



miguilim

revista eletrônica do nefli

volume 3, número 1, jan-abr 2014

UM ACERTO DE CONTAS COM A CIÊNCIA DA LITERATURA



SETTING THE SCORES WITH THE SCIENCE OF LITERATURE

Giuseppe VARASCHIN
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 18/04/2014 • APROVADO EM 27/10/2014

Abstract

This article has the purpose of reconsidering, from an analytic perspective, the possibility of constituting an autonomous science of literature. We will argue that such a task is not possible due to the subjective ontology of the literary phenomenon, and that the attempt to perform it results in an illusion that jeopardizes the study and teaching of literature as well. The conclusion will be that the study and the teaching of literature should walk side by side, within a study of culture in a broad sense, because it is only within such scope that literature exists.

Resumo

Este artigo tem a intenção de reconsiderar, sob uma perspectiva analítica, a possibilidade de constituir uma ciência da literatura autônoma. Argumentar-se-á que tal tarefa não é possível, por conta da ontologia subjetiva dos fenômenos literários, e que a tentativa de realizá-la

constitui uma ilusão que prejudica tanto a compreensão da literatura quanto o seu ensino. A conclusão é que o estudo e o ensino da literatura devem andar lado a lado, imersas em um estudo da cultura em sentido mais amplo, pois é somente no âmbito de uma cultura que a literatura existe.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Science of Literature. Ontology of Literature. Teaching of Literature. Literary Theory. Autonomy of Literature.

PALAVRAS-CHAVE: Ciência da Literatura. Ontologia da Literatura. Ensino da Literatura. Teoria Literária. Autonomia da Literatura.

Texto integral

É tentador, para qualquer profissional nos dias de hoje – especialmente àqueles ligados às áreas de ensino e pesquisa nas universidades –, laurear sua atividade com o título de “científica”. Particularmente, as ciências ditas “duras” são, para nós – e não totalmente sem razão –, um exemplo de seriedade a ser seguido, haja vista o progresso notável que se observa nessas áreas, além dos avanços tecnológicos que elas parecem capitanear. Não é meu propósito aqui ameaçar com quaisquer contestações essa admiração ingênua pelas ciências naturais enquanto tais, não porque não se possa fazê-lo com justeza – de fato se pode¹ – mas porque é comum demais fazê-lo irresponsavelmente, sem o devido conhecimento da matéria². O que quero problematizar – com o perdão pela brevidade – é a incorporação indevida da imagem das ciências naturais nas ciências humanas, em especial, no estudo da literatura, operada com a intenção – consciente ou inconsciente – de transferir a credibilidade daquelas a esta. Argumentarei que as ciências naturais não podem fornecer um modelo para a ciência da literatura e que, em verdade, não há (nem pode haver) propriamente uma ciência da literatura, no mesmo sentido em que há uma ciência física ou uma ciência biológica. Quando se pretende incorporar a seriedade científica nessas áreas, o que resulta é, em geral, uma emulação da ciência, uma macaqueação de alguns traços que popularmente indexados à ideia de ciência, e não, verdadeiramente, uma atividade científica *tout court*.

Ora, qual é o problema com a ciência da literatura? Levando em conta a origem dessa expressão, podemos formular essa questão da seguinte maneira: quais são os problemas com o projeto teórico do New Criticism? Se I.A. Richards, Wimsatt, Beardsley, Ransom, ou mesmo Northrop Frye, Paul de Man³ e, entre nós, Afrânio Coutinho, estão errados, devemos saber dizer exatamente por quê. Não pretendo que minhas imputações sejam exaustivas e definitivas. Um tratamento completo do assunto há de ser feito por alguém mais bem informado em filosofia da ciência do que eu – e não conheço qualquer estudo que analise seriamente a possibilidade da ciência da literatura sob essa ótica⁴. O que se segue deve ser tomado como um conjunto, mais ou menos desconexo, de incômodos que a ideia de uma ciência da literatura pode causar, e de uma exposição sucinta e quase

impressionista dos motivos desses incômodos. Não há aqui, portanto, qualquer pretensão de encerrar o debate.

A resposta para a pergunta “qual é o problema com a ciência da literatura?” poderia incorrer em um engodo ainda mais grave do que a própria ideia de ciência da literatura: o dualismo. Poder-se-ia invocar o clichê de que o ser humano é um bicho muito complexo, e que suas obras são especiais demais para serem totalmente compreendidas por uma ciência fria e impessoal (esquece-se nisso que essa ciência é uma dessas suas obras tão especiais). O caráter exato, matemático e inexorável da ciência, embora dê conta de explicar o mundo da matéria, não alcança os requintes do mundo do espírito, que é dele independente. Para mim, assim formulada, essa resistência é um exemplo de autobajulação do pior tipo. Se o ideal matemático das ciências naturais não lida bem conosco, não é porque somos particularmente especiais e vivemos separados do “reino” da matéria. Vivemos em um único mundo, e cabe a nós explicar como chegar dos elétrons às eleições, dos prótons aos presidentes. Os sonetos de Camões habitam o mesmo mundo sujo, suado e inglório que os cachorros, as montanhas e os ratos.

