Tomando como objecto o problema da legitimação em literatura, o presente estudo põe em relevo a condição difícil da própria teoria da literatura. Com efeito, o fenómeno literário, ao supor a paradoxalidade de uma instituição que o legitima ao mesmo tempo que afirma a sua pertença ao campo do injustificável, dá a pensar a dimensão fundadora do discurso, da qual decorre um movimento de estabilização / instabilização que sustenta e define o estatuto da teoria. A irredutibilidade do campo literário a uma pluralidade de retóricas surge assim como consequência do excesso pelo qual qualquer obra literária perturba os critérios de reconhecimento e apela a uma resposta não determinável previamente.

Silvina Rodrigues Lopes é actualmente Professora Auxiliar na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Publicou, entre outros, os seguintes livros: *A Alegria da Comunicação. Ensaio sobre Romances de Agustina Bessa-Luís* (Imprensa Nacional–Casa da Moeda); *Teoria da Despossessão. Ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol* (Black Sun Editores); *Aprendizagem do Incerto* (Litoral Edições); *Agustina Bessa-Luís. As Hipóteses do Romance* (Edições Asa).

ISBN 972-8081-40-5

9 789728 081409

SILVINA RODRIGUES LOPES A LEGITIMAÇÃO EM LITERATURA

5

SILVINA RODRIGUES LOPES

A LEGITIMAÇÃO EM LITERATURA

EDIÇÕES COSMOS

LITERATURA

Cosmos Literatura 5

SILVINA RODRIGUES LOPES

A LEGITIMAÇÃO EM LITERATURA

Edições Cosmos
Lisboa, 1994

Na capa: Pormenor de *Versuch einer Verspottung*, Paul Klee, 1940

Composição: Edições Cosmos
Revisão: Vasco Rosa
Impressão: Rolo & Filhos

1ª edição: Maio de 1994

Depósito legal 77374/94

ISBN 972-8081-40-5

Difusão: LIVRARIA ARCO-ÍRIS
Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 - P 1000 Lisboa
Telefone 795 51 40 • Fax 796 97 13

Ao Daniel

Agradecendo a orientação de Eduardo Prado Coelho, desejo ainda assinalar que a sua obra foi o interlocutor privilegiado na aprendizagem que conduziu a este trabalho.

Índice

«e despedir-se de tudo é um ofício inquieto.»

Herberto Helder

Introdução

Propondo-se apresentar e pensar o problema da legitimação em literatura – através do confronto de alguns dos modos como tem sido colocado e da sua análise segundo perspectivas que actualmente se abrem em Teoria da Literatura –, este livro começa pela verificação de que o referido problema é indissociável da exigência, generalizada, de justificação que surge na História do Ocidente com o advento da modernidade. Aplicada à literatura, a exigência de justificação dá lugar a uma contradição irresolúvel, a de se pretender afirmar do interior da racionalidade a possibilidade de um domínio que se subtrai à sua determinação. Sendo contemporâneo da formulação do princípio de razão, o aparecimento da literatura dá-se a partir do advento de certos textos em que a crise da oposição razão/mito se torna evidente pela instabilidade que deriva da relação específica que esses textos estabelecem com a Lei (a lei dos géneros, a da divisão de esferas da cultura, da separação entre mundo real e mundo fictício, da distinção entre o caso e o exemplo, etc.). Por um lado, a existência de textos designados como literatura vem tornar necessária a legitimação de algo que não é inteiramente subsumível pelo racional enquanto conceptual, mas que não pode ser atribuído, como anteriormente o fora a poesia, a uma inspiração divina. Por outro lado, a injustificabilidade desses textos enquanto literatura dá lugar a projectos de afirmação de uma autoridade primordial (a Natureza, Deus) que se propõe inverter a oposição razão/mito no sentido da valorização do segundo pólo, considerado superior ao primeiro. A constituição de um novo campo cultural, o literário, é pois também indissociável de uma tendência para substituir a função reconciliadora da religião por uma nova função reconciliadora. A tradição romântica encontra neste desígnio supremo da arte a resposta ao problema da legitimação e empenha-se na articulação de literatura e discursos legitimadores. No entanto, a tensão entre a necessidade/impossibilidade

de determinar o lugar do literário e a afirmação de uma autoridade injustificável persiste e intensifica-se dando lugar, na actualidade, a uma explosão dos discursos legitimadores. Torna-se então evidente que a teoria da literatura não pode ignorar-se como campo problemático: não só o campo onde se colocam ou constroem problemas, mas o campo instável que a cada momento existe pela experiência dos seus limites.

