



ORIGEM E PERMANÊNCIA DA CRÍTICA

Leandro Gama Junqueira

O presente texto é uma proposta de repensar as histórias da literatura a partir da história da crítica, sobretudo a literária, visto que a crítica constitui um “modo de ver/ler o mundo” e de construir história. Tomando por base o pensamento de que o mundo, a priori, não é o que vemos/lemos, mas o que acontece, apontamos que é preciso repensar a leitura crítica de modo que ela não imponha sua teoria, mas que dialogue com a realidade/obra e permita que se manifeste seu vigor de realização.

correntes críticas
interpretação
método
leitura

Repensar as histórias da literatura é repensar a história da crítica da literatura e da crítica como um todo. A crítica tensiona o homem e o real simultaneamente como leitor e texto. Nesse sentido, então, criticar é ler. Como, porém, fazer da crítica uma leitura não tendenciosa, que não seja apenas mais uma fala sobre o real, mas um diálogo aberto em que o sentido se manifeste como história e não historiografia? E a literatura, essa não é sua principal questão; se *legère*, no grego, é tanto sua base etimológica como também do vocábulo leitura, em que os sentidos colher e recolher apontam para o fazer história não historicista, mas historial, assumindo acepção de colher, recolher e acolher a própria realidade? Por esses motivos, entre outros, a que talvez nos devêssemos referir como questões nucleares, é que nos propusemos repensar as histórias da literatura através da história da crítica.

ORIGIN AND PERMANENCE OF CRITICISM | *The current text is a proposal to rethink the history of literature from the history of criticism, especially, the literary, since criticism is “a way of seeing/reading the world” and of building history. Taking into account the thought that the world, in principle, is not what we see/read, but what happens, we point out that it is necessary to rethink critical reading, so that it does not impose its theory, but dialogues with reality/works and permits the expression of its force of achievement.* | Critical currents, interpretation, method, reading.

O que é isto: a crítica?

Todo ser humano tem como condição de existência a necessidade de ser crítico, o que equivale a dizer que já estamos lançados no horizonte da crítica. A crítica orienta nossas decisões e estabelece os princípios que regem nossas vidas. É ela que nos possibilita julgar o que quer que seja e assim fazer as opções pelas quais trilharemos em nossa jornada. A realidade nos advém no criticar, que não é mera faculdade do intelecto humano, mas forma de manifestação do real como linguagem.

Eduardo Coimbra
Nuvem
Instalação na Praça XV,
Rio de Janeiro, 2008
470 x 470 x 48cm cada
elemento, 470 x 470 x
1180cm conjunto
Foto Zeka Araujo

Crítica deriva do verbo grego *krineín*, que nos fala mais diretamente da ação de criticar. Crítica desde sempre se reportou à poética, à retórica, à teoria literária, à exegese, à filosofia e à estética.

O significado da palavra crítica, segundo a tradição, é arte ou habilidade de julgar a obra de um autor por meio de um exame racional, indiferente a preconceitos, convenções ou dogmas, tendo em vista algum juízo de valor. Na modernidade, crítica firmou-se como atividade de examinar e avaliar minuciosamente tanto uma produção artística ou científica quanto um costume ou um comportamento; nesse sentido, é sinônimo de análise, apreciação, exame, julgamento e juízo. Como produção é um escrito resultante de atividade teórica, ideológica e/ou estética. Filológica e historicamente compreendida, é a análise de fatos e circunstâncias subjacentes a determinado texto e a avaliação pela qual se julga a fidedignidade ou a validade de um documento. De acordo com as teorias do discurso, é o exame de um princípio ou ideia, fato ou percepção, com a finalidade de produzir apreciação lógica, epistemológica, estética ou moral a respeito do objeto da investigação. Entre os pensadores iluministas, é o questionamento racional de todas as convicções, crenças e dogmas, mesmo se legitimadas pela tradição ou impostas por autoridades políticas ou religiosas. No *kantismo*,¹ corresponde ao questionamento empreendido pela razão sobre seus próprios limites, princípios, pretensões cognitivas e especulativas. E, no uso vulgar, é a ação ou efeito de depreciar, censurar ou condenar mediante opinião desfavorável.

O que foi dito é bem ilustrativo e pode ser verificado como essência de significações em bons dicionários, mas gostaríamos de recorrer a um pouco da história da palavra crítica e fazer uma referência à história do pensamento da crítica:

Em grego, krités significa 'juiz', krineín, 'julgar'. O termo kritikós, como 'juiz de literatura', já

aparece em fins do século quarto antes de Cristo. Filitas da ilha de Cós, que chegou a Alexandria em 305 antes de Cristo para ser professor do futuro Rei Ptolomeu II, era chamado 'poeta e crítico ao mesmo tempo'. A escola de 'críticos' de Pérgamo, dirigida por Crates, fez questão de mostrar que era diferente da escola de 'gramáticos', dirigida por Aristarco, em Alexandria. Sabemos que Galeno, no segundo século depois de Cristo, escreveu um tratado, hoje perdido, a respeito da questão de poder alguém ser kritikós e, ao mesmo tempo, gramatikós. Mas ao que parece a distinção desapareceu e o termo kritikós caiu em desuso. Criticus parece ser raro no latim clássico, embora possa ser encontrado em Cícero e foi usado a respeito de Longino por Hierão, nas suas Epístolas. Criticus era termo mais elevado que grammaticus, mas evidentemente o criticus interessava-se também pela interpretação de textos e palavras. Retóricos como Quintiliano e, sem dúvida, filósofos como Aristóteles cultivavam o que em vernáculo seria hoje chamado de crítica literária.²

A crítica permeia a poética, retórica, teoria literária, exegese, filosofia, estética e também gramática sem estar a nenhuma delas subordinada. Criticar, como atividade, é anterior a Cristo e nossa contemporânea. Poder-se-ia discorrer longamente sobre a relação entre crítica e cada uma das áreas citadas; nosso objetivo, entretanto, é verificar como se dá a crítica na diferenciação entre poética, hermenêutica e demais correntes críticas com respeito à interpretação das obras literárias. A referência às demais áreas faz-se necessária para a questão em voga, visto que, em essência, todas têm a crítica como origem e condição de vigência, e em evidente relação com a interpretação.