Há, contudo, como já insinuei, uma diferença entre os sonetos de Camões e os cachorros, as montanhas e os ratos. E a percepção dessa diferença é o fundo de verdade que guarda o clichê dualista supracitado. A diferença é que os fatos acerca da existência dos cachorros, das montanhas e dos ratos são o que o filósofo americano John Searle (1969, 1998) – de quem se falará mais no decorrer deste ensaio – chama de *fatos brutos*. Os fatos brutos são ontologicamente objetivos, isto é, existem independentemente de qualquer consciência ou subjetividade que os observe. São esses os fatos que são, em geral, estudados pelas ciências naturais. Há, no entanto, uma outra categoria de fatos – nos quais se inserem os “fatos literários” – que Searle chama de *fatos institucionais*. Os fatos institucionais só existem dentro de certas instituições, como a linguagem humana, por exemplo. O fato de que uma folha de papel com determinadas marcas de tinta seja um conto, por exemplo, só existe relativamente às instituições da cultura humana, como a linguagem e a ficção. Crises econômicas, candidatos à presidência da república, casamentos, notas de dez reais, leilões, promessas, ordens, romances históricos, elegias, universidades e jogos de futebol são exemplos de fatos institucionais. Não há nenhuma descrição do mundo em termos puramente fisicalistas (em termos de fatos brutos) que me garanta que uma determinada movimentação de homens na grama é um jogo de futebol. É possível, p. ex., imaginar que os mesmos movimentos fazem parte de um ritual religioso, ou que são o resultado de meras movimentações fortuitas de seus corpos. Do mesmo modo, nenhuma configuração de marcas de tinta em páginas me garante que se trata de um romance de Machado de Assis. Para especificar um tal objeto como um romance de Machado de Assis tenho de pressupor toda uma cultura humana, na qual estão incluídos, entre outros, o conceito de romance e o conceito de autoria. Perceber algo como um romance de Machado de Assis requer estar imerso em uma cultura, em uma *forma de vida*, na terminologia de Wittgenstein, em um habitus, na linguagem de Bourdieu, ou mesmo, para antecipar um tema a que retornarei adiante, em uma *tradição* – no sentido que Eliot (1932) dá a essa palavra. E essas pressuposições de base são todas relativas a um observador. São partes do Background cultural que

nós trazemos à baila sempre que compreendemos uma coisa. Amiúde nós nem pensamos nessas pressuposições, precisamente por elas já estarem tão assentadas em nós que automaticamente já reconhecemos algo como um fato institucional, sem quaisquer mediações – como se fosse algo tão natural quanto uma pedra ou um rio. Mas essa imediatez com que nós percebemos os fatos institucionais não nos deve enganar quanto à sua natureza: eles são ontologicamente subjetivos e só existem *para uma cultura historicamente formada* que os representa como existentes.

Daí que a pretensão de fundar uma *ciência da literatura* em paridade com as ciências da natureza seja enganadora⁵. A pretensão da Nova Crítica de estudar o texto de forma autônoma, independente da cultura na qual ele se insere e a que ele se dirige é, por isso mesmo, ilusória – pois pressupõe aquilo que nega, já que, para a simples consideração de um pedaço de papel como uma obra literária, se requer a sua inserção dentro de uma cultura ou tradição que o *representa para si* como uma obra literária. Um bom exemplo de um erro decorrente dessa falsa analogia entre os fatos literários e os fatos naturais é, nos termos de Wimsatt e Beardsley, a suposta “falácia da intenção”, a qual doravante chamarei de *a falácia da falácia da intenção* (abreviadamente FFI).

Já observei, em outros lugares, que a recusa a apelar para as intenções do autor, por parte da FFI, parece ser suscitada, em parte, por uma espécie de *behaviorismo* literário, que afirma serem “misteriosas” e “inapreensíveis” as intenções de qualquer pessoa, fazendo com que nos contentemos, por assim dizer, com seus *dados comportamentais*, no caso do autor, sua obra. Entretanto, assim como o behaviorismo foi superado em psicologia, essa sua sobrevivência implícita no cerne da teoria literária sob a forma da FFI também tem de ser descartada. Deduzir as intenções de um autor a partir da sua obra e de sua biografia é tão legítimo quanto deduzir as intenções de uma pessoa que conhecemos a partir do que ela nos diz e do que sabemos da sua vida. Fazemos isso o tempo todo, tanto no dia-a-dia quanto na prática científica, e, na maior parte das vezes, acertamos, pois temos boas bases para acreditar que as outras pessoas funcionam de maneira semelhante a nós próprios.

A crítica que pretendo tecer à FFI neste momento é, em certo sentido, mais básica e fundamental. Para tomar algo como um mero ato de fala é necessário pressupor que se trata de uma sequência de sons ou marcas em um papel produzida com certa intenção. Isso porque o significado linguístico, conforme argumenta Grice (1989), é um fenômeno intencional. Quer dizer, se não invocássemos, em algum momento, as intenções do autor, não seríamos nem capazes de dizer se um pedaço de papel com marcas de tinta é composto por um enunciado em português⁶. Nas palavras de Searle, quando alguém reconhece um conjunto de marcas em um papel como um ato linguístico:

uma das coisas envolvidas nesse modo de reconhecer as marcas é que a pessoa deve considerá-las como tendo sido produzidas por um ser dotado de certas intenções. Não as podemos simplesmente tomar como um fenômeno natural, como uma pedra, uma cachoeira ou uma árvore. Para que possamos tratar as marcas

como uma instância de comunicação linguística, precisamos supor que sua produção foi o que eu estou chamando de ato de fala. É um pressuposto lógico, por exemplo, das atuais tentativas de decifrar os hieróglifos maias, que ao menos aventemos que a produção das marcas que vemos nas pedras foram produzidas por seres mais ou menos semelhantes a nós, e produzidas com certos tipos de intenções. Se tivéssemos certeza de que as marcas foram, digamos, o produto de uma erosão, então a questão de decifrá-las ou mesmo de chamá-las de hieróglifos nem poderia surgir. (SEARLE, 1991, p. 255).⁷