No núcleo de qualquer problema de legitimação está a questão «O que é?», que pode ser considerada tanto do ponto de vista da investigação das essências como do da investigação das funções. A primeira, tradicionalmente atribuída à filosofia, à qual compete fundar e delimitar disciplinas ou instituições – circunscrevê-las garantindo a identidade dos seus objectos, assinalar-lhes uma origem – tem sido, no que se refere à literatura, um dos objectivos da teoria literária. A segunda, a investigação da função, não pertence apenas à filosofia ou à teoria literária, mas também a outras disciplinas como a crítica da cultura, a crítica literária, a sociologia, etc. Como verificaremos, a essência e a função implicam-se mutuamente em grande parte das tematizações do fenómeno literário, quer elas procedam da filosofia, de poéticas, da teoria e da crítica, ou de outras disciplinas. Mas há um outro aspecto fundamental a ter em conta: a literatura como algo não-situável faz vacilar as interrogações sobre a essência e a função em geral, o que não quer dizer que as destitua ou lhes retire pertinência, mas sim que revela a precaridade de qualquer circunscrição. Por outras palavras, a teorização da literatura, na medida em que é afectada pela instabilidade ou improbabilidade do seu objecto, acaba por implicar a autoquestionação da teoria. Daí decorrem diversos constrangimentos dos quais se destacam aqueles que interferem decisivamente na organização deste trabalho: o de toda a investigação em teoria literária dever ter em conta a oscilação entre estabilidade e instabilidade, constitutiva desse domínio; o de ser preciso conduzir uma análise histórica sem escamotear o facto de o problema da legitimação ser um problema em aberto e por isso sempre historicamente reinventado. O facto de se atribuir uma grande importância à História não significa nem que se atribua objectividade ao passado, nem que o consideremos como resultado de uma pura construção subjectiva. Trata-se de admitir que toda a investigação, toda a teoria, parte de leituras. E só há leituras do passado, de textos anteriores, embora o anterior só exista pelo que vem depois, o primeiro pelo segundo, como veremos. Estamos perante uma dificuldade que determina a estruturação e o ritmo do presente trabalho: face à impossibilidade

intrínseca de uma construção linear – narrativa e argumentativa –, adoptou-se uma estratégia que parte da concepção do problema como uma pluralidade de perspectivas, a qual se manifesta através de inter-relações nunca inteiramente determináveis, pois decorrem num meio onde são sujeitas à contingência. Pretende-se assim conjugar o recurso à História (da literatura, da estética, da filosofia, da teoria literária) com a exigência de questionação, de argumentação e até com a possibilidade de alguma deriva menos identificável, de modo a não privar o trabalho de um certo desenvolvimento, sem prejuízo de frequentes retornos. No entanto, enquanto repetições, estes não pretendem instaurar qualquer circularidade, uma vez que não pretendem organizar-se em função de um centro, um ponto fixo, mas sim do jogo que faz com que nada do que se repete seja exactamente o mesmo, cada repetição deslocando consigo o não-lugar do centro, e assim dando lugar a uma evolução elíptica.

Para a prossecução do objectivo atrás referido começar-se-á, no capítulo I, por apresentar alguns dos elementos que, de pontos de vista diferentes, contribuem para o questionar de uma exigência de legitimação como submissão a um fundamento último. Esta exigência, enquanto subordinação absoluta ao princípio de razão, pretende reduzir todo o conhecimento à representação enquanto relação entre um sujeito e um objecto, através de um *medium*, a linguagem, cuja perfeição constitui o desígnio da filosofia ao propor-se como tarefa essencial a depuração dos conceitos. É neste desígnio que assenta a sujeição da literatura à filosofia, uma vez que o acesso a uma linguagem transparente e universal – única linguagem autêntica –, permitindo separar rigorosamente o literal e o metafórico, corresponderia a uma metalinguagem apta a dizer a verdade das linguagens impuras.

O questionar da exigência de fundamento esboça respostas diferentes quanto ao conhecimento e à relação com a verdade. Procurou-se pôr em confronto algumas daquelas, atendendo a dois tipos de preocupações: as que dizem respeito à ideia de teoria; as que visam o limite em que se considera a oposição de literatura e filosofia ou o seu desfazer.