Um aprofundamento historial da crítica se poderia desdobrar em três momentos específicos em

que – embora não formulada especificamente como conceito, mas evidenciada de fato como questão imanente – se manifesta imbricada à interpretação: o primeiro momento seria a Antiguidade clássica, tanto com os pensadores originários, na protogênese dialética, como com os sofistas, na erística e na interpretação do *nomos*, e, posteriormente, com o nascimento da filosofia, e, em Roma, com a estatização do direito. Na Idade Média, a atividade crítica deu-se principalmente na escolástica, com a exegese das Escrituras Sagradas pelos padres da Igreja católica apostólica romana e, mais tarde, já no final desse período, mas ainda em abordagem religiosa, pela releitura dos credos religiosos e da própria Bíblia cristã pelos articuladores da Reforma protestante. O terceiro momento baliza o nascimento nominal da crítica como atividade científica. Nascimento nominal porque de fato a atividade crítica já existia, ainda que não nominalizada nem definida conceitualmente em suas bases. O “nascimento” da crítica e o nascimento da Modernidade são, filosoficamente falando, tautócronos, pois é em Kant, o pai da Modernidade, que o estudo da crítica mais se aprofunda e ganha corpo, sobretudo nas reflexões em torno da questão da *Aufklärung*, traduzida, *grosso modo*, por esclarecimento, elucidação. A crítica é trazida para o cenário filosófico com a publicação das obras *Crítica da razão pura* (1781), *Crítica da razão prática* (1788) e *Crítica da faculdade de julgar* (1790), e suas reflexões giram em torno das questões “como é possível conhecer?”, “as formas do espaço e do tempo”, “categorias do entendimento”, “as antinomias da razão”, “o imperativo categórico” e “a crítica da faculdade de julgar”, entre outras.

Em *Crítica da faculdade de julgar* (1790) Kant faz distinção entre dois tipos de juízos: o determinante e o reflexionante, este último apontando para a representação de um objeto por meio da subjetividade humana. Ao analisar os juízos esté-

ticos, Kant faz a distinção entre o belo, o agradável e o útil. Por seu ponto de vista, nos dois últimos a correspondência se dá entre o objeto e a razão; já no sentimento do belo, o que importa é a forma da representação na realização da harmonia plena entre as funções cognoscitiva, sensível e intelectual, equivalendo a dizer que o sentimento do belo é apriorístico e comunicável, apesar de não ser passível de demonstração, o que fundamenta a validade universal e necessária dos juízos estéticos.

Em Aristóteles, crítica é vista como “um modelo de bem julgar”. A crítica não tem método, mas já é em si um caminho para a interpretação de algo; também não é conceito, mas o elã de todo questionar. A grande questão é que cada área do conhecimento, de certo modo, reduziu a crítica a uma metodologia conceitual instituindo uma técnica aplicada e intervencionista. Essa redução operacionalizou as diversas correntes críticas em que crítica passa a mero predicativo, mero adjetivo das correntes ideológicas. A tensão entre crítica e ideologia é sintetizada na corrente que se valida eficazmente como metodologia aplicada, cuja intervenção engendra conceitos. René Wellek registra, na obra *Conceitos de crítica*, o seguinte:

O termo Kritik, kritisch penetrou na Alemanha vindo da França nos começos do século 18 (...) Mas na Alemanha algo aconteceu que baniu o termo e o conceito e restringiu tanto seu sentido a ponto de ele vir a significar apenas a resenha cotidiana, a opinião literária arbitrária. Ästhetik e o novo termo Literaturwissenschaft tomaram conta do antigo domínio (...) Hermann Hettner escreve em 1853 que “a crítica nada é senão estética da arte e as características das grandes obras individuais e épocas, a história da arte e da literatura” (...) O divórcio entre a estética, disciplina filosófica a que estava subordinada a poética, e a erudição literária, que era principalmente história literária, foi uma das características do

*cenário intelectual alemão no século 19. O crítico tornou-se um mero intermediário, um jornalista de significação efêmera. As razões para esta restrição do termo na Alemanha parecem bastante óbvias: o prestígio esmagador do hegelianismo tornou a estética assunto para o filósofo acadêmico, ao passo que a história literária, especializada nas tradições nacionais, tomou a si a discussão do passado. A crítica sucumbiu vítima do desprezo geral com que o Iluminismo e seu ressurgimento, A Jovem Alemanha, foram em breve tratados tanto pelos conservadores como pelos liberais idealistas.*³

Wellek registra claramente que na Alemanha, no século 18, a crítica à obra de arte passou a ser encarada como estética e como uma espécie de ciência da literatura, registrando o caráter formal ou a historiografia da arte e da literatura. A crítica tornou-se, assim, um instrumento metodológico formal e historiográfico. A crítica foi conceituada e classificada a partir de predicados e, na literatura, o preditivo que se estabeleceu foi a crítica estética e suas respectivas variações formalistas em torno de uma técnica que articula forma e conteúdo até mesmo nas chamadas literaturas engajadas.

A crítica como estética

A estética surgiu no século 18 com a finalidade de examinar a dimensão empírica das sensações desprezada pelo racionalismo, que exaltava o conhecimento teórico em detrimento do conhecimento empírico. *Aistesis*, do grego, é a faculdade perceptiva que se dá através dos sentidos. O termo estética foi empregado pela primeira vez por Alexander Baumgarten (1714-1762) com o sentido de ciência da criação artística, ciência do belo ou filosofia da arte. Segundo o autor, a estética é o conhecimento do saber sensível, é a “ciência do pensar belo ou correto”, que tem sua razão de ser no perfeito conhecimento da e pela sensibilidade.

Na Antiguidade, o belo foi questão primaz para os pensadores Platão, Aristóteles e Plotino. Em Platão, o belo é uma ideia geral ou universal de beleza como um produto do espírito – é a “beleza que, acrescentando-se a um objeto qualquer, o torna belo, seja pedra ou madeira, homem ou Deus, ação ou ciência”.⁴ Em *O banquete* e em *Fedro*, a questão da beleza é correlata à questão do amor; já em *A república*, aparece ligada à *mimésis*. Em Aristóteles, a grandeza do belo se relaciona, tanto em *Metafísica* e *Retórica* quanto em *Poética*, com a ordem, a simetria e o limite. Plotino, em *Eneades*, defende a ideia de que o belo se manifesta na ordenação das múltiplas partes do ser em unidade harmônica.