Se é assim para os atos linguísticos em geral, é um tanto mais ainda para a classe particular de atos linguísticos que constituem as obras literárias. A consideração de um conjunto de frases como uma obra literária pressupõe, não somente que elas foram produzidas por um agente com determinadas intenções que conferem a elas suas significações, mas que elas compõem uma obra inserida em uma *tradição*, de onde ela deriva seu sentido e seu valor – tema ao qual se retornará brevemente. E é por isso, penso eu, que não é possível termos uma ciência da literatura no sentido que podemos ter uma ciência dos atos linguísticos em geral. Do mesmo modo que nenhuma descrição de quaisquer marcas em um papel enquanto marcas em um papel (isto é, enquanto um fato bruto) é uma especificação de um fato de linguagem (um fato institucional), nenhuma descrição puramente linguística de um texto é suficiente para sabermos se se trata de um texto literário.

Afrânio Coutinho, em seu ensaio *O Problema da Crítica*, afirma que o principal defeito da antiga crítica era o desacerto entre seu objeto específico – a obra de arte – e “o método empregado para seu estudo e julgamento – que habitualmente era proveniente de disciplinas com métodos, princípios e objetivos diferentes” (COUTINHO, 1957, p. 130-131). Questiono aqui a possibilidade mesma de constituir um objeto e um método autônomo e infalível para a crítica, independente de inclinações subjetivas e de intersecções caóticas entre fatores das mais diversas ordens. É muito tentador supor que, para toda ciência cuja fundação seja decretada, haverá, de fato, um objeto bem delimitado que a corresponda, uma *ontologia regional* que inclua todos e somente seus objetos. É tentador, mas não me parece estar correto⁸, segundo Searle (1979):

não há nenhum traço, ou conjunto de traços, que todas as obras de literatura tenham em comum e que possa constituir as condições necessárias e suficientes para algo ser uma obra literária. Literatura, para usar a terminologia de Wittgenstein, é uma noção de semelhança de família. (SEARLE, 1979, p. 59).

Falar de uma “ciência da literatura” está no mesmo nível, portanto, que falar de uma “ciência do clima de hoje”, de uma “ciência do desgaste dos sapatos”, ou, para usar um exemplo wittgensteiniano, de uma “ciência dos jogos”. Os fatores que teriam de ser considerados para que se fizesse uma única explicação em qualquer

um desses campos são muito disparatados, há um número incontável de variáveis, não sabemos bem como definir seus objetos; e, no caso específico da ciência da literatura, pretende-se ainda que ela transponha o intervalo entre fato e valor, oferecendo avaliações qualitativas das obras. Não se conhece nenhuma outra ciência, no sentido usual, que seja indiscutivelmente capaz de fazer isso.

É claro que a Nova Crítica, propugnada por Coutinho, pretende justamente se livrar desse caos incontável de determinações externas da literatura com o princípio da autonomia do literário⁹. Mas o caos incontável de determinações externas que motiva a criação desse princípio é o que evidencia a sua falsidade. Se o fato de chamarmos uma determinada obra de literária, e de, além disso, a qualificarmos como boa ou má, depende de toda uma sorte de fatores psicológicos, históricos, econômicos, políticos, sociológicos, linguísticos, autobiográficos e biológicos, uma ciência da literatura que afirma não ser assim, a título de simplicidade teórica, não está construindo um “modelo abstrato” para ordenar as pesquisas neste campo, está falsificando a realidade.

Lionel Trilling, em seu ensaio *The Sense of the Past*, tece uma instigante crítica ao *New Criticism* mais ou menos nesses termos. Ele começa citando Aristóteles, que afirma que “todo estudo tem seu próprio grau de certeza (...). E o homem bem treinado aceita esse grau de certeza e não almeja por um maior” (TRILLING, 2008, p. 183). Ora, o que o novo crítico parece estar buscando é um grau de certeza em seu estudo que a literatura mesma não permite. Eles “tentam demais” (“*they try too hard*”, são as palavras de Trilling). Caem na “grande ilusão moderna” de que qualquer coisa, absolutamente *qualquer coisa*, pode ser descoberta, se nos dedicarmos a isso com seriedade e diligência (TRILLING, 2008, p. 183)¹⁰. Porém essa não é sua maior culpa, segundo o crítico nova-iorquino. Na sua (justa) reação contra o método historicista, que de fato era demasiado simplista, eles esquecem que a obra literária é inelutavelmente um fato histórico, e, o que é ainda mais importante, que a historicidade é parte da experiência estética mesma. “A literatura, podemos dizer, precisa sempre, em alguma medida, ser um estudo histórico, pois a literatura é uma arte histórica” (TRILLING, 2008, p. 184). Trilling elenca então três sentidos, em ordem crescente de importância, creio eu, em que podemos dizer que a literatura é essencialmente uma arte histórica:

(1) Grande parte da literatura é, direta ou indiretamente, o registro ou a *representação* de alguma experiência histórica concreta¹¹. É essa, talvez, a lição mais importante que podemos aprender com alguém como Auerbach. Seu método, o chamado *realismo figural*, parte do pressuposto de que o modo de representação – o *estilo*, poderíamos dizer, para evocarmos o nome da corrente teórica a que ele é usualmente associado – evidencia a condição humana. Por isso a filologia se torna um instrumento possível para alcançar a totalidade da cultura. Por isso o estudo da literatura se transforma, ao mesmo tempo, no estudo da condição humana. O seu método de explicação de texto não se contenta em descrever estruturas constantes, analisar estratégias de escritura, a função que certos artifícios cumprem na lógica de uma obra, ou mesmo em fixar um sentido para *uma* obra em particular.

Isso porque, para ele, o sentido não é imanente à obra, mas aponta para fora dela, para o mundo, do qual ela é uma *representação*, uma *μίμησις*. Se partirmos da

ideia de que a arte é *mimesis* – o que não é o mesmo que dizer, com Lukács, que ela é *reflexo*¹² – o seu estudo é, ao mesmo tempo, o estudo daquilo que ela imita, da realidade, do estar-aí do homem no mundo. A filologia, enquanto “história da conquista da auto-expressão humana” (AUERBACH, 2007, p. 360) é, mais do que qualquer outra disciplina, capaz de nos dar uma história da humanidade, justamente porque a literatura é um testemunho dessa história.

(2) Toda literatura está necessariamente ciente de seu próprio passado. Nem sempre este reconhecimento é consciente, mas ele sempre se dá na prática. É este o principal ponto enfatizado por Eliot em seu famoso ensaio *Tradition and the Individual Talent*. A tradição, para o poeta americano, não é apenas algo passado, mas é um passado que se faz anacronicamente presente em cada nova obra – o que nos remete a certas concepções bem atuais do *contemporâneo* (cf. AGAMBEN, 2009) –, e que é modificado por cada novo membro incluído na tradição.

Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem seu sentido completo sozinho. A sua importância, a sua apreciação é a apreciação da sua relação com os poetas e artistas mortos. Você não pode valorá-lo sozinho; você precisa colocá-lo diante – para contrastá-lo e compará-lo – daqueles que já morreram. (ELIOT, 1932, p. 15).

Não somente o sentido de cada obra, mas também o seu valor, só pode ser compreendido relativamente a essa tradição¹³. As *stock-responses* inculcadas pelo nosso passado literário em nós não devem, como quis I.A. Richards, ser condenadas *a priori*, pois elas, segundo Otto Maria Carpeaux, “constituem-se de resíduos do fundo poético da humanidade, e se eles faltassem completamente, nenhuma poesia, velha ou moderna, encontraria eco em nosso espírito” (CARPEAUX, 1999, p. 281). É esse também o ponto chave da estética analítica de Arthur Danto, que afirma que o valor de uma obra individual só surge na medida em que ela se insere, através de uma dada teoria artística, no que ele chama de *mundo da arte*:

É esse enriquecimento retroativo das entidades no mundo da arte que torna possível discutir, juntos, Rafael e De Kooning, ou Lichtenstein e Miguelangelo. Quanto maior a variedade de predicados artisticamente relevantes, mais complexos se tornam os membros individuais do mundo da arte. E quanto mais se sabe da população inteira do mundo da arte, mais rica se torna a experiência de alguém com qualquer um dos seus membros. (DANTO, 2006, p. 24).

Em suma, é uma impossibilidade lógica haver uma única obra literária em toda a história do universo, porque não seria possível haver uma obra literária sem o pertencimento a uma *tradição literária* precedente. Do mesmo modo que a caixa de Brillo de Warhol, sem o *mundo da arte*, seria só uma caixa de Brillo, um conjunto

de folhas com letras escritas seria apenas um conjunto de folhas com letras escritas se não fosse a *tradição literária*. E essa tradição e esse mundo são, obviamente, históricos. “Nós lemos qualquer obra diante de um caleidoscópio de elementos históricos” (TRILLING, 2008, p. 184).

(3) Ao outro sentido em que a literatura é intrinsecamente histórica não se parece ter dado tanta atenção, ao menos até o ensaio de Trilling. Lado a lado com os elementos formais de cada obra literária – e modificando o sentido desses elementos – há um outro fator, que o crítico americano chama de *passadidade* (*pastness*), que faz parte da experiência estética mesma, e não pode ser ignorado. Quando lemos, por exemplo, uma tragédia grega, além do seu enredo, da sua estrutura e das suas nuances de linguagem, percebemos que se trata de uma obra *de outro tempo*. Em algumas culturas, a *passadidade* confere às obras uma autoridade que alavanca seu poder estético. Essa *passadidade*:

é em si mesma um fator estético positivo com relações aprazíveis com outros fatores estéticos. É parte do que é *dado* em uma obra, algo a que não podemos senão responder. Os *New Critics*¹⁴ sugerem que essa situação não *deveria* existir, mas ela não pode deixar de existir, e nós temos que lidar com ela. (TRILLING, 2008, p. 185).