A supremacia concedida às ciências da natureza em relação ao restante conhecimento encontra explicações muito diferentes: a que a coloca na dependência do iluminismo enquanto ruptura com a tradição humanista na qual não existia autonomia da legitimação de um saber teórico em relação a um saber prático (Gadamer); a que a situa na sequência da redução da razão à razão instrumental (Habermas); a que a considera um resultado da descoberta do prin-

cípio de razão na modernidade (Heidegger, Derrida); a que a atribui à confusão gramatical entre causas e razões (Wittgenstein); a que a faz depender de uma grande narrativa de emancipação (Nietzsche, Lyotard); a que a concebe como resultado de uma divinização em que a ciência aparece como o modo exclusivo da relação com o outro, o real (Rorty). Os modos como se pretende pôr em causa o estatuto privilegiado das tecnociências variam igualmente, adquirindo especial relevo os seguintes: uma hermenêutica que procura reatar com a autoridade da tradição; uma teoria crítica que pretende que se tome em conta o facto de a dimensão performativa da linguagem não se restringir às acções orientadas para um fim, pois dela faz também parte um agir comunicacional a partir do qual é possível estabelecer condições de validade para as diferentes esferas de acção; a concepção do pensar como *Destruktion* ou como desconstrução, enquanto operações que visam os conceitos fundadores da ontologia; a afirmação do entrelaçar de linguagens e formas de vida, o qual implica a destituição da superioridade de um jogo de linguagem totalizante, como é o da filosofia, ou de um jogo de linguagem que desconhece o acaso, como é o jogo de causas e efeitos; um apelo à invenção, que parte de uma exaltação da imaginação produtiva apresentada como faculdade da inovação e da mudança em oposição aos critérios da normalidade ou da eficácia.

O nó em que se cruzam todas as propostas de pensamento apresentadas, e outras afins, é o da continuidade/descontinuidade. Admitindo a continuidade, o problema da legitimação é resolvido seja através de critérios que vêm do passado, seja em função da existência de um ideal universalmente válido como o de uma comunicação não distorcida. Afirmando o primado da invenção como descontinuidade, tender-se-á a resolvê-lo pela total deslegitimação, a menos que à legitimação em nome da verdade se sobreponha uma normatividade decorrente de critérios de ordem ética ou de ordem político-social. O modo de não resolver o problema da legitimação e de este continuar como força que mantém acesa a responsabilidade de pensar (que é também responsabilidade pelo pensamento) é abalar a oposição entre continuidade e descontinuidade, sabendo não só que ela é inevitável pois nenhum dos termos que a compõem pode ser pensado fora dessa oposição, mas que ela é também insustentável, dado que, por um lado, não se pode conceber o descontínuo, o absolutamente outro, e, por outro, a continuidade absoluta seria a anulação do tempo, por conseguinte, da vida enquanto metamorfose.

Trata-se de manter o paradoxo pelo qual a oposição entre o contínuo e o descontínuo é ao mesmo tempo necessária e impossível.

Daí que o problema da legitimação persista através do duplo gesto que afirma a coexistência da argumentação (um discurso orientado segundo as normas da razão) e de uma escrita que encontra as suas próprias leis. Porque um problema nunca é algo que se equacione inteiramente com vista à sua resolução: se ele implica a distância, necessária a uma certa objectivação, também não deixa de a perturbar, sendo igualmente um modo de dar voz ao apelo do objecto e à sua acção sobre o sujeito. É nessa medida que o problema se torna um agente de deslinearização, instituindo uma duplicidade que não se restringe ao par argumentação-persuasão, se por esta última entendermos apenas a estratégia de uma relação inter-subjectiva. Com efeito, trata-se de admitir que o pensamento não seja determinado pela relação sujeito-objecto, mas explore até ao seu limite as potencialidades dos jogos de linguagem. Pode então dizer-se que a tradição não é homogénea, ou que não há tradições homogéneas. O plural de vozes existe desde logo pela metáfora que torna possível a impossível aliança do mesmo e do outro, a tradição e a interrupção.