Sendo estabelecida ainda na Antiguidade a relação da arte com o belo, não é de estranhar que a primeira teorização da produção artística date desse período. A mais antiga definição da arte na filosofia ocidental foi identificada como *mimésis*, isto é, imitação. Tal concepção de imitação artística se dá pela reprodução total ou parcial da aparência do objeto construído pelo artífice ou da própria natureza. A *mimésis* é a teoria mais discutida no Ocidente e permeia praticamente todas as questões referentes à arte. O valor da arte deriva, então, do valor do que é imitado. Ao artista é reservado o mérito de escolha oportuna do objeto imitado; a imitação, porém, é passiva, ou seja, deve reproduzir o objeto com suas características próprias.

Na Idade Média, a filosofia da arte não foi matéria de muito destaque e seguiu quase integralmente as teorias de Platão e Aristóteles, acrescentando apenas o caráter divino do belo, cujos requisitos são a integridade ou unidade, a proporção ou harmonia e a clareza ou luminosidade.

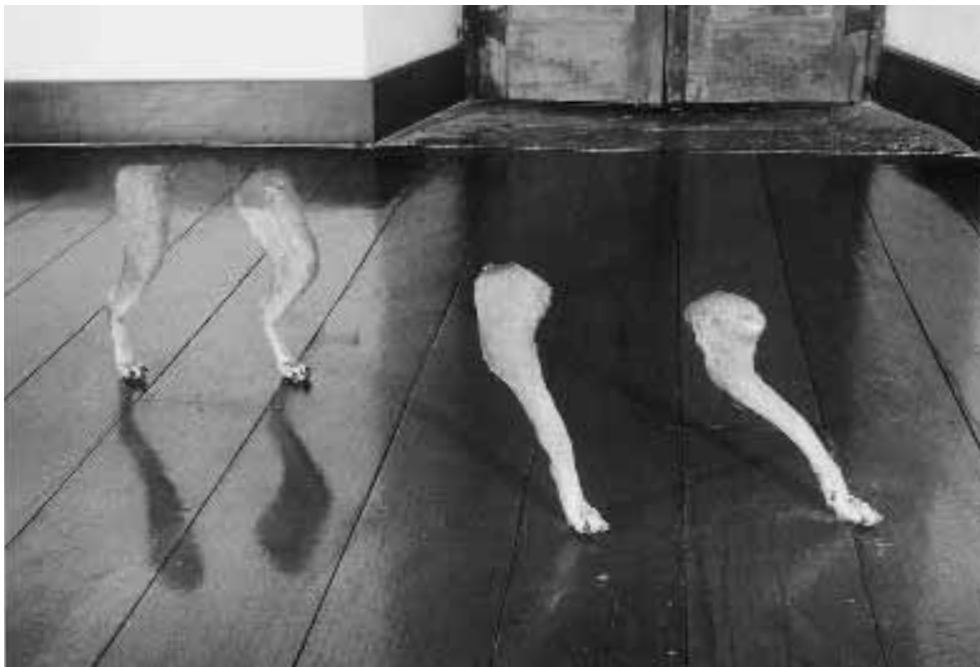
A estética, como hoje entende a filosofia, só veio, contudo, a se estabelecer conceitualmente com Kant, e, segundo ele, o prazer estético provocado no homem pela obra de arte não está contido na

obra, mas na sensibilidade humana. Hegel foi outro expositor da estética na Modernidade; em sua opinião, o objeto da estética era o belo artístico, criado pelo homem, e não o natural, criado pela natureza; assim, entende-se que o objetivo final da arte deverá ser o de revelar a verdade. Como pode, porém, a arte revelar a verdade? A essência da filosofia estética propõe que o valor, o significado da arte, será proporcional ao grau de adequação entre a ideia e a forma, e tal proporção será o paradigma pelo qual se distinguirá e classificará a arte. Sendo assim,

A estética deve, pois, ocupar-se, primeiro, da ideia do belo artístico como ideal e de suas relações com a natureza e a criação artística. Segundo, da diferenciação do conceito na sucessão das formas artísticas particulares e, terceiro, do processo de realização sensível dessas formas e da constituição do sistema que a todas compreende.⁵

A primeira questão da estética gira em torno da determinação sobre “o que é o belo?” e “como ele se manifesta em suas relações com a natureza e a criação artística?”; a segunda diz respeito à caracterização das formas artísticas particulares, ou seja, das obras; trata, pois, da classificação das obras nos aspectos de matéria e forma que se desdobram na análise de seu conteúdo e do gênero que ela constitui; a terceira corresponde à ordenação sistemática das obras numa espécie de catalogação, levando em consideração a paridade cronológica e estilística.

O belo, em sua ideia, consiste na perfeita adequação da ideia e da forma, e a ideia, quando realizada conforme seu conceito, constitui o ideal. Ora, se a ideia, sendo concreta, contém a forma de sua realização, a imperfeição da forma deve resultar da imperfeição da própria ideia. Quando a ideia é abstrata, a forma que reveste é exterior ao seu conteúdo, não está predeterminada em



*Eduardo Coimbra
Passos Silenciosos, 1994
Foto Vicente de Mello
Fonte: Eduardo Coimbra.
Rio de Janeiro: Casa da
Palavra, 2004*

*seu conceito. A ideia e sua forma sensível devem corresponder-se de um modo que “corresponda à verdade” e a obra de arte será tanto mais perfeita quanto mais profunda for a verdade a que corresponderem seu conteúdo e sua forma. A verdade da forma deve ser uma determinação da verdade do conteúdo ou, como diz Hegel, “a ideia deve ser uma totalidade concreta que tem em si mesma o princípio de sua particularização e de seu modo de manifestação”.*⁶

Seguindo a esteira da relação da arte com o belo, o Romantismo (meado do século 18 e quase todo o século 19) cunhou o conceito de arte como criação, que foi valorizado plenamente por Schelling. Nesse sentido, a arte não é a reprodução das coisas, mas a produção de algo inteiramente novo, portanto, nada tem com a imitação, mas com a criação. O Romantismo difundiu a noção do gênio criador elevando sobremodo a intervenção humana e, portanto, subjetiva, na produção artística.

Outro conceito de arte é o de produção. Essa ideia combate as teorias de que a arte seria pura criatividade ou pura receptividade (imitação), mas assinala o encontro de natureza e homem. Tal é a essência do conceito de arte formulado por Kant, “que concebeu a atividade estética como uma forma de juízo refletor, isto é, uma forma daquela faculdade que faz ver à subordinação das leis naturais à liberdade humana ou o finalismo da natureza em relação ao homem”.⁷ A arte teria, então, caráter nem imitativo nem criativo, mas construtivo através do jogo, como atividade liberal e não mercenária; a arte é “um simples jogo, isto é, uma ocupação de per si agradável que não necessita de outro objetivo”.⁸ Segundo Kant, estética é o juízo sobre a arte e sobre o belo; ele chama de estética transcendental, em *Crítica da razão pura*, a doutrina das formas a priori do conhecimento sensível.