A Nova Crítica afirma que levar a *passadidade* em conta é um obstáculo à leitura “científica” – semelhante àqueles que I.A. Richards famosamente elencou. Contudo, não fazê-lo é não compreender verdadeiramente a obra. Isso não significa dizer que nós e os poetas do passado não comungamos de experiências em comum – e sim que a percepção de nossas semelhanças pressupõe que nossas diferenças sejam também percebidas:

Na recusa, por parte dos *New Critics*, em reconhecer teoricamente a historicidade de uma obra, há, compreensivelmente, o impulso em tornar as obras do passado mais imediatas e mais reais, em negar que entre o Antes e o Depois haja qualquer diferença essencial, sendo o espírito do homem sempre uno e contínuo. Mas é só quando estamos cientes da realidade do passado enquanto passado que o podemos tornar vivo e presente. Se, por exemplo, tentássemos fazer de Shakespeare literalmente um contemporâneo, nós o transformaríamos em um monstro. Ele só nos é contemporâneo se soubermos o quanto de um homem de sua própria época ele era; ele só nos é relevante se percebermos a distância entre ele e nós. (TRILLING, 2008, p. 186).

A contemporaneidade não é, portanto, negação do tempo, a postulação de um misterioso presente contínuo e imóvel, onde habitam todas as obras de arte, porque cada uma dessas obras de arte carrega, dentro de si, seu próprio tempo. E

essa internalização do tempo é imediatamente percebida como um fator estético positivo na experiência que delas temos...

Ora, as implicações que essas considerações podem ter para o ensino da literatura são muitas. Não tenho condições de explorar todas elas, apenas elencarei alguns pontos que me parecem relevantes:

(1) A tradição humanística, histórica e moralista do ensino da literatura, criticada por Paul De Man (2002) em favor de uma abordagem “filológica” -no sentido, não exatamente auerbachiano de ver no detalhe de linguagem um vestígio de uma experiência humana fundamental, mas sim na atenção ao detalhe pelo detalhe, a ser empreendida por profissionais “especializados” na análise das estruturas (e não do sentido) da linguagem –, não pode ser totalmente abandonada. Não deve haver uma prioridade da “literatura como poética e retórica” sobre a “literatura como história e hermenêutica” (DE MAN, 2002, p. 25-26), simplesmente porque não há poética e retórica sem história e hermenêutica. A ordem das prioridades parece, aí, se levarmos em conta a própria ontologia do objeto literário, estar invertida.

(2) O chamado “*close reading*”, porque pressupõe o domínio de uma tradição – e é enriquecido por esse domínio –, nunca pode ser e nunca é “puro”. Nunca lemos a “obra em si”, porque não existe obra em si. Sempre a lemos, quer queiramos ou não, em conjunto com nossa cultura, com a *tradição*. Isso não significa dizer que o *New Criticism* não tenha contribuído de nenhuma maneira com os estudos literários, dado que priorizar o texto e seus aspectos puramente linguísticos é possível, ainda que sustentá-los como objeto único não garanta sua inserção no “mundo da arte”.

(3) O ensino da literatura não pode dispensar, portanto, ensino da história, da filosofia, da psicologia, em suma, deve ocorrer no centro daquilo que E. D. Hirsch (1987) chamou de *cultural literacy*, que consiste não somente no domínio intelectual do repertório da *tradição*, no sentido de Eliot, ou do *mundo da arte*, no sentido de Danto, mas naquilo que Searle (1998) chama de *Background*: um conjunto de práticas e saberes “inconscientes” que são como que o cenário sobre o qual representamos o mundo. Percebemos, não só as obras literárias, mas tudo o mais diante desse pano-de-fundo. Quanto mais rico ele for, mais ricas serão nossas experiências.

(4) Como bem percebeu Carpeaux (1999), em *Poesia e Ideologia*, a resistência à poesia não é um problema intelectual. É um problema, precisamente, de Background – e o Background é pré-intelectual, é a condição de possibilidade de toda intelectualidade. O Background não pode ser ensinado como um conjunto de proposições ou princípios. Ele será enriquecido gradualmente e naturalmente mediante o contato com a tradição. Por isso não creio que sejam prudentes os ataques recentes ao ensino do chamado cânone. Primeiramente porque nunca houve *um* cânone – o que há é precisamente aquilo que Eliot (1932) descreveu como *um presente que sempre modifica o passado*. Segundo, porque essa tradição, que é a tradição ocidental, é uma tradição extremamente crítica, que, em vez de afundar o indivíduo nos preconceitos herdados da situação histórica e geográfica

em que ele nasceu, permite-lhe transcendê-las, fazendo com que ele entre em contato com a humanidade como um todo. Searle (1996) comenta:



Não conheço nenhuma tradição intelectual que seja tão ferozmente autocrítica quanto a tradição ocidental. (...) Essa é a tradição do comentador intelectual extremamente crítico que ataca as credences, as inadequações, as inconsistências e as hipocrisias da comunidade que o circunda. (SEARLE, 1996, p. 92).