O capítulo II, dedicado ao estudo da institucionalização da literatura, tem sobretudo como objecto a interdisciplinaridade e mesmo transdisciplinaridade a que aquela desde sempre esteve ligada. Assim, dá-se especial relevo ao estudo das relações entre a literatura e a estética, a ontologia ou a crítica. Dado que a excepcionalidade da instituição literária não lhe diz apenas respeito mas é em grande medida partilhada por todas as instituições artísticas, sendo indissociável das aporias imanentes à autonomização da arte na modernidade, seria impossível deixar de lado algumas reflexões decisivas nesse campo, como as de Kant, Nietzsche, Benjamin ou Adorno. A discussão ou confronto de perspectivas levada a cabo neste capítulo é assim preparatória de uma abordagem mais específica do problema da legitimação nos estudos literários. Este surge como problema quando a naturalidade dos valores humanos, e da gramática, em nome dos quais as instituições do campo literário legitimavam as obras literárias, é posta em causa.

O capítulo III ocupa-se da fundação da teoria da literatura – situada na passagem desse modo de naturalismo para um naturalismo diferente, de base científica – e dos sobressaltos que, marcando o seu advento, se vão transformando no sentido de permitirem ver na própria literatura a impossibilidade de conceber uma oposição *physis/logos* e, consequentemente, um antídoto contra o naturalismo que sempre pairou como ameaça de limitação-anulação daquela. Analisam-se e discutem-se nesse capítulo algumas das tentativas de

estabelecer uma definição, uma função ou um lugar para a literatura, procurando-se sobretudo tornar visíveis os pontos onde essas tentativas falham deixando ver através deles uma condição «particular» da literatura. Não houve de modo nenhum, e isso é muito óbvio, uma preocupação de percorrer exaustivamente o campo dos estudos literários. A este propósito, importa dizer que no horizonte deste trabalho estão desde o início *Teoria da Literatura*, de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, e *Os Universos da Crítica*, de Eduardo Prado Coelho, obras das quais se pretende devedor para além do que nele é explícito, não só pela imensa investigação que tornaram disponível, mas também pelo espírito de problematização que impregna as suas diferentes economias de escrita. O abandono da preocupação de exaustividade permitiu acompanhar com algum detalhe as três vias sob as quais a força legitimadora se afirma como resultado de uma autoridade prévia: a autoridade da ciência, que deverá decorrer da posse de uma definição da essência do literário, prosseguida recentemente por Genette; a autoridade da tradição, decorrente do projecto hermenêutico nas suas diversas variantes aplicadas ao estudo da literatura, nomeadamente segundo o modo de crítica dialógica proposto por Todorov e segundo a versão do neopragmatismo; a autoridade da retórica, que permite a subordinação da relação com o texto literário a uma pedagogia, ou «ética da leitura», como de certo modo sugerem De Man ou Miller.

O capítulo IV começa pela discussão de algumas propostas actuais no domínio da teoria da literatura, pondo em evidência o modo como através delas se vive a crise das estratégias de legitimação. Pretende-se em seguida mostrar que essa crise não se destina a ser ultrapassada, pois decorre sobretudo do facto de a paradoxalidade da instituição literária não poder actualmente ser ignorada pelos estudos literários. Depois de, com o pós-estruturalismo, se ter tornado evidente que a grande questão dos estudos literários é a questão do sentido – tornando-se assim explícita a dimensão teórica destes –, todos os apelos contra a teoria se confundem com uma recusa da literatura em nome de um totalitarismo: o da história do sentido ou o da comunicabilidade inter-subjectiva radicada na comunicabilidade da experiência estética. Essa recusa reveste, no entanto, a forma de uma defesa dos estudos literários: a pretensão de os dotar de critérios de legitimação corresponde à de lhes permitir um funcionamento normal, isto é, alheio às potencialidades que as obras literárias podem revelar quando retiradas dos limites estreitos em que as enclausuraram todos os pretextos anti-teóricos que não visam mais

do que fazer crer na naturalidade desses limites. A compreensão desta situação passa pela leitura de autores que não pertencendo aos estudos literários são decisivos para a sua transformação, permitindo ver na necessidade de abrir a leitura para além da interpretação, mais do que uma exigência científica, uma exigência ética. Esta exigência é anulada sempre que se reduz um texto literário aos limites que encerram um sentido ou definem uma forma, operação necessária para que seja submetido a um discurso legitimador entendido enquanto simples aplicação de critérios. Refiram-se em especial os nomes de Richard Rorty, Jean-François Lyotard, Philipe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy e Jacques Derrida. Em particular, a leitura de alguns textos de Derrida é, neste último capítulo, o ponto de partida para a defesa de uma concepção da experiência literária que tenha em conta a impossibilidade de definir os limites da experiência e a impossibilidade de definir a literatura. Porque os dois «termos» – experiência e literatura – se ilimitam mutuamente, desfazendo a confusão que, segundo Artaud (1956: 60), faz com que se designem as palavras como termos.