O conceito de arte como construção domina o campo na estética contemporânea, contando

com vários teóricos, tais como Valéry, Denwey e Pareyson; este último estudou a formação da obra de arte e delineou, em sua teoria, os caracteres da construção artística:

*Fazer inventando ao mesmo tempo o modo de fazer; considerar a realização efetiva como critério para si mesma; produzir a obra inventando-lhe a regra individual; fazer coincidir a invenção com a produção; a ideiação com a realização, a concepção com a execução; operar de modo que a obra de arte seja ao mesmo tempo a lei e o resultado da própria formação: eis muitas expressões equivalentes para designar o processo formativo da arte e para indicar a coincidência de tentativa e organização no processo artístico.*⁹

Pareyson identifica a produção artística com sua respectiva técnica como característica da construção, assim como a distinção radical entre técnica e produção caracteriza a concepção de arte como criação. A arte abstrata, mais do que as outras, assinala radicalmente a identidade entre técnica e produção.

A noção de belo que prevaleceu na Modernidade é a de perfeita adequação entre ideia e forma, e é dessa noção que deriva a verdade da obra. A adequação entre ideia e forma gerou o conceito de símbolo que permanece desde os primórdios das teorias artísticas. A noção de símbolo permeia a questão da arte no que diz respeito tanto à gênese da obra quanto a suas relações com o real.

Simbolicamente entendida, a relação da obra de arte com o real se dá num certo grau de semelhança e conformidade, e é dessa relação que surge a verdade da arte. A obra de arte não é o real, mas, do ponto de vista linguístico, um significante que aponta para um significado; daí o conceito de alegoria. Alegoria

do latim allegoria, derivado do grego, allégoría, que é formado de állos, na acepção de outro,

mais o radical do verbo grego agoreú, que significa 'falar numa assembleia, falar em público, discorrer oralmente em público', mais '-ia', sufixo formador de substantivo abstrato; significa dizer outra coisa além do sentido literal das palavras; o termo alegoria veio substituir, entre os gregos da era cristã, na época de Plutarco (46-120), o antigo termo hupónoia, que queria dizer 'significação encoberta'.¹⁰

Alegoria aponta para uma instrumentalidade linguística que concebe a verdade na forma de imagens poéticas de modo que se esconda sob a superfície a essência do sentido: "alegórico é o que se esconde sob o manto destas fábulas, é uma verdade oculta sob bela mentira".¹¹ A alegoria é considerada modo de expressão ou interpretação nos âmbitos artístico e intelectual, de modo que pensamentos, ideias e qualidades são representados de forma figurada; os dicionários geralmente são correlatos quanto ao significado e registram alegoria como o fenômeno linguístico

em que cada elemento funciona como disfarce dos elementos da ideia representada (...) por meio do qual se pretendia descobrir ideias ou concepções filosóficas embutidas figurativamente nas narrativas mitológicas (...) método de interpretação das sagradas escrituras usada por teólogos cristãos antigos e medievais, em que se almejava a descoberta de significações morais, doutrinárias, normativas etc., ocultas sob o texto literal (...) texto filosófico escrito de maneira simbólica, utilizando-se de imagens e narrativas com intuito de apresentar tropologicamente ideias e concepções intelectuais (...) simbolismo que abrange o conjunto de uma obra, num processo em que o acordo entre os elementos do plano concreto e aqueles do plano abstrato se dá traço a traço (...) obra que utiliza os recursos da figuração ou simbolismo alegórico (...) sequência logicamente ordenada de metáforas que exprimem ideias diferentes das enunciadas.¹²

A alegoria mantém o conceito de um lado e a imagem de outro e estabelece entre ambos correlação semântica da qual eclode a verdade da obra de arte. Alegoria e símbolo se referem a algo que contém a semelhança de outro, isto é, da realidade. Esse conter a semelhança de outro recebeu dos escolásticos medievais o nome e a formulação teórico-conceitual de representação.

Ockham distinguia três significações fundamentais. "Representar", dizia, "tem vários sentidos. Em primeiro lugar, entende-se por este termo aquilo por meio de que se conhece algo e nesse sentido o conhecimento é representativo e representar significa ser aquilo por meio de que se conhece alguma coisa. Em segundo lugar, entende-se por representar o fato de se conhecer alguma coisa, conhecida a qual conhece-se outra coisa; e neste sentido a imagem, no ato da lembrança. Em terceiro lugar entende-se por representar causar o conhecimento, da maneira como o objeto causa conhecimento" (Quodl., IV, q.3). No primeiro sentido a representação é a ideia no sentido mais geral; no segundo sentido é a imagem; no terceiro, é o próprio objeto.¹³

Aplicando esses conceitos à arte, poderíamos dizer que a arte é símbolo, alegoria e, por fim, representação do real. A arte é um modo de representar a realidade, contendo em si a semelhança e a conformidade com o real. Ela não é o real, mas sua representação sensível em linguagem abstrata, ou seja, simbólica e alegórica. A representação, apesar de seu fulgor na Modernidade, remonta à teoria da Antiguidade que entendia a arte como mimésis.

O conceito de representação foi muito utilizado na Modernidade e no que diz respeito à experiência cognitiva do sujeito sobre um objeto cognoscível. A razão estabelece uma relação de determinação do sujeito sobre o objeto e a conseqüente necessidade de representar racionalmente essa

Eduardo Coimbra
Asteroide #3, 1999
Foto André Galhardo
Fonte: Eduardo Coimbra.
Rio de Janeiro: Casa da
Palavra, 2004



experiência(ção), operacionalizando os produtos da razão, a saber: o raciocínio, o juízo e o conceito, de modo que os objetos sejam acomodados ao método cognitivo. O método perde sua essência originária de sentido – *meta-hodós*, caminho para, entre – e passa a uma metodologia interventiva que, antes que os objetos sejam dados, já possui as regras de inteligibilidade e os conceitos *a priori* pelos quais se deve apreender e compreender. As condições de possibilidade dos objetos da experiência são prepostos pelos conceitos puros ou *a priori*, como categorias cognitivas do entendimento, e pelas formas da sensibilidade. A base da cultura funda-se em visão de mundo e sistema de valores formulados em suas linhas essenciais nos séculos 16, 17, 18 e 19, que têm de ser cuidadosamente reexaminados. O viés crítico estabelecido foi o mecanicismo, apoiado nas teorias matemáticas de Issac Newton, na filosofia de René Descar-

tes e na metodologia científica de Francis Bacon, e tem como base a crença de que