A tradição ocidental comporta indivíduos tão díspares quanto Platão e Marx, Sto. Tomás de Aquino e Nietzsche, Horácio e Mallarmé. Pretender ver nessa tradição qualquer tipo de consenso só pode ser justificado por uma profunda ignorância da tradição, ou, então, por uma distorção deliberada dos fatos em prol de um projeto político.

Notas

¹ O melhor exemplo que conheço é *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology* (Northwestern University Press, 1970) de Edmund Husserl. Para uma introdução acessível, ver Drucker (1999).

² Uma coletânea clássica de tais equívocos encontra-se em *Fashionable Nonsense* (BRICMONT; SOKAL, 1998).

³ Sei bem que Paul de Man não é um representante do *New Criticism*, no entanto, ele compartilha, com aqueles que o são, certa tendência para a leitura “internista” e uma admiração pela especialização, em detrimento do conhecimento holístico da tradição humanística e historicista.

⁴ Gostaria muito de ver uma *filosofia da literatura* (assim como há hoje uma *filosofia da física*, uma *filosofia da psicologia*, uma *filosofia da biologia*) que não tentasse competir com a própria literatura ou com a crítica literária: que fosse, de fato, um ramo da filosofia da ciência. Quais são os pré-requisitos para um determinado objeto para que ele possa se tornar objeto de uma ciência organizada e unificada? Tenho, hoje, a impressão – e não sei exatamente como expressá-la, ainda assim, tentarei fazê-lo, em termos, mais adiante – de que o objeto literário não cumpre com essas exigências, e que uma ciência da literatura totalmente autônoma, independente de uma sociologia, de uma história, de uma psicologia, de uma economia e de uma linguística é impossível. Não há literatura se subtrairmos todos esses aspectos – ao passo que os objetos estudados pela física e a biologia, por exemplo, existiriam independentemente de tudo isso. Por isso, não sei como constituir a ciência da literatura como um campo autônomo, e não sei como estudar cientificamente a literatura senão mesclando, mais ou menos ecleticamente, esses aspectos. Esse, como todo ecletismo, é um problema, e definitivamente afasta os cultores da literatura daquele ideal de certeza prometido aos estudiosos da natureza. Outro ponto é que, em geral, pensamos uma ciência não somente como uma *descrição* de fenômenos, mas como uma *explicação* de fenômenos. Parece-me plausível constituir um modelo de descrição de obras literárias que seja independente de outras ciências, contudo, quanto à *explicação*, tanto do surgimento quanto dos efeitos das

obras literárias, é impossível não invocar aí a sociologia e a psicologia, por exemplo, porque a explicação envolve a atribuição de causas. É um pressuposto de toda ciência natural, ademais, que toda explicação por causas mostra não somente que um fenômeno poderia acontecer, e sim que, dadas tais e tais condições, tal fenômeno *teria necessariamente* de acontecer. O determinismo – palavra que causa arrepios àqueles que, como *Northrop Frye*, desejam uma ciência da literatura – parece ser um dos pressupostos de toda ciência, nas quais ele é chamado de *princípio da razão suficiente*. Se as causas citadas não são suficientes para produzir tal efeito, não se explicou o fenômeno. Explicar uma obra literária envolveria, portanto, elencar as causas suficientes para produzi-la. Não acho que seja de forma alguma polêmico que uma tal tarefa é praticamente inexecutável – e, todavia, é algo que parece ser exigido por uma “ciência da literatura”, ao menos se tomarmos o termo “ciência” em seu sentido usual, e não apelarmos para uma redefinição que tornaria todo este debate vazio.

⁵ Coisa que, contraditoriamente, um dos mais competentes defensores da “ciência da literatura”, *Northrop Frye*, já percebera: “[The critic] may want to know something of the natural sciences, but he need waste no time in emulating their methods” (FRYE, 1990, p. 19). O que *Frye* não percebeu foi a radicalidade a que tal consideração deveria conduzi-lo, isto é, que o crítico não deveria emular as ciências naturais de forma alguma, nem mesmo querendo fazer da sua própria atividade uma “ciência” no mesmo sentido.

⁶ É claro que estou dando uma interpretação demasiadamente radical para a falácia da intenção, e que é possível formular versões mais “fracas” que não estejam sujeitas à objeção que eu estou elencando. Suspeito, aliás, que boa parte dos críticos jamais tenha pensado exatamente *em que sentido* é ilegítimo falar das intenções do autor, obscurecendo a distinção entre o sentido em que é, não só legítimo, mas necessário, e aquele em que não é necessário e é até mesmo ilegítimo. Quando a finalidade é construir uma leitura esteticamente rica e criativa da obra, não há porque se manter subjugado à interpretação que o próprio autor conferiu. Neste sentido, a sua interpretação é tão válida quanto qualquer outra, porque o que se tenciona aí é estabelecer relações hipertextuais, propor chaves de leituras, em suma, ir *além* do mero sentido literal das frases do texto, inscrevendo-o no quadro mais geral da cultura de onde ele emergiu. Contudo, ainda quando fazemos isso, precisamos pressupor que o autor produziu sua obra intencionalmente, que não se trata, por exemplo, de um conjunto de marcas fisicamente indistinguível de uma obra literária produzidas pelo martelar de teclas aleatório de seu macaco de estimação. Sem essa suposição, não conseguimos desvendar nem o sentido literal das frases de um poema. Para resumir: a invocação da intenção do autor enquanto princípio estético ou crítico é desnecessária e desaconselhável; a invocação da intenção do autor enquanto princípio ontológico para determinar se algo é ou não é uma obra é necessária e indispensável. Creio que isso seja bastante óbvio, mas é algo continuamente confundido.