Capítulo I

Legitimação e exigência de fundamento

1. A auto-legitimação da modernidade

A Idade Moderna como resultado de um processo de secularização ou como ruptura através da auto-afirmação da subjectividade (Blumenberg). – Kant e a crítica como instauração do tribunal da razão. – Os juízos reflexivos e a relação com o contingente. – A História como reconciliação (Hegel).

O advento da modernidade como época de ruptura com a autoridade da tradição implica o aparecimento de um problema de legitimidade e da consequente necessidade de autojustificação. Desse modo, entre a exigência de legitimação que se coloca com a modernidade e a legitimidade desta existe uma relação de dependência mútua que na sua compreensão pressupõe uma outra noção fundamental, a noção de época, de que resulta a possibilidade de estabelecer o início e o fim de vários períodos históricos. De acordo com Hans Blumenberg (1976), é à historiografia moderna que pertence a elaboração do conceito de época e a consequente caracterização da modernidade a partir do seu valor de época inaugural. Uma observação da alteração do valor semântico da palavra *época* encontra uma mudança decisiva da sua significação em dois escritos de Goethe, um de 1792 e outro de 1820. Do primeiro para o segundo, *época* deixa de significar um momento de suspensão (que corresponde ao sentido original da palavra grega *epochè*) ou um agudizar da experiência, para passar a designar um período de tempo compreendido entre dois marcos sucessivos. Para a historiografia da época que o inventa, a moderna, o conceito de época permite a comparação entre as épocas e é parte integrante de uma inaudita consciência de separação em relação ao passado.

Segundo Heidegger, o problema da legitimação confunde-se com a necessidade de fundamento que, embora se coloque de uma maneira radical a partir da exigência cartesiana de uma fundação do conhecimento em moldes radicalmente novos – determinados por uma afirmação do sujeito – é uma exigência intrínseca à metafísica. A sua formulação decisiva é a que lhe é dada no «princípio de razão», de Leibniz, de acordo com o qual *Nihil est sine ratione*, nada é sem razão, tudo tem uma razão, uma causa, un fundamento. Por isso, a determinação do fundamento é uma exigência da certificação das proposições verdadeiras, dando lugar a uma concepção da verdade

como adequação de uma proposição a um objecto. Heidegger vê na formulação de Leibniz a descoberta de um princípio que sempre determinou a História do Ocidente, sem que fosse até então conhecido (cfr. Heidegger, 1957: 85). A explicitação deste princípio correspondeu, no dizer de Heidegger, ao espírito do século XVII e pertence à essência da Época Moderna, permitindo caracterizar a época actual, a era atómica, como aquela que corresponde à submissão absoluta ao *principium reddendae rationis sufficientis*.

Enquanto Heidegger acentua a continuidade histórica, toda a reflexão de Blumenberg se empenha em defender a ideia de que a modernidade é uma época nova, precisamente aquela a partir da qual se definem todas as outras épocas. Para este último, a noção de auto-afirmação permite melhor dar conta deste tipo de fundação do que a de fundamentação, a qual não permite conceber o jogo em que o inaugural e o histórico originam a consciência específica de pertença à época. Segundo ele, a consciência de pertença à época moderna aparece através da construção de uma imagem própria que se apresenta como libertação súbita, imagem de um começo radicalmente novo a partir da subjectividade triunfante. De acordo com essa imagem, o fim de uma época assente na autoridade religiosa dava lugar a uma outra época que em definitivo correspondia ao domínio do sujeito identificado com a razão. A auto-imagem construída a partir do projecto da *Aufklärung* não é de modo nenhum a única imagem da Idade Moderna, ou sequer a que dela prevalece. Não só porque à ideia de uma mudança radical, decisivamente orientada para a razão, se irão opor sucessivamente Hegel, Nietzsche e Heidegger, mas também porque à imagem da ruptura se substitui o projecto romântico de restituição do mito como fundamento ou origem, e garantia última de legitimidade, portanto. Temos depois aquelas imagens da modernidade que, distanciando-se quer dos aspectos principais de uma visão romântica, quer do projecto transcendental kantiano e do historicismo, hegeliano ou positivista, pressupõem a impossibilidade de encontrar qualquer ponto fixo e procuram portanto captar a fluidez decorrente da própria contingência. Estão neste caso pensadores como Dilthey, no domínio da hermenêutica filosófica, e Simmel ou Weber, no campo da sociologia. As suas obras são elementos essenciais do percurso de um modo não fundacionalista da compreensão, tornando-se interlocutores privilegiados da tradição hermenêutica e das chamadas ciências humanas. Temos, por fim, as imagens do fim da modernidade e da Época Moderna, sobretudo a partir de Nietzsche e Heidegger, que se conjugam com a reivindicação