Os fenômenos complexos podiam ser sempre entendidos desde que os reduzisse a seus componentes básicos e se investigasse os mecanismos através dos quais esses componentes interagem. Essa atitude, conhecida como reducionismo, ficou tão profundamente arraigada em nossa cultura, que tem sido frequentemente identificada com o método científico. As outras ciências aceitaram os pontos de vista mecanicista e reducionista da física clássica como a descrição correta da realidade, adotando-se como modelos para suas próprias teorias. Os psicólogos, sociólogos e economistas, ao tentarem ser científicos, sempre se voltam naturalmente para os conceitos básicos da física newtoniana.¹⁴

O método científico em questão matematiza as formas de conhecimento humano fazendo com que a matematização e o racionalismo predominem sobre a experiência do real. O observado é uma categoria como forma *a priori* capaz de constituir os objetos do conhecimento. O real é explicado por meio de fórmulas e formulações matemáticas cientificamente construídas, os fatos se identificam com os sistemas teóricos prepostos e estrategicamente produzidos e preparados para serem experimentados. O todo é, então, atomizado e analisado por essa metodologia que já sabe o que vai encontrar porque já sabe “o que quer encontrar”. Nesse sentido, criticar é analisar, ou seja, separar o todo em suas partes ou componentes, dissecando-os e decompondo-os em seus elementos constitutivos a fim de examinar minuciosamente e, por fim, descrevê-los e classificá-los. Essa análise, desdobrada sobre a forma e o conteúdo, constitui verdadeira metodologia capaz de extrair a verdade das coisas e do próprio real, e, além disso, é capaz de transformar essa verdade, reificada, em conceitos passíveis de serem transmitidos racional e cognoscivelmente, de acordo com as categorias de seu fundamento. Nesse sentido, pensar é tomado como a capacidade de raciocinar, isto é, calcular, medir e avaliar criteriosamente e de modo correto e acertado, determinando a verdade e a validade do real. Pensar é julgar e sempre pensar um objeto.

Krinein e cernere traduzem o ato de joeirar e peneirar, de eliminar as impurezas, de realizar a catarse intelectualmente compatibilizada com a exigência matemática de vigor racional e de rigor conceptual. Por isso e para isso é que as coisas captadas e capturadas pela mensuração cogitativa são cogitadas e coagidas a se comparecerem disponíveis e submissas ao mando e comando da cogitatio ponderativa. Somente é verdadeiro o objeto que se deduz do acerto e do concerto com o projeto que previamente

*estabelece o justo valor do que merece a estima e o reconhecimento do sujeito.*¹⁵

Krinein perde seu valor originário e é transformado em metodologia crítica. É sob esses fundamentos que os séculos 18, 19 e 20 se embasam para produzir as diversas correntes críticas da Modernidade que vão mensurar o valor de toda e qualquer coisa que se apresente diante de si, reduzindo tudo a objeto, ou seja, aquilo que pode ser medido, calculado e avaliado, enfim, analisado pelo sujeito. Daí o objetivo principal em desvendar, e não desvelar, o sentido oculto na estrutura(ção) da coisa. Dominando princípio de articulação de sua estrutura desvenda-se o mistério de seu funcionamento. Opondo a *res cogitans* à *res extensa*, o sujeito ao objeto, temos um ‘entre’ ambos, esse ‘entre’ dinamiza sujeito e objeto; ele é, ao mesmo tempo o elo e o impulso de separação que sobrepõe um ao outro de modo que o objeto responda às determinações do sujeito, cujo alvo é a estrutura do objeto, ratificando a equação: desmontar = conhecer. O ‘entre’, que deveria ser o espaço de diálogo não entre sujeito e objeto, mas como diálogo, como doação peculiar do real, tornou-se metodologia crítica intervencionista e instrumental que existe *a priori* e independente do suposto objeto da análise.

Foi seguindo essa orientação metodológica que “explodiu” nos séculos 19 e 20, na teoria literária, uma gama variadíssima de correntes críticas. Nas primeiras décadas do século 19, com o Romantismo, surgiu o método biográfico, que procurava explicar a obra e seus elementos a partir da biografia do autor; a obra seria fortemente influenciada por sua vida. Seguindo-se à crítica biográfica, surge a determinista, firmada no positivismo de Augusto Comte, de fundo naturalista, que procurava explicar os indícios psicológicos por meio da crítica científica, buscando suas causas em três fatores determinantes: a raça, o meio e o momento histórico. No final do século 19, surge perspectiva

oposta à determinista, centrada na subjetividade do leitor, a quem cabia a transmissão de suas impressões resultantes do contato com as obras, trata-se da crítica impressionista.

No início do século 20, surgem o Círculo Linguístico de Moscou e a Associação para o Estudo da Linguagem Poética, que propunham investigação literária fixada na própria obra, recusando os elementos extratextuais, utilizando método descritivo e morfológico, procurando, no próprio texto, sua literariedade; trata-se da crítica formalista ou do formalismo russo, como é muito conhecido. O objetivo principal era analisar os princípios linguísticos de estruturação da obra e a decomposição das unidades temáticas.

Outra tendência crítica, sustentada sobre bases psicologistas e linguísticas, é a estilística, que considera a obra uma estrutura orgânica e bem encaixada semanticamente. O New Criticism ou Nova Crítica, de origem norte-americana, assinala a passagem literária para o âmbito universitário, caracterizando a crítica científica ou metodológica e epistemológica do século 20. A Nova Crítica rompe com a hermenêutica, com a ontologia, com a filologia e com a leitura do texto que leva em consideração a “intenção do autor” ou se interessa por seu perfil biográfico, propondo uma análise dos aspectos imanentes do texto. A análise é levada a seus extremos metodológicos e epistemológicos visando à descrição dos significados denotativos e conotativos, os sintagmas, ambiguidades, metáforas, tensões de vocábulos, símbolos e processos retóricos da composição dos gêneros e demais componentes da estrutura textual.