⁷ Esta, e todas as demais traduções do inglês do texto, foram feitas por nós.

⁸ Eu mesmo, em *Varaschin* (2013), senti-me tentado a adotar tal posição “fundacionalista” – isto é, assumindo a ideia de que é preciso dar um fundamento “ontológico” seguro ao estudo da literatura para torná-lo “científico”. Creio, hoje, depois de outras reflexões, que tal fundamentação possa ser feita para *outras* ciências, como a biologia e a física, embora não pelos meios fenomenológicos que então sugerira, mas sim por métodos objetivos que surgem na própria atividade científica. A questão dos critérios de identidade de um objeto (o que faz um objeto do tipo x ser um objeto do tipo x) está, na verdade, desligada da questão dos critérios que nós usamos, no dia-a-dia, para identificar um determinado objeto. Enquanto a primeira questão é objetiva, e só atinge uma resolução através da investigação da realidade (descobre-se empiricamente que a água é idêntica a H₂O, por exemplo), a segunda não tem uma resposta precisa, e é geralmente “frouxa” e indeterminada (identificamos a água por ela ser líquida, ou por ser o tipo de líquido que cai do céu quando chove, que corre pelos rios, que

vem dentro de determinadas garrafas, etc.). O segundo tipo de critério, que é o critério fenomenológico, nunca será capaz de fornecer condições necessárias e suficientes para determinar a identidade de um objeto – nunca nos dará a “essência” que promete. E é só através desse critério que temos condições de inquirir sobre a “literariedade da literatura”, já que é impossível uma pesquisa “empírica” nesse caso, porque os fatos literários não são, como se viu, *factos brutos*. É precisamente por isso que tais buscas pela literariedade nunca acabam em nenhum resultado satisfatório, e sempre frustram suas próprias condições de adequação – explicar por que chamamos tais e tais obras de “literárias” e não outras -, isto é, sempre contradizem a própria realidade que pretendem explicar em prol de um modelo abstrato que é “encontrado” no meio da “pesquisa” fenomenológica. É claro que reconhecemos, fenomenologicamente (imediatamente, por experiência, etc.), um dado texto como literário, e há algo que está *subentendido* nesse reconhecimento, conforme eu disse nesse meu ensaio anterior. Mas não se trata de nada *determinado* ao ponto de constituir uma *essência* (condições de identidade, propriedades que estão presentes em todos os mundos possíveis, etc.), e sim apenas um conglomerado instável de noções. Talvez haja alguns *protótipos*, no sentido de Rosch (1973), que nos guiam na categorização de objetos enquanto literários (sabemos, por exemplo, que Homero, Shakespeare e Dante são literatura – são “protótipos” de literatura –, mas não temos tanta certeza sobre Sherlock Holmes ou Harry Potter – não sabemos se estão próximos o bastante daqueles para serem chamados de literatura, daí também a importância da *tradição*). Esses protótipos nos auxiliam na categorização, na medida em que permitem organizar os objetos segundo uma escala de semelhança em relação a alguns tipos centrais, *prototípicos*, mas essa semelhança não pode ser formulada em termos de condições necessárias e suficientes, e sim por aquilo que o segundo Wittgenstein chamou de *semelhança de família*. O fato é que o predicado “é literário” é um *predicado vago*, e, enquanto tal, não tem condições de aplicabilidade precisas. Sua aplicação está sujeita a todo um rol de fatores caóticos e inabarcáveis (históricos, econômicos, estéticos, linguísticos, etc.). Fica aqui registrado, pois, meu abandono à fenomenologia enquanto método para descobrir essências. O método para descobrir essências é o método científico, tal qual foi formulado de Aristóteles a Popper. Creio que essas considerações estejam um pouco confusas e sejam demasiado sumárias e cabe desenvolvê-las em um estudo futuro.

⁹ Nas palavras de Northrop Frye: “The axioms and postulates of criticism (...) have to grow out of the art it deals with. (...) If criticism exists, it must be an examination of literature in terms of a conceptual framework derivable from an inductive survey of the literary field.” (FRYE, 1990, p. 6-7) O que estou questionando, particularmente, aqui, é a ideia mesmo de que possa haver “axiomas” e “postulados” da crítica. Tais termos, cuja origem remonta à geometria clássica, não são utilizados nem nas ciências naturais atuais. É duvidoso que haja “axiomas”, “postulados” e “princípios” mesmo na biologia. E, ainda assim, Frye na sua *“polemical introduction”* toma como certo – talvez devido ao seu objetivismo ingênuo, decorrente de uma epistemologia tacanha – que deve haver isso para um campo tão caótico e impreciso quanto à crítica literária. Que esses supostos axiomas possam ser extraídos de uma pesquisa empírica do *campo* literário é ainda mais duvidoso. Primeiro porque axiomas são proposições que não requerem prova (nem indutiva nem dedutiva), segundo, e mais importante, porque o que está em questão é justamente a existência de um “campo literário” que possa ser reconhecido autonomamente, independentemente de condições históricas, políticas, sociológicas, psicológicas, etc. Frye reconhece isso quando diz que a crítica “cannot be a systematic study unless there is a quality in literature which enables it to be so” (FRYE, 1990, p. 17).

¹⁰ Que corresponde, grosso modo, àquilo que Husserl (1970) censurou em Galileu – como o “pecado original” da ciência moderna”, que caracteriza seu objetivismo ingênuo – sob o rótulo de “hipótese geral da indutividade universal”, que, contudo, não era compreendida por Galileu (e também não o é por todos aqueles que hoje pretendem ser científicos) como uma hipótese,

pois desse modo teria ficado claro desde o início que ela não pode ser provada de maneira alguma. Essa hipótese supõe que todos os eventos podem ser abarcados por leis progressivamente mais gerais e exatas, passíveis de descrição e estudo sistemático. Munido dela, o cientista vê no mundo um sistema de tipos que instanciam leis (HUSSERL, 1970, p. 38 – 39). É isso que alguém como Frye dá como pressuposto: que existe algo chamado “literatura” que é passível de um estudo sistemático, que lhe prescreva princípios, axiomas e postulados. Só que isso é ir muito além dos fenômenos em si mesmos, e projetar sobre eles uma idealização (injustificada, neste caso).

¹¹ Isto é, como bem sabemos, a literatura não se identifica com o que poderíamos chamar de *ficção* – se bem que a ficção mesma tenha graus variados de comprometimento com a realidade.

¹² Não parece haver, na ideia de representação, a mesma implicação determinista que há na de reflexo. Também não parece ser tão hermética quanto a concepção adorniana de mediação.

¹³ E isto, diz Eliot, vale para cada obra da tradição, ou seja, não se trata de uma canonização do passado, sempre autorizado censurar e ditar regras para o presente: o presente, na medida em que modifica a tradição, modifica nossa avaliação das próprias obras passadas. Não há um passado estático, como uma régua, a medir a qualidade do atual: há um espaço sempre vivo de contemporâneos que dialogam entre si, de onde emergem as valorações e as atribuições de sentido. Cabe ao crítico familiarizar-se com este espaço e evidenciá-lo para os leitores.

¹⁴ Trilling sugere, além disso, que esse fato permaneceu obscuro para os proponentes do *New Criticism* pelo fato de eles exercitarem seu método quase que exclusivamente sobre a poesia lírica, um gênero no qual o elemento histórico é propositalmente atenuado – embora não totalmente ausente. As inconveniências de uma análise puramente “intrínseca” são menos patentes em um poema deste tipo do que em um romance, por exemplo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AUERBACH, Erich. **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007.

BRICMONT, Jean; SOKAL, Alan. **Fashionable Nonsense**. New York: Picador, 1998.

CARPEAUX, Otto Maria. **Ensaio Reunidos, 1942-1978**, v. 1. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora e Topbooks, editora, 1999.

COUTINHO, Afrânio. **Da Crítica e da Nova Crítica**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1957.

DANTO, Arthur. O Mundo da Arte. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. I, n. 1, p. 13-25, jul. 2006.

DE MAN, Paul. **The Resistance to Theory**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

DRUCKER, Cláudia. Husserl, Heidegger e a Superação do Naturalismo. **Philósofos**, Goiânia, v. IV, n. 1, p. 3-23, 1999.

ELIOT, T.S. **Selected Essays**. London: Faber and Faber Ltd., 1932.

FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism**. Princeton: Princeton University Press, 1990.

GRICE, Paul. **Studies in the Way of Words**. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

HIRSCH, E.D. **Cultural Literacy: What Every American Needs to Know**. Boston: Houghton Mifflin, 1987.

HUSSERL, Edmund. **The Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology**. Northwestern University Press, 1970.

ROSCH, Eleanor. On the Internal Structure of Perceptual and Semantic Categories. In: MOORE, T. E. (Ed.). **Cognitive Development and the Acquisition of Language**. New York: Academic Press, 1973. p. 111-144.

SEARLE, John. **Expression and Meaning**. New York: Cambridge University Press, 1979.

SEARLE, John. **Mind Language and Society: philosophy in the real world**. New York: Masterminds, 1998.

SEARLE, John. **Speech Acts: an essay in the philosophy of language**. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

SEARLE, John. The Case for a Traditional Liberal Education. **The Journal of Blacks in Higher Education**, Bartonsville v. I, n. 13, p. 91-98, 1996.

SEARLE, John. What is a Speech Act?. In: DAVIS, Steven (Ed.). **Pragmatics: a Reader**. New York: Oxford University Press, 1991. p. 265-277.

TRILLING, Lionel. **The Liberal Imagination**. New York: NYRB, 2008.

VARASCHIN, Giuseppe. Prolegômenos a uma literaturologia. **Mafuá**, Florianópolis, v. I, n. 19, p. 1-21, 2013.

Para citar este artigo

VARASCHIN, Giuseppe. Um acerto de contas com a ciência da literatura. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 3, n. 1, p. 59-72, jan.-abr. 2014.

O autor

Giuseppe Varaschin é estudante de oitava fase do curso de Letras Português na Universidade Federal de Santa Catarina. Tem interesse especialmente nas áreas de Filosofia da Linguagem, Pragmática e Teoria Literária.