de pressupostos antifundacionalistas e reivindicam o plural de imagens da modernidade, como plural de tradições não subsumíveis numa tradição determinada pela primazia das preocupações cognitivas.

Uma das noções através das quais a passagem para a Época Moderna e as transformações desta são pensadas nos finais do século XIX é a noção de secularização, termo que ao longo do século anterior foi utilizado no âmbito jurídico de regulamentação de relações entre ordens religiosas e poder laico. Na sequência da Revolução Francesa e da resolução dos conflitos entre a Igreja e os poderes civis no sentido da vitória destes, o termo *secularização* passa a indicar essa superação do conflito, havendo, consoante a independência manifestada pelos estados em relação à religião, diversos graus de secularização.

Max Weber, desenvolvendo a noção de secularização como o processo de formação do mundo moderno, defende a tese segundo a qual ela se deu como conjugação de religiosidade (protestantismo) e razão instrumental, acabando esta por se tornar dominante e mesmo exclusiva, gerando assim uma multiplicação de núcleos de valores.

De acordo com a teoria de Weber, não há uma auto-legitimação do racionalismo moderno, uma vez que ele é fundado sobre a religião, pois todo o processo de racionalização se originou na racionalização religiosa como ultrapassagem do pensamento mágico e em resposta ao problema do sofrimento injusto (Weber, 1956). Ao processo de racionalização ou compreensão desencantada do mundo corresponde a formação de uma ética universalista, tendo a racionalização moderna conduzido, entre o século XVI e o século XVIII, à diferenciação das três esferas autónomas da racionalidade, segundo o modelo kantiano – cognitiva, ética e estética –, através da institucionalização das estruturas modernas da consciência. Quando o ascetismo religioso deixou de ser motivador, a razão orientada para o êxito autonomizou-se e deu lugar a uma perda de poder integrador, a uma pluralidade de valores que deixaram de ser totalizáveis num sentido da existência. É por auto-erosão que a racionalidade moderna conduzirá a um mundo estilhaçado: a autonomização das esferas da cultura e a construção de legalidades próprias gera a perda da unidade da imagem religiosa e metafísica do mundo e, consequentemente, a perda de sentido da existência. A desagregação niilista provocada pelo processo da razão moderna conduz a um novo politeísmo, assim retratado: «A multidão dos antigos deuses sobe dos seus túmulos sob a figura desencantada de potências impessoais, eles esforçam-se por aumentar o seu poder sobre a nossa vida, e recomeçam o seu eterno combate» (cit. in Habermas, 1981: 256).

O conceito de secularização, desviado deste sentido que lhe foi conferido por Max Weber, foi usado para apresentar o advento da sociedade moderna como passagem de uma sociedade legitimada pela autoridade religiosa para uma sociedade sem legitimação, pois apenas a Igreja tinha o poder natural e inquestionado que tornava legítima a obediência. A nostalgia de uma totalidade integradora deu lugar à identificação da secularização com o niilismo moderno, num sentido pessimista e decadentista como o de Spengler, Schmit ou Klages. Este último, num eco de posições românticas, é um dos principais defensores do retorno de mitos pré-modernos.

Também Karl Lowith, em *Sentido na História* (1949), desenvolveu a tese de Weber voltando-a contra si própria e contra qualquer possibilidade de prosseguir uma filosofia da História, cujo aspecto central é a ideia de progresso ilimitado. Para ele, a racionalidade moderna não faz mais do que continuar a imagem da História própria da escatologia cristã, mas sem os pressupostos da fé. Desse modo, a Época Moderna não corresponde a uma ruptura fundamental com o passado, uma vez que esta se dera já, num sentido negativo e portanto ilegítimo, com o abandono da estrutura temporal cíclica inerente à contiguidade cósmica e a adopção de uma temporalidade linear própria