O estruturalismo traz em si a herança do formalismo russo aliada à influência dos estudos linguísticos e tem como fundamento a visão da obra como estrutura, ou seja, um sistema de relações que forma um todo solidário cujas partes são imbricadas, dependentes e funcionais, determina-

das pela organização do conjunto e pelas leis que regem sua estruturação. A finalidade da crítica estruturalista era criar uma gramática geral da narrativa, extremamente útil à análise do discurso literário, dos gêneros e das funções da linguagem.

Fazendo a relação entre obra literária e fatores e condicionamentos sociais, a crítica sociológica vê a obra como uma espécie de reprodução ou reflexo ideológico da sociedade. A semiótica literária se debruça sobre os discursos como instâncias fundadoras do processo literário, bem como sobre a estrutura imaginária da ficção. A psicanálise literária se apoia nas teorias psicanalíticas e procura as delimitações dos campos psíquicos imanentes tanto no processo de composição da obra quanto na composição psicológica dos personagens e suas relações intradieéticas. As eclosões psicológicas da obra são, de certo modo, um reflexo das complexidades psíquicas dos indivíduos. A estética da recepção se define como uma pesquisa sobre a recepção da literatura e seus efeitos no leitor e, de certo modo, como um meio de superação do marxismo e do formalismo. Além dessas críticas, podemos citar, a título de referência, a fenomenologia da arte, o desconstrucionismo, os estudos culturais, o realismo crítico, a teoria crítica ou escola de Frankfurt, a crítica feminista, os estudos neocoloniais e pós-coloniais, os estudos de gênero e etnia, o pós-estruturalismo, a pragmática, a teoria empírica, a teoria dos polissistemas, a poética linguística, a estética e os gêneros discursivos e textuais, a hermenêutica e a poética. Essas são algumas das correntes críticas mais conhecidas; há as que já foram superadas, e existem muitas outras em operação.

A crítica como hermenêutica-poética ou poética-hermenêutica

Geralmente as correntes críticas da arte se dividem em três blocos ou grupos: um centralizado

na atividade do artista, outro na materialidade da obra ou no contexto histórico. Os três deixam impensado aquilo de onde e através do que artista e obra surgem, a saber, deixam impensada a essência da própria arte. É comum as correntes críticas separarem o sentido do suporte da obra, de modo que a obra seja identificada como alegoria e se torne símbolo que representa o real. Embora a hermenêutica e a poética sejam relacionadas como correntes da crítica literária, elas diferem das demais em propósito e aplicação. Ambas têm suas atividades iniciadas ainda na Antiguidade clássica grega e persistem até hoje; o termo hermenêutica tem sua origem ligada ao deus Hermes, porta-voz dos destinos dos mortais designados pelos deuses. O questionamento em torno da imagem de Hermes, bem como todo o sentido que ele manifesta como linguagem, deu origem à palavra hermenêutica, que significa interpretação ou vigor manifestante do real: “*Hermeneuein*, interpretar, não diz conduzir alguma coisa para a clareza da razão e o discurso da língua, mas reconduzi-la a seu lugar de origem no mistério da linguagem”.¹⁶

O vocábulo poética ficou muito mais conhecido quando deu título a uma das mais famosas obras do filósofo grego da Antiguidade Aristóteles. Entretanto, seu uso era muito anterior, designando um dos sentidos do verbo “fazer” em grego. A palavra poética está relacionada desde o início de seu uso com o fazer artístico. Muitas vezes foi ligada à técnica de composição das obras, mas, em seu sentido originário, refere-se à manifestação do real como linguagem. A relação da poética com a hermenêutica é profunda, pois, se poética é o operar da linguagem enquanto arte, a hermenêutica cuida do desvelamento da linguagem como arte. Poética passou a designar o estudo da obra de arte como manifestação da linguagem. Falar em poética e hermenêutica é quase tautologia, por isso propusemos hermenêutica-poética ou

poética-hermenêutica, doravante HP/PH; essa articulação é importante para diferenciar tais propostas originárias da hermenêutica filosófica, que é apenas uma síntese das correntes artísticas anteriores.

Tanto a hermenêutica quanto a poética se opõem à epistemologia e substituem a análise descritiva pela interpretação, partindo do próprio texto rumo à reflexão sobre a essência humana.

Para a HP/PH quanto menos a obra for documento do meio, da raça e do momento histórico, como defendiam os positivistas, ou instrumento didático de persuasão de verdades regidas por cronologias, doutrinas ou ideologias, será mais literária. Uma postura estritamente epistemológica privilegia dimensão humana única; na HP/PH, pelo contrário, o crítico indaga na obra o sentido da humanidade do homem.

A HP/PH assinala a irrupção de uma nova concepção de poesia e pensamento que escapam à racionalização técnica em suas realizações modernas. Quando HP/PH se volta para a ‘questão’ do acontecer poético abre-se também o espaço para se questionar o sentido da vida e do homem. A contemplação do acontecer poético como questão manifesta a força poética da obra, que continua desafiando nossa interpretação, diferente da concepção clássica de literariedade. Os intercursos entre pensamento e poesia fazem com que a HP/PH se radique como “hermenêutica existencial” que problematiza a própria vida, e seu interesse é pensar a relação verdade/poesia. O que manifesta a palavra-poética é o apelo, mas não qualquer apelo. Apelo aqui é entendido como um ‘inter-esse’. “Inter-esse quer dizer: ser sob, entre e no meio das coisas; estar numa coisa de permeio e junto dela assim persistir.”¹⁷ Assim, a fala da HP/PH se manifesta à medida que habita, ou seja, à medida que se demora junto à ‘coisa’. Quanto ao poeta e sua atividade, é preciso entender que ele habita a

linguagem, mas nesse habitar também há um cuidar. Cuidar da linguagem é pensar. Esse cuidado não é algo que o homem propõe, ele só acontece quanto o homem ‘co-responde’ ao apelo, quando surge um ‘inter-esse’ e ele se move entre a coisa e junto dela persiste, habita. Poesia e pensamento se dão na linguagem. Então o homem atende ao apelo e principia por pensar a coisa, ele se rende à escuta do real, da linguagem. Por esse motivo, a obra de arte não é uma “criação” humana, mas uma fala que manifesta o real; nesse sentido entendemos que “a linguagem fala”, e “o homem fala apenas e somente à medida que co-responde à linguagem, à medida que escuta e pertence ao apelo da linguagem”.¹⁸

Por muito tempo a crítica literária tem-se manifestado como produto de um exercício profundo de raciocínio; desde então, empreende-se um esforço para conceituar, segmentar, classificar e ordenar as obras literárias em períodos ou estilos de modo que o perfil do pensamento do autor e a estrutura da obra tenham contornos bem definidos e possam ser decodificados com precisão e inseridos num momento histórico que corresponda à cronologia e à ideologia da obra. O todo da obra literária tem sido submetido desde sempre a criteriosa análise metodológica e, a partir desse processo, foram estabelecidos seus princípios de interpretação sob a égide historiográfica, biográfica e formal, de modo que ela seja delineada definitivamente. Assim, a obra pode ser exegeticamente “interpretada”, de modo que o que vier depois não possua novidade alguma e seja apenas uma “resenha literária” ou assinale o surgimento de novas terminologias para antigos significados, engrossando o caldo do viés crítico estabelecido. Entretanto, a questão essencial que deve mover a crítica é “(...) o que na obra está em obra: a abertura do ente em seu ser: o acontecimento da verdade”.¹⁹ Tal questão, como toda questão, possui seu caminho próprio, ou seja, a obra de arte se abre

como questão e, abrindo-se, faz surgir o caminho para si mesma, isto é, seu próprio ‘método interpretativo’. O crítico precisa estar de “permeio” nesse caminho para que chegue ao e enxergue o acontecimento da verdade proporcionado por essa abertura da obra. O caminho a que nos referimos nasce da própria obra e para ela se volta. O caminho é o entreabrir da obra e do real em sentidos. O vigor do caminho está justamente no ‘entre-abrir’ que, dinamizando fala e escuta da linguagem, opera como uma HP/PH.

A HP/PH põe a tensão palavra/pensamento em questão, e o vigor da linguagem se manifesta mais abertamente ao ser (arte/real) do que à razão. A razão estabelece uma classificação conceitual das coisas; então, o real passa a ser algo, além de racional, racionalizável. O conceito se interpõe entre o homem e o real como concepção e enunciação do real, e o sentido surge como uma representação do real. Na HP/PH, a linguagem assume dimensão pensante real-em-si e não mais como referencial de representação entre significante e significado, de modo que haja livre encontro de homem e real. O livre encontro não se refere a um aspecto sensorial, mas de um acontecer no homem que se dá enquanto a coisa acontece como eclosão de mundo e sentido, ou seja, o livre encontro se dá à medida que a arte se afasta de representação e deixa o real acontecer como linguagem. A arte passa a ser a realidade se manifestando como linguagem e não apenas por meio dela. Assim, a arte se torna ‘questão’, e a tensão, *poiesis*, e o pensamento se revela superando a relação sujeito/objeto, matéria/forma. A arte é o lugar privilegiado do acontecimento do real, por isso a HP/PH nos remete sempre à poesia como tensão originária da manifestação da verdade/realidade como velamento e desvelamento.

Enquanto aprendizagem, a HP/PH não é um amontoado de conhecimentos. Nela não importa a quantidade de coisas que se conhece, mas a in-

tensidade da ‘experienciação’ da aprendizagem. Nesse sentido, a HP/PH revela que a tarefa do pensamento não é racionalizar o real, mas pô-lo em questão e como questão.

Toda leitura originária de uma obra de arte deve levar em consideração, inicialmente, o acontecer da obra como arte. As questões da obra poética devem ser vistas como questões da arte. A questão da arte é a questão da verdade como manifestação do real eclodindo como linguagem. O que distingue obra de arte das demais obras é o fato de que, na obra de arte, a verdade está posta em obra. A verdade de que aqui se fala não pode ser entendida se levada no sentido que a modernidade lhe atribui; antes se deve fazer um retrocesso ao modo como era compreendida nos primórdios da história do pensamento, isto é, antes da constituição do sistema metafísico. Não se trata também de explicação filosófica da poesia nem de poematização da filosofia. A HP/PH funda-se então no diálogo. O diálogo, originariamente entendido, não instrumentaliza a linguagem; sua atitude é antes de escuta que de fala e, quando fala, ‘falacom’, e não ‘sobre’ e não ‘de’; também não se vale de técnicas exteriores para analisar o real, ele nem mesmo o analisa, por meio dele torna-se possível uma leitura a partir daquilo que o próprio real doa como questão. No diálogo, a linguagem nos oferece um método (*meta-hodós*), um caminho para si mesma; o diálogo abre esse caminho e, assim, permite que se percorra o caminho indicado. No diálogo, “a linguagem fala, o homem só fala à medida que corresponde à linguagem”. ‘Co-responder’ é ‘responder com’, só responde quem antes ouviu ou viu algo; responde-se a um apelo, a um aceno, a uma ‘pro-vocação’, a um desafio, a uma ‘pro-cura’. A linguagem desafia o homem a conhecê-la, a penetrá-la, a ouvi-la. Só ouvindo a linguagem é que o homem pode falar e assim estabelecer um diálogo. A literatura é, nesse sentido, o acontecer da linguagem como fundação e ampliação de sentido. É

a linguagem viva, livre de toda e qualquer instrumentalização; portanto, poética como uma hermenêutica da vida.

O método não deve instituir ou determinar o falar da obra; em outras palavras, a obra não deve ter sua fala condicionada ao método; não é ele que deve fazer a obra falar. Antes, o método deve advir da escuta como diálogo. A escuta é mais importante do que qualquer fala prévia. A pretensão de fazer a obra falar de acordo com uma técnica interpretativa institui epistemologia metodológica, constituindo um conjunto de conhecimentos que têm por objeto a aplicação de técnicas científicas, visando à explicação da ocorrência do fenômeno poético-literário; assinala, ainda, analogicamente, certos condicionamentos, sejam eles técnicos, históricos, sociais, lógico-matemáticos ou linguísticos, sistematizando suas relações, esclarecendo seus vínculos, e avaliando seus resultados e aplicações.

Eduardo Coimbra
Istmo, 1992
Foto André Galhardo
Fonte: Eduardo Coimbra.
Rio de Janeiro: Casa da
Palavra, 2004



Experiência e aprendizado da vida, e não conceitos, eclodem na HP/PH. É comum as correntes críticas separarem o sentido do suporte da obra, de modo que a obra seja identificada como alegoria e se torne símbolo que representa o real. A visão da HP/PH não faz coro com tais definições da arte.

