidades” (*id.*, p. 154) e o propósito crítico de estar “perpetuamente à procura de impressões novas” (*id.*, p. 149). Esta procura perpétua pode ser entendida como a

prática do entendimento que Pater tem da noção de arte, a qual cumpre o propósito de procurar e testar novas experiências.

Para Wilde, esta sentença revela-se para o crítico na forma do diálogo enquanto símbolo do esforço de “mostrar o objecto de todos os pontos de vista, e exhibir-no-lo a toda a sua volta” (*id.*, p. 151). Contudo, este carácter dialógico não é apenas formal, mas sim uma condição daquilo que temos descrito como a crítica, entendida como modo especial de ler a que afinal podemos chamar ‘reler’. Existe uma relação entre entender a crítica como uma actividade dialógica e entendê-la como uma actividade irónica, uma vez que a necessidade do carácter dialógico, ainda que não necessariamente formal, sugere a exposição de um processo continuamente sujeito a correcção:

Para atingirmos aquilo em que realmente acreditamos, temos de falar por meio de lábios diferentes dos nossos. Para conhecer a verdade, é necessário imaginar uma plethora de falsidades. (*ibid.*)

Resulta do argumento de Wilde que a constituição de factos que Blackmur opusera a falsificação de factos é na verdade uma diferença significativa somente se entendermos, como faz Blackmur, o texto literário como o objecto da crítica literária e como produtor de sentido. Se, como faz Wilde, a actividade crítica tiver a finalidade de “[atingir] aquilo em que realmente acreditamos”, esta será uma actividade desmistificadora do crítico e não do objecto, e fundamentalmente irónica, no sentido temporal atribuído por de Man.

3 – Leitores: necessidade e suficiência

“The music in my heart I bore,
Long after it was heard no more.”

(William Wordsworth, “The solitary reaper”)

"And I remembered an old story from the Caucasus, part of which I saw, part of which I heard from witnesses, and part of which I imagined to myself. The story, as it shaped itself in my memory and imagination, goes like this."

(Lev Tolstói, *Hadji Murat*)

A distinção entre linguagem literária e linguagem não-literária coloca dificuldades. A principal dificuldade diz respeito à situação daquilo que compõe a literariedade de uma linguagem: se a produção de sentido for uma actividade subjectiva, então estaremos perante um problema que constitui aquilo a que W. K. Wimsatt e Monroe C. Beardsley chamam, no ensaio “The affective fallacy”, um obstáculo à crítica objectiva. O uso dos termos ‘problema’ e ‘obstáculo’ é justificado pela pretensão de que aquilo a que Wimsatt e Beardsley chamam crítica objectiva é um modo melhor, por ser mais correcto, de ler. O uso do advérbio ‘melhor’ é justificado pela pretensão de que o trabalho do crítico difere categoricamente da actividade do leitor, precisamente por ser um trabalho cujo fim é rigorosamente excluir a experiência da leitura do objecto lido. Esta objectividade é, por um lado, o esforço de tornar a crítica científica, pois pretende isolar e medir o seu objecto, empresa com que uma experiência tão imprevisível como é a da leitura só pode colidir. O esforço de objectividade é visto por Jane P. Tompkins como o esforço de legitimar o estudo da literatura num contexto positivista, “to beat science at its own game” (Tompkins, p. 223). Por outro lado, a pretensão de objectividade, e consequente eliminação daquilo que de subjectivo *contamina* esta pretensão, participa de algumas das preocupações que movem Ruskin a propósito da *pathetic fallacy*. A ênfase formalista do ensaio de Wimsatt e Beardsley pressupõe a assunção de que é possível dizer aquilo que um poema é sem descrever aquilo que *faz*. A pretensão de Wimsatt e Beardsley é parecida com a

de Ruskin, no sentido de ambas descreverem a linguagem literária como um elemento formal. Para Ruskin, o poema é como a cor azul do céu: se não o percebemos, a culpa é nossa, e do mesmo modo a culpa é dos leitores. Para Wimsatt e Beardsley, o texto é também esta entidade independente da leitura, a qual consideram ser o único objecto da crítica literária.

Wimsatt e Beardsley pretendem eliminar da crítica aquilo a que chamam impressionismo ou relativismo, que descrevem como resultado de duas falácias: a intencional, que confunde o poema com a sua origem, e a afectiva, que confunde o poema com os seus efeitos. O propósito é isolar o objecto da crítica, o qual entendem ser esta entidade a que chamam poema e que é independente de intenções e de leituras. A partir da distinção feita por I. A. Richards entre sentido referencial e sentido emocional, os autores do ensaio distinguem entre aquilo que um poema é e aquilo que um poema faz. Os efeitos de um poema, argumentam, não podem servir para descrever o poema, uma vez que “it is not intensity of emotion that characterizes poetry” (Wimsatt e Beardsley, p. 957). O propósito é eliminar das *regras* da crítica a descrição da experiência da leitura, uma vez que esta é considerada um obstáculo para o isolamento e a medição do objecto criticado. A assunção de Wimsatt e Beardsley é a de que a entidade a que chamam poema coincide com uma coisa composta por palavras impressas, as quais têm propriedades literárias independentes de intenções e de leituras. Este entendimento espacial da noção de poema em geral está relacionada com a ideia particular de linguagem literária, identificada por Wimsatt e Beardsley com o termo de Richards, *pseudostatement*, o qual refere uma linguagem metafórica, *i. e.* “the wrong way of saying something” (*id.*, p. 958). Esta ideia de linguagem literária distingue-a da linguagem histórica (“historical statement”). O ensaio termina com o argumento contra o carácter contingente desta linguagem especial: “though cultures have changed and will change, poems remain and explain” (*id.*, p. 959). As consequências deste esforço de objectividade são duas: a primeira diz respeito à noção espacial do poema; dela resulta o entendimento do trabalho da crítica como um trabalho de extracção de sentido que está *no* poema; a segunda consequência é a ênfase interpretativa que esta descrição do trabalho da crítica apresenta. O crítico não pode, nesta teoria, ser entendido como um leitor sujeito ao texto, mas antes como um examinador do texto. A diferença entre leitor e crítico reside portanto naquilo que é a credulidade do primeiro, e que corresponde à desconfiança e ao método do segundo.

Se o leitor é enganado pela natureza metafórica da linguagem literária, então o crítico deve, para bem de um dever científico que Wimsatt e Beardsley atribuem à crítica literária, ser o oposto de tal leitor. O propósito da crítica é, nestes termos, o de *explicar* ou de traduzir para linguagem *normal* aquilo que está dito por meio de linguagem literária, o que resulta na seguinte descrição:

The critic is [...] a teacher or explicator of meanings. His readers, if they are alert, will not be content to take what he says as testimony, but will scrutinize it as teaching. (*id.*, p. 957)

A crítica é deste modo entendida por Wimsatt e Beardsley como o esforço de redenção do carácter enganoso da linguagem literária, a que a experiência da leitura está sujeita. Entendida como um elemento formal, a linguagem literária é oposta àquilo a que Wimsatt e Beardsley chamam “historical statement” (*id.*, p. 958). O que os autores entendem como proposição é aquilo que entendem como contingencial. Desta forma, a linguagem literária (“fictitious or poetic statement”) é entendida como não-contingente. Esta linguagem é, para Wimsatt e Beardsley, metafórica, no sentido de esta constituir “an obstruction to practical knowledge” (*ibid.*). É neste sentido que o crítico tem o papel de redimir esta linguagem do seu erro inerente, e portanto pode, segundo o argumento de Wimsatt e Beardsley, ser considerado um explicador de sentidos.

Este engano de que os leitores são vítimas é descrito por John Ruskin como *pathetic fallacy*, e diz respeito à produção, no leitor, daquilo a que Ruskin chama “a falseness in all our impressions of external things” (Ruskin, § 5). A intenção de Ruskin é distinguir entre boa e má poesia com o critério de a boa poesia não se deixar dominar pelos sentimentos. A esta poesia dominada por sentimentos, Ruskin opõe a composição poética que se detém na descrição daquilo a que chama “pure fact”. O dever do escritor é, para Ruskin, dar os factos puros ao leitor, e portanto a virtude que caracteriza o escritor considerado “impassive” é a capacidade de não transmitir sentimentos adjacentes aos factos. Para Wimsatt e Beardsley o crítico tem a função de superar a crise que existe entre um poema que existe em si mesmo e as paixões que tal poema transmite. Esta superação é conseguida com o isolamento do sentido do poema no texto, tornando o objecto da crítica aquilo que sobrevive às acusações que Wimsatt e Beardsley fazem das falácias intencional e afectiva.

A rejeição das figuras do autor e do leitor resulta no fortalecimento da entidade do texto. Entendido deste modo estrutural, o texto passa a ser visto como um artefacto

ou como uma máquina, e portanto o papel do crítico enquanto explicador de sentidos equivale ao papel de um instrutor que ensina leitores a fazer o texto, entendido como uma máquina, funcionar:

Judging a poem is like judging a pudding or a machine. One demands that it work. It is only because an artifact works that we infer the intention of an artificer. "A poem should not mean but be." A poem can be only through its meaning – since its medium is words – yet it is, simply is, in the sense that we have no excuse for inquiring what part is intended or meant. (Wimsatt e Beardsley, "The intentional fallacy", p. 945)

Ainda que admitamos várias maneiras de um texto *funcionar*, a teoria de Wimsatt e Beardsley relaciona todas as possibilidades de interpretação com elementos textuais, de modo que a actividade interpretativa se torna uma actividade de *extracção* dos elementos que os textos contêm. Se assinaláramos anteriormente a ausência da noção de autor, devemos agora notar a ausência da experiência do leitor, entendida por Wimsatt e Beardsley como um obstáculo indesejável, mas, mais do que isso, como um obstáculo ultrapassável.

A localização de sentido na estrutura do texto em vez de na experiência da leitura foi refutada por vários críticos posteriores, os quais tentaram resgatar a leitura como condição necessária para fixar o sentido de um texto. À entidade textual entendida de modo não-histórico para Wimsatt e Beardsley opor-se-ia então o entendimento do sentido do texto como fundamentalmente contingente. Para Georges Poulet, os livros são objectos especiais, e o carácter especial destes objectos reside não em nenhum elemento que os compõe, mas sim nos efeitos que causam:

The feeling they give me – I sometimes have it with other objects. I have it, for example, with vases and statues. It would never occur to me to walk around a sewing machine or to look at the under side of a plate. I am quite satisfied with the face they present to me. But statues make me want to circle around them, vases make me want to turn them in my hands. I wonder why. Isn't it because they give me the illusion that there is something in them which, from a different angle, I might be able to see? (Poulet, pp. 41-42)

Poulet pergunta-se por que motivo são os livros objectos mais parecidos com objectos como estátuas ou vasos do que com outros objectos como máquinas de costura ou pratos, e a encontra a resposta para a sua pergunta (que possivelmente lhe aparecera

depois da resposta) no sentimento que estes objectos lhe causam. Este sentimento, que descreve como satisfação, não é o sentimento que Poulet tem quando vê um prato ou uma máquina de costura. Objectos como livros ou estátuas, pelo contrário, causam-lhe uma insatisfação que o deixam intrigado, o que resulta na vontade de tentar ver estes objectos a partir de outras perspectivas. Poulet descreve contudo este sentimento como “illusion that there is something in them”, e isto nunca seria uma ilusão para uma teoria como a de Wimsatt e Beardsley. Embora Poulet atribua aos livros a qualidade a que chama *openness*, parece ser porém esta ilusão o fim com que estes objectos são concebidos:

On the other hand, take a book, and you will find it offering, opening itself. It is this openness of the book which I find so moving. A book is not shut in by its contours, is not walled-up as in a fortress. It asks nothing better than to exist outside itself, or to let you exist in it. In short, the extraordinary fact in the case of a book is the falling away of the barriers between you and it. You are inside it; it is inside you; there is no longer either outside or inside. (*id.*, p. 42)

Poulet está a descrever a experiência da leitura como uma ilusão, mas o seu propósito não é deter-se nesta ilusão em que um leitor e um texto se confundem. É, por outro lado, assinalar que, aconteça o que acontecer quando se lê, acontece somente na mente do leitor:

For the book is no longer a material reality. It has become a series of words, of images, of ideas which in their turn begin to exist. And where is this new existence? Surely not in the paper object. Nor, surely, in external space. There is only one place left for this new existence: my innermost self. (*ibid.*)

A abertura de que Poulet fala quando fala de livros é afinal a abertura da mente do leitor, e não a abertura do livro, que é apenas um objecto. Esta é a abertura que a experiência da leitura preenche, de modo que o leitor vê substituído o seu pensamento pelo pensamento de outra pessoa: “I am aware of a rational being, of a consciousness; the consciousness of another” (*ibid.*). Esta *awareness* cedo dá lugar à “omnipotence of fiction”, de modo que “I become the prey of language” (*id.*, p. 43). Esta é, argumenta Poulet, a grande vantagem da literatura: “I am persuaded by it that I am free from my usual sense of incompatibility between my consciousness and its objects” (*ibid.*). Esta

libertação implica portanto um sentimento extraordinário de compatibilidade, que Poulet assemelha a uma experiência de possessão:

Reading, then, is the act in which the subjective principle which I call *I* is modified in such a way that I no longer have the right, strictly speaking, to consider it as my *I*. I am on loan to another, and this other thinks, feels, suffers, and acts within me. (*id.*, p. 45)

No entanto, Poulet não vê o acto da leitura como uma possessão plena: afinal, um leitor pode sempre decidir, se não como lê, ao menos deixar de ler. Esta possessão é uma ilusão que a literatura proporciona, e é esta ilusão que configura a transformação operada na consciência do leitor. Neste ponto, Poulet, consciente de que um objecto não pode deter a consciência que substitui a do leitor, hesita em identificar esta consciência com a figura do autor, o que seria “an immediate answer to this question, perhaps too easy an answer” (*id.*, p. 46). O motivo da hesitação de Poulet está relacionado com a consequência que advém deste argumento, a qual redundava numa espécie de interpretação biográfica, considerada por Poulet “in part false and misleading”. Não identificada esta consciência misteriosa com a figura do autor, deve ser contudo encontrada *na* obra, e não em informações subsidiárias, as quais não coincidem com aquilo a que Poulet chama “internal knowledge of the work” (*ibid.*).

Hesitante entre a hegemonia de uma consciência objectiva e outra subjectiva, Poulet resolve esta hesitação com uma noção de inter-relação entre sujeito e obra:

Everything happens, on the contrary, as though, from the moment I become a prey to what I read, I begin to share the use of my consciousness with this being whom I have tried to define and who is the conscious object ensconced at the heart of the work. He and I, we start having a common consciousness. (*id.*, p. 47)

Esta consciência comunitária é na verdade o produto de uma negociação a que Poulet chama “community of feeling” em que os dois elementos não partilham de importância igual:

The consciousness inherent in the work is active and potent; it occupies the foreground; it is clearly related to its *own* world, to objects which are *its* objects. In opposition, I myself, although conscious of whatever it may be conscious of, play a much more humble role content to record passively all that is going on in me. A lag takes place, a sort of schizoid distinction between what I feel and what the other feels. (*id.*, pp. 47-48)

O que caracteriza esta descrição da actividade da leitura é precisamente aquilo que não nos permite qualificá-la como actividade, mas sim como um acontecimento, ou uma coisa que nos acontece, e é nesta perspectiva uma descrição semelhante àquela que Tolstói faz de infecção. Nas duas descrições, o papel do receptor da obra é passivo e este é portanto rigorosamente um receptor da obra. O que um leitor recebe quando é infectado, segundo Tolstói, é um sentimento; do mesmo modo Poulet refere um sentimento que os livros lhe sugerem. Contudo, enquanto Tolstói rejeita a actividade crítica e de interpretação, Poulet atribui à crítica a responsabilidade de isolar aquilo a que chama a “common essence” de todas as obras de um autor, o que tem uma ênfase interpretativa. Desta perspectiva, a semelhança entre as teorias de Tolstói e de Poulet reside na ênfase que ambos colocam na experiência da recepção da obra, o que acaba por reforçar o carácter ineliminável que Pater atribuía à experiência. Esta é contudo “exposed in its ineffability and in its fundamental indeterminacy”, razão por que a crítica “needs to annihilate, or at least momentarily to forget, the objective elements of the work, and to elevate itself to the apprehension of a subjectivity without objectivity” (*id.*, p. 49). Esta elevação da crítica acima da objectividade da obra que nos mostra a essência da obra de um autor acontece *depois* de termos estado sujeitos à onipotência da obra. A sequência temporal diz respeito à impossibilidade de a crítica e a leitura operarem simultaneamente, uma vez que a *common essence* aparece somente como uma síntese ou uma interpretação geral que manifesta aquilo a que Poulet chama “subjective power at work [...] and yet never so clearly understood by my mind as when I had forgotten all [...] particular figurations” (*id.*, p. 48). O que o esquecimento das figurações particulares permite é o aparecimento de uma interpretação geral, embora esta interpretação geral seja no caso de Poulet (e de Tolstói) um caso de empatia. O que para ambos configura esta noção de empatia é aquilo a que poderíamos chamar reconhecimento, no sentido de que não aprendemos, na condição de leitores, mais do que aquilo que já sabemos. Paul de Man observa a propósito da obra de Poulet que a origem daquilo que constitui o exercício crítico é o “eu literário”. Neste sentido, as fronteiras entre acto crítico e criativo são confundidas. O crítico não está ‘ao serviço’ da reencenação ou ressurreição de um momento passado, mas sim orientado para o seu esforço futuro de constituir a sua interpretação crítica:

O poder da memória não reside na sua capacidade para ressuscitar uma situação ou um sentimento que existiram na realidade, mas é antes um acto constitutivo do espírito

vinculado ao seu próprio presente e orientado para o futuro da sua própria elaboração.
(de Man, p. 118)

A observação de de Man diz respeito ao tratamento que Poulet faz “do movimento do espírito de Marcel Proust”, o qual é representativo do método de Poulet. Este método, observa de Man, tem a sua originalidade no facto de

não se contentar com receber meramente obras como se fossem dons [*given*], mas antes participar, muito mais do que diz, na possibilidade problemática da sua elaboração. (*id.*, p. 122)

É deste modo que a crítica de Poulet concebe uma intersubjectividade entre autor e crítico: o crítico, no seu esforço de interpretar a obra, fá-lo a partir de um ponto de partida que prefigura a possibilidade da elaboração da obra criticada.

No ensaio “Unity Identity Text Self”, Norman Holland também concebe uma noção de leitura configurada pelas noções de empatia e de identidade. Aquilo que na teoria de Poulet é central e que este define como a essência da obra a que a crítica deve aspirar, corresponde à centralidade daquilo a que Holland chama “identity theme”. Esta noção central da teoria de Holland é definida como um conceito sincrónico, uma vez que “we arrive at identity by considering events apart from their position in time” (Holland, p. 122). Esta separação está relacionada com o esquema com que Holland pensa os quatro elementos fundamentais da sua teoria: “we can think of *text* and *self* as data and *unity* and *identity* as constructs drawn from the data” (*ibid.*). A centralidade da noção de identidade é assinalada pelo facto de na teoria de Holland esta se replicar a si mesma, de modo que uma interpretação da unidade de um texto é sempre relativa a este tema identitário. Mas esta separação é operativa, e o fim da operação da leitura é precisamente redimi-la. A esta redenção, que é na verdade uma confluência, Holland chama empatia, a qual segue os princípios de uma reencenação:

Whenever, as a critic, I engage a writer or his work, I do so through my own identity theme. My act of perception is also an act of creation in which I partake the artist’s gift. I find in myself what Freud called the writer’s “innermost secret: the essential *ars poetica*”. (*id.*, p. 130)

Mas esta empatia é o objectivo do leitor, e não o processo da experiência da leitura em si, o qual é caracterizado pela estranheza que separa o texto do leitor. A resposta durante a experiência da leitura é portanto a resposta de um leitor que se

defende do, e se adapta ao, texto: “I am talking about his [the reader’s] whole identity theme considered from the point of view of defence and adaptation” (*id.*, p. 125). Entendida assim, a leitura não perde o seu carácter passivo conferido pela teoria de Poulet; mas enquanto este vê a experiência da leitura como uma metáfora de possessão, Holland percebe esta experiência de um modo em que o leitor se vê obrigado a escolher como se deve adaptar ao, e defender do, texto. De acordo com o princípio da identidade, é sempre por meio desta que o processo acontece. O que segue este primeiro contacto é a derivação daquilo a que Holland chama “fantasies of the particular kind that yield [...] pleasure” (*id.*, p. 125) e finalmente “a third modality completes the individual’s re-creation of his identity or life-style from the literary work” (*id.*, p. 126). Estas três instâncias relativas à experiência da leitura “[a]ll serve to synthesize the experience and make it part of the mind’s continuing effort to balance the pressures of the drives for gratification” (*ibid.*). Esta esquematização da experiência da leitura regulada necessariamente pelo princípio da identidade é a justificação que Holland oferece para o facto de existirem interpretações diferentes: “[o]therwise we would all agree about the themes of novels or our understanding of human beings” (*id.*, p. 122). É significativo que a preocupação de Norman Holland diga respeito à diferença de interpretações e não seja uma preocupação com a coincidência destas naquilo a que acordámos chamar factos. De facto, a substituição do texto pela figura do leitor enquanto repositório de sentido parece precisar desta ênfase na possibilidade de erro, a qual não é eliminada no caso de o leitor ser também crítico literário.

Embora as teorias de Georges Poulet e de Norman Holland representem dois modos de tornar problemática a auto-suficiência textual que Wimsatt e Beardsley pretendem, este esforço, que passa pela partilha da responsabilidade da produção de sentido entre a entidade do texto e a entidade do leitor, é levado mais longe por Stanley Fish. Num ensaio de 1970, “Literature in the Reader: Affective Stylistics”, Stanley Fish desafia a auto-suficiência que Wimsatt e Beardsley atribuem à entidade do texto, e fá-lo recorrendo à recuperação do papel do leitor e da experiência da leitura. O modo como o faz opera a substituição da metáfora espacial que descreve o texto como repositório de sentidos por uma descrição da leitura entendida como um acontecimento. O propósito é dissolver problemas que são criados por um entendimento estrutural do texto como repositório de sentido. Aquilo que baseado numa interpretação textual é um problema ou uma dificuldade, no método proposto por Fish passa a ser entendido como um facto:

[W]hat makes problematical sense as a statement makes perfect sense as a strategy, as an action made upon a reader rather than as a container from which a reader extracts a message. (Fish, p. 71)

O método de Fish propõe-se resolver os problemas que a teoria de Wimsatt e Beardsley cria com a noção de auto-suficiência do texto, e isto significa de modo geral substituir a pergunta “o que significa o texto?” por outra mais operativa: “o que faz o texto?”. Entendido como um evento, o texto não perde a sua propriedade formal totalmente; no entanto, o leitor deixa de ter a responsabilidade de escolher *uma* interpretação. A vantagem do método é na verdade duas vantagens que Fish descreve: a preservação da ambiguidade que caracteriza versos como o verso de John Milton citado por Fish (“Nor did they not perceive the evil plight.” *Paradise Lost*, I), o qual produz uma situação em que o leitor se vê confrontado com uma decisão interpretativa complicada, e principalmente o facto de não este método não ser rigorosamente um método (independente da estrutura textual, o sentido é produzido na mente do leitor, de modo que o método *é* o leitor, e portanto intransmissível). Contudo, o texto ainda não é plenamente dispensado por Fish, uma vez que “[t]he word and its effect are the basic data of the meaning experience” (*id.*, p. 76). O sentido do texto, porém, é entendido como a produção dinâmica do evento da leitura, e portanto obedece à sequência temporal da leitura: a vantagem do método, argumenta Fish, é não se basear na objectividade do texto, uma vez que esta é “a dangerous illusion, because it is so physically convincing” (*id.*, p. 82). Esta entidade textual é aquilo a que Wimsatt e Beardsley confiam a validade objectiva do seu método; para Fish, porém, essa validade deve basear-se numa “controlled subjectivity” (*id.*, p. 87).

Stanley Fish desenvolve assim o conceito daquilo a que chama *informed reader*, *i. e.* um constructo de um leitor ideal que “is to some extent processed by the method that uses him as control” (*ibid.*); e neste sentido descreve o leitor ideal com uma descrição que poderia ser a de um crítico enquanto leitor dotado de conhecimentos subsidiários que permitem uma percepção *melhor* da obra. Embora Fish ainda não enfatize esta terminologia neste ensaio, o qual, na tentativa de rejeitar o formalismo de Wimsatt e Beardsley, continua a depender de um entendimento formal do sentido do texto, este leitor ideal trata-se na verdade de um leitor capaz de contextualizar a sua leitura e portanto de um leitor mais persuasivo. Sobre este ensaio de Stanley Fish, Paul de Man observa que “[t]odo o [...] esforço [de Fish] visa a substituição do imobilismo

da mera descrição por uma dinâmica da leitura, concebida como um acto sucessivo no tempo” (de Man, p. 301). A substituição proposta por Fish é a substituição de um entendimento ‘imóvel’ do texto por um entendimento ‘dinâmico’. Em vez de uma metáfora espacial, Fish prefere uma metáfora temporal para conceber a noção de texto. Apesar de de Man acolher bem esta substituição, por vê-la como uma excepção em relação ao “evitar sistemático do problema da leitura”, tipicamente considerada “como obstáculo contingente, e nunca constitutivo, da interpretação literária” (*id.*, p. 304), de Man estranha a relação entre autor e leitor descrita por Fish:

A relação entre autor e leitor é altamente espectacular, mas conta a história assaz sórdida em que o leitor é manipulado e explorado por um autor insensível que, no decurso de umas poucas citações ao acaso, aparece como um conselheiro maligno, como um tentador que não cumpre o que promete e, acima de tudo, como um falsificador da verdade. (*id.*, p. 308)

Esta “situação tão lamentável”, como se lhe refere Paul de Man, não se deve a uma consequência da abolição que Fish proclamara da categoria do significado, mas sim, observa de Man, a um deslocamento desta: “o próprio autor, e não o referente do enunciado, parece agora o depositário exclusivo do significado” (*ibid.*). De facto, Stanley Fish afirma que “[n]othing is [the meaning]” e que, portanto, “the word meaning should also be discarded” (Fish, p. 98), mas também se refere aos textos como estratégias, as quais, como observa de Man, implicam sempre “a metáfora de um sujeito ou de uma consciência intencional” (de Man, p. 309).

A mudança mais importante em relação a Wimsatt e a Beardsley é contudo a ênfase que Fish, assim como Poulet e Holland, coloca no evento da leitura. A experiência da leitura é, para estes autores, ineliminável e constitutiva. A distinção da linguagem literária torna-se portanto arbitrária, sujeita precisamente ao arbítrio do leitor. Assim, o carácter não histórico que Wimsatt e Beardsley atribuem a esta linguagem também deixa de ser sustentável. O carácter contingencial é aliás o único critério com que se uma interpretação é validada, de acordo com Stanley Fish, que, no ensaio de 1976, “Interpreting the *Variorum*”, substitui a noção de leitor pela noção de comunidade interpretativa. Esta substituição é feita por Fish com o objectivo de se libertar da entidade textual e substitui-la por um *set of beliefs* comunitário que antecede e produz aquilo que reconhece como propriedades formais, em vez de ser produzido por estas. A

interpretação é deste modo entendida como uma estratégia aceite por uma comunidade, e a validade que testa a interpretação é a aceitação desta mesma comunidade:

The only “proof” of membership is fellowship, the nod of recognition from someone in the same community, someone who says to you what neither of us could ever prove to a third party: “we know”. (Fish, p. 184)

Deste ponto de vista, os factos literários constituídos por leitores são na verdade factos constituídos por *outros* leitores, e mesmo quando um leitor não concorda com a interpretação de outro, Fish lembra ⁷ que as novas interpretações são sempre dependentes de interpretações anteriores (facto anunciado por Fish como o contrário da angústia da influência). A estratégia com que Fish esvazia a autoridade do texto obriga-o a abdicar da possibilidade de conceber um leitor independente de outros leitores, os quais são constitutivos da própria condição de leitor. Noções como a de texto são produtos de interpretações, e Fish conclui que “interpretation is the only game in town” (Fish, *ITTC?*, p. 355).

A transição de Fish de uma teoria baseada na intersubjectividade entre leitor e autor para uma teoria baseada em comunidades interpretativas fá-lo abandonar o conceito de texto como elemento contra o qual se pode validar uma interpretação. O que substitui a entidade do texto como produtor de sentido é a noção de contexto, mas a noção de contexto, ao contrário da noção de texto, não nos resgata da nossa condição histórica e contingencial; antes enfatiza essa condição. Em *Doing What Comes Naturally*, Fish assume que esta posição não pode escapar da contradição:

[T]he anti-foundationalist position cannot itself be asserted without contradiction. The reasoning is as follows: either anti-foundationalism (or cultural relativism or radical skepticism) is asserted seriously, in which case it is asserted as a foundation and undoes the very position it supposedly proclaims, or it is asserted unseriously, that is, not urged on us as a statement of what is really the case, and therefore it has no claim on our serious attention. (Fish, *DWCN*, p. 29)

O que está em causa é a seriedade com que o crítico enuncia as suas posições, uma vez que o anti-fundacionalismo de Fish não afirma que não há fundações, “but that whatever foundations there are (and there are always some) have been established by persuasion” (*ibid.*). Isto é, estas fundações são elas próprias

⁷ No ensaio “What Makes an Interpretation Acceptable?” em *Is there a Text in this Class?*.

contextuais e culturais, e portanto a única constrição para uma interpretação é a existência prévia de outras interpretações. É a partir desta existência prévia que todas as possibilidades de interpretação são produzidas, e é somente com este quadro de referências que um leitor pode interpretar outro leitor, *i. e.* interpretar a intenção de outro leitor. A necessidade da interpretação implica a necessidade da intenção, uma vez que, como explica Fish, “one cannot read *or* reread independently of intention, independently, that is, of the assumption that one is dealing with marks or sounds produced by an intentional being” (*id.*, p. 99). Do mesmo modo que a noção de texto é para Fish produto de uma interpretação, também o é o conceito de intencionalidade. Conforme argumenta Fish, a intenção é construída, e não pode portanto servir como elemento de validação para interpretações, como não pode o texto,:

In fact, to specify the meaning of a chain-enterprise text is exactly equivalent to specifying the intention of its author [...]. This, of course, does not mean that intention anchors interpretation in the sense that it stands outside and guides the process; intention, like anything else is an interpretive fact; that is, it must be construed. (*id.*, p. 100)

Deste modo, Fish assinala que a identificação que Steven Knapp e Walter Michaels estabeleceram entre o sentido de um texto e a intenção do autor é muitas vezes mal interpretada:

[T]heir identification of intention with meaning removes the possibility of objectivity in interpretation by making its object something the interpreter constructs. It is only if meaning is embedded in texts – is a *formal* fact – that one could devise a method for “reading it off”. (*id.*, p. 7 [itálico original])

Se Wimsatt e Beardsley pretendiam substituir esforços interpretativos cuja finalidade se encontrava na definição da intenção do autor pela noção mais objectiva de texto, Stanley Fish rejeita a validade dessa substituição. O texto é um conceito tão objectivo como o conceito de intenção, e portanto

intention like anything else is an interpretive fact; that is, it must be construed; it is just that is impossible not to construe it and therefore impossible to oppose it either to the production or the determination of meaning (*id.*, p. 100 [itálico original]).

Por um lado, Wimsatt e Beardsley têm razão quando afirmam que não existe critério que nos permita saber se aquilo que interpretamos como a intenção de um autor é de facto a intenção do autor (Wimsatt e Beardsley, p. 945). Todavia, o que Fish acrescenta é que este não é motivo suficiente para descartarmos a noção de intencionalidade, uma vez que é impossível interpretar uma acção sem investigar (para Fish, o verbo certo seria *construir*) a finalidade ou a intenção com que essa acção foi efectuada. Paul de Man distingue, no ensaio “Forma e intencionalidade no New Criticism americano”, aquilo que considera objectos naturais daquilo que classifica como objectos intencionais, classificando estes como objectos feitos com uma finalidade: “a interpretação de um acto intencional ou de um objecto intencional implica sempre uma *compreensão* da intenção” (de Man, p. 61 [itálico original]).

A consequência de preferirmos a teoria de Fish à teoria de Wimsatt e Beardsley é a manutenção da imprevisibilidade. A pretensão de uma crítica com a finalidade de explicar ou de decodificar o texto literário é também a pretensão de esgotar as possibilidades de um texto ser literário; a ênfase da interpretação na experiência, pelo contrário, situa a classificação ‘literário’ na interpretação e não no texto.

Uma Conclusão

There is no mysticism, only irony, in the fact that literary commentary today is creating texts – a literature – of its own.

(Geoffrey Hartman, “Literary Commentary as literature”)

No inter-capítulo de *A Angústia da Influência*, intitulado “Um manifesto por uma crítica antitética”, Harold Bloom faz duas observações que talvez tenham relação entre si. A primeira diz respeito à diferença entre críticos e poetas:

Os críticos são mais ou menos estimáveis que outros críticos apenas (precisamente) como os poetas são mais ou menos estimáveis que outros poetas. Tal como um poeta deve ser descoberto através de um vazio no poeta precursor, assim o crítico. *A diferença é que um crítico tem mais pais.* Os seus precursores são poetas e críticos. (Bloom, *AI*, pp. 108-109 [itálicos meus])

A segunda observação diz respeito a leitores:

Todo o leitor profundo é um Perguntador Idiota. Pergunta “Quem escreveu o meu poema?” (*Id.*, p. 110)

Se a diferença entre crítico e poeta é diluída, a diferença entre críticos e leitores é vincada: um leitor profundo do próprio poema é um leitor livre da condição de leitor de outro poeta, e apenas num sentido lato pode ser considerado leitor. O que isto significa é que *A Angústia da Influência*, descrita por Bloom como “uma teoria da poesia” é na verdade o encobrimento de um poema sobre teoria.

Confundidas as fronteiras com que concebemos leitores, críticos e autores, restam apenas pessoas. Deste modo, o poema de Harold Bloom não é *A Angústia da Influência*, mas sim Harold Bloom ele mesmo, do qual aquela é apenas representativa. Neste sentido, quando Paul de Man afirma que o precursor que mais preocupa Bloom é “o próprio Bloom” (de Man, p. 290) está a corroborar um sentido em que teoria pode apenas significar uma vida.

Aquilo que no primeiro capítulo desta tese foi descrito como a defesa da superioridade de percepções morais por parte de Lev Tolstói e a defesa da superioridade de percepções estéticas por parte de Walter Pater são tanto dois modos diferentes de conceber a arte como dois modos de conceber a vida. A discussão acerca de David Hume contribuiu, neste sentido, para assinalar a necessidade da percepção e das paixões como construtoras daquilo que consideramos o facto. Sendo assim, aquilo que Ruskin denuncia como a falácia patética é na verdade o exagero que torna ostensiva a fatalidade de aquilo que reconhecemos como objectos exteriores ser mediado pela percepção.

Esta fatalidade não é contudo a situação de isolamento total, uma vez que para Hume a noção de paixão apenas é relevante graças à noção de simpatia. Esta noção de simpatia que Hume constrói é a causa “[d]a grande uniformidade que podemos observar no carácter e na maneira de pensar das pessoas da mesma nação” (Hume, p. 372). Este princípio de simpatia assemelha-se à noção de comunidade interpretativa de Stanley Fish, no sentido em que ambas são ideias constitutivas daquilo que consideramos o nosso quadro de referências.

Neste sentido, um leitor é constituído por aquilo a que Fish chama *sets of beliefs* comunitários. A submissão da ideia de leitor à ideia de comunidade implica que um leitor é formado por outros leitores. No segundo capítulo desta tese, dedicado à questão da constituição de factos literários, os quais por sua vez constituem leitores, discutiu-se o esforço de distinguir aquilo que sabemos daquilo de que podemos duvidar. Esta distinção é feita por Ludwig Wittgenstein que, em *Da Certeza*, situa a possibilidade da dúvida num jogo de linguagem que pressupõe algumas certezas, mas estas certezas não são razoáveis nem fundamentadas, senão simplesmente aceites. A ideia de que precisamos de acreditar antes de podermos duvidar reforça a tese de que a experiência da leitura, em que o leitor é refém de uma *sedução*, é constitutiva do exercício crítico do crítico literário. No entanto, é neste exercício que se chega àquilo que R. P. Blackmur considera *factos literários*.

As descrições de crítica literária colecionadas no segundo capítulo tentam de maneiras diferentes definir o trabalho do crítico literário. Matthew Arnold vê neste uma espécie de profeta que prepara a possibilidade de uma época criativa, e distingue assim as faculdades crítica e criativa. Para Blackmur, a crítica literária é o *discurso formal de um amator*. Ou seja, para Blackmur, ainda que o crítico estabeleça aquilo que são os *factos literários*, fá-lo da perspectiva de um amator. Para Blackmur, o crítico literário não é um profissional ou especialista, e é neste sentido que a palavra ‘amador’ pode ser

entendida. As descrições que Arnold e Blackmur fazem do trabalho do crítico literário situam a finalidade do trabalho da crítica na definição daquilo que pode ser dito sobre determinado objecto, e portanto têm uma ênfase objectiva que tenta ultrapassar alguns constrangimentos relacionados com interpretação. Ambos sentem a necessidade de advogar uma crítica desinteressada capaz de distinguir aquilo que caracteriza o objecto independentemente do seu carácter contingencial.

Para Oscar Wilde, pelo contrário, o trabalho do crítico não deve ter esta pretensão objectiva. Wilde pretende uma crítica impressionista e subjectiva que, seguindo a lição de Pater, se detenha na experiência. A consequência do argumento de Wilde é que aquilo que Arnold e Blackmur considerariam o objecto em si mesmo desaparece. Em vez dessa entidade, o que há é interpretações. É esta a razão por que “não há nada a que possa chamar-se o Hamlet de Shakespeare”, mas antes “tantos Hamlets quantas melancolias que eventualmente existam” (Wilde, p. 130). A distinção entre uma visão objectiva e uma visão subjectiva da crítica prefigura a distinção entre uma fronteira claramente marcada entre aquilo que se concebe como crítico e criativo e a diluição desta fronteira. Neste sentido, Wilde, ao sugerir que crítico e artista pertencem à mesma categoria, antecipa argumentos como o de Geoffrey Hartman e de Harold Bloom.

O terceiro capítulo substitui o confronto que o segundo capítulo fizera entre actividade crítica e actividade criativa, representado pelo confronto entre críticos e autores, pelo confronto entre crítica e leitura. Assim, o capítulo começa com a tentativa de W. K. Wimsatt e M. C. Beardsley para eliminar a experiência da leitura e isolar o trabalho do crítico dos trabalhos do autor (a cuja confusão chamam ‘falácia intencional’) e do leitor (a cuja confusão chamam ‘falácia afectiva’). Este isolamento segue um esforço de tratar cientificamente aquilo que os autores entendem ser o objecto literário, *i. e.* o texto. Contudo, este esforço encontra resistência nas reacções de críticos como Georges Poulet, Norman Holland e Stanley Fish. Esta resistência pretende recuperar de modos diferentes a experiência da leitura como factor constitutivo daquilo que é o trabalho do crítico, e portanto rejeita o isolamento da categoria do crítico literário em relação à categoria de leitor. A sequência é paralela ao processo que Wittgenstein descreve como constitutivo da dúvida: antes de um crítico poder duvidar, precisa de ser o leitor submetido à (de certo modo seduzido pela) força retórica ou persuasiva do autor. A condição de leitor é, neste sentido, necessária.

A discussão sobre o ataque que Stanley Fish faz à entidade do texto como produtora de sentido conduz-nos à conclusão de que, se Fish tiver razão, a condição de leitor é necessária *e* suficiente. Coincidimos deste modo com a tese de Harold Bloom segundo a qual um poema é sempre uma leitura, e conseqüentemente não podemos ignorar a classificação ‘literário’ na locução ‘crítico literário’.

Obras citadas

ARNOLD, Matthew, “The function of criticism at the present time”, in Adams, Hazard, *Critical Theory Since Plato*, NY, Harcourt Brace, 2nd ed., 1992

BAIER, Annette C., *A Progress of Sentiments, Reflections on Hume’s Treatise*, Harvard University Press, Cambridge, 1991

BLACKMUR, R. P., “The critic’s job of work”, in Adams, Hazard, *Critical Theory Since Plato*, NY, Harcourt Brace, 2nd ed., 1992

BLOOM, Harold [trad. Miguel Tamen], *A Angústia da Influência*, Lisboa, Cotovia, 1991

_____, *A Map of Misreading*, Oxford, Oxford UP, 2nd ed., 2003

DE MAN, Paul [trad. Miguel Tamen], *O Ponto de Vista da Cegueira*, Lisboa, Cotovia, 1999

FISH, Stanley E., “Literature in the Reader: Affective Stylistics”, in Tompkins, Jane P. (ed.), *Reader-response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980

_____, “Interpreting the Variorum”, in Tompkins, Jane P. (ed.), *Reader-response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980

_____, *Is There a Text in this Class?: The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1980

_____, *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Durham, Duke University Press, 2007

HOLLAND, Norman N., “Unity Identity Text Self”, in Tompkins, Jane P. (ed.), *Reader-response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980

HUME, David [trad. Serafim da Silva Fontes], *Tratado da Natureza Humana*, Lisboa, Gulbenkian, 2012

MURDOCH, Iris, *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*, Chatto and Windus, London, 1997

PATER, Walter, *The Renaissance : Studies in Art and Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1980

POULET, Georges (trad. Catherine Macksey e Richard Macksey), “Criticism and the Experience of Interiority”, in Tompkins, Jane P. (ed.), *Reader-response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Johns Hopkins University Press, London, 1980

RUSKIN, John, “Of the Pathetic Fallacy”, in *The works of John Ruskin* [ed. Edward Tyas e Alexander Wedderburn], vol. 5, Cambridge, Cambridge University, 2010

TOLSTÓI, Lev [trad. Ekaterina Kucheruk], *O que é a Arte?*, Lisboa, Cotovia, 2013

TOLSTOY, Leo [trad. Aysler Maude], *What is Art?*, Cambridge, MA, Hackett Publishing Co., 1996

TOMPKINS, Jane P., “The reader in history”, *Reader-response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980

WILDE, Oscar [trad. António Feijó], *Intenções*, Lisboa, Cotovia, 1993

WIMSATT, W. K. e BEARDSLEY, Monroe C., “The Affective Fallacy”, in Adams, Hazard, *Critical Theory Since Plato*, NY, Harcourt Brace, 2nd ed., 1992

WITTGENSTEIN, Ludwig [trad. Maria Elisa Costa], *Da Certeza*, Lisboa, Edições 70, 1998