A obra de arte possui autotelicamente seu método interpretativo implícito e imanente em si mesma. O método interpretativo de uma obra é o caminho que ela faz para descortinar a realidade em sua fala. A obra é a linguagem do real. É a fala da vida, da realidade. Como fala da realidade, a obra não se pode dela separar. A fala da realidade não é uma fala qualquer, mas a realidade se doando como linguagem. Toda a poética assinala seu lugar de origem na própria obra, de modo que cada grande obra literária se estabelece por sua originalidade, mesmo ao dialogar, nos planos da “forma” e do “conteúdo”, com outras obras literárias.

Nesse sentido, em relação à constituição e propósitos das correntes críticas, pergunta-se: qual viés epistemológico de interpretação é capaz de dar conta da complexidade da dinâmica de construção das obras de arte? Como a ciência e a técnica impõem e expõem os princípios de criatividade da obra e qual a validade de seus pressupostos? O sentido da obra pode expressar-se e, consequentemente, ser identificado metodologicamente? Há alguma outra forma pela qual a mimesis e a *techné* possam se dar e que amplie a dinâmica literária e altere os clássicos conceitos de representação e identidade fundados na subjetividade?

A origem da crítica assinala o encontro e o suposto diálogo entre obra de arte e filosofia. Suposto porque a relação que se estabeleceu não preservou o ‘espaço-entre’ como lugar em que se instaura a tensão que equilibra a dinâmica de identidade e diferença entre obra de arte e filosofia. Antes, um ramo da filosofia, a metafísica e respectivos predecessores, com seus princípios epistemológicos,

buscou equacionar a literatura de modo que o diálogo se tornou monólogo, fundando o corolário da crítica tradicional. Tal procedimento se estabeleceu como um conjunto de proposições que deriva em encadeamento dedutivo de uma asserção precedente, produzindo um acréscimo de conhecimento por meio da explicitação (exegese) de aspectos que, supostamente, se mantêm latentes ou obscuros nas obras literárias. Em síntese, o literário passou a ser julgado e determinado pelo sistema metafísico-filosófico imanente às correntes críticas. É preciso repensar os fundamentos da crítica, sobretudo na Modernidade.

A HP/PH assinala a obra literária como mais do que uma produção humana favorecida por uma técnica, indicando o poder inaugural da arte literária. Não é a técnica que produz a obra. A arte é uma requisição do real como linguagem; a técnica atende a essa requisição. A HP/PH é um apelo da linguagem à libertação da interpretação técnica e formalista da poesia e do pensamento, sobretudo no que se refere ao estudo da crítica. A *Techné*²⁰/mimesis,²¹ que se expõe como força de manifestação do fenômeno literário, surge diretamente da obra, e não dos conceitos filosóficos. Isso possibilita uma releitura de alguns conceitos teóricos de modo que o sentido advenha da própria obra e não de algum outro elemento exógeno.

Referências bibliográficas

- ABAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação: a ciência, a sociedade e a cultura emergente*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- CASTRO, Manuel Antônio de. Poética: permanência e atualidade. *Tempo Brasileiro*, n. 171, Rio de Janeiro, 2007: 7-31.
- CORBISIER, Roland. *Enciclopédia filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- HOUAISS. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. 2006.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Rio de Janeiro: Editora Nova Cultural, 2005. Coleção Os Pensadores.

_____. *Crítica da razão prática*. Rio de Janeiro: Editora Nova Cultural, 2005. Coleção Os Pensadores.

_____. *Crítica da faculdade de julgar*. Rio de Janeiro: Editora Nova Cultural, 2005. Coleção Os Pensadores.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. Aristóteles e as questões da arte. In CASTRO, Manuel Antônio de (org.). *A arte em questão: as questões da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005: 107-125.

_____. *Aprendendo a pensar II*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. *Os pré-socráticos: Fragmentos, doxografia e comentários*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural. 1978. Coleção Os Pensadores.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

PLATÃO, *O banquete*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. Teorema kantiano da objetividade. *Tempo Brasileiro* 91. Rio de Janeiro, 1987.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Editora Cultrix. 1963.

NOTAS

1 Por 'kantismo' entendemos a doutrina gerada a partir da leitura metafísica das obras do filósofo e de seus seguidores sobre forma filosofemas.

2 Wellek, René. 1963: 30.

3 Id., ibid.: 36-38.

4 Corbisier, 1974: 44.

5 Id., ibid., 50.

6 Idem.

7 Abbagnano, 1982: 351, verbete estética.

8 Kant, 2005: § 43.

9 Pareyson, 1954: 126.

10 Houaiss, verbete alegoria, com algumas adaptações.

11 Abbagnano, 1982: 22, verbete alegoria, citando Dante Alighieri

12 Houaiss, verbete alegoria, com algumas adaptações.

13 Abbagnano, 1982: 821, verbete representação.

14 Capra, 1982: 44.

15 Souza, 1987: 40.

16 Leão, 1977: 248.

17 Heidegger, 2002: 113.

18 Heidegger, 2004: 26.

19 Heidegger, 1977: § 60.

20 A ação das palavras que se manifesta no poema constitui o que os gregos denominavam originariamente *techné*, no sentido de deixar-aparecer algo deste ou daquele modo em seu desencobrimento e, ao mesmo tempo, permitir que ele se recolha subitamente em seu encobrimento. A *techné* é uma questão nas obras de arte, seja no modo que a linguagem se dá ou como o sentido se manifesta e a escuta faz-nos apropriarmos do que somos; seja na ritualização do mistério da travessia em que o ser se desvela ou, ainda, como a *poiesis* se revela no e através do poeta.

21 *Mímesis*, aqui é entendida não no sentido conceitual que lhe atribui a tradição metafísica, mas como um 'gesto de mundo', em que as coisas eclodem em seu ser-coisas, não como 'coisa-representante' das 'coisas-que-são' (coisa-representante e coisas-que-são - termos cunhados por nós, o primeiro para nomear tanto o 'ato de representar' o real como 'o que representa', o segundo, o próprio real, o que é).

Leandro Gama Junqueira é professor titular de teoria da literatura e literatura brasileira na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Duque de Caxias e leciona também nas redes estadual e municipal do Rio de Janeiro, além de em outras instituições do ensino médio; mestre em literatura brasileira e poética, e doutorando em ciência da literatura (poética), ambos os cursos pela UFRJ, e pesquisador de poéticas e estudos literários. Publicou *Literatura: magia da linguagem ou linguagem da magia na revista Letra, da UFRJ*, e *A terceira margem do caminho em Drummond, na revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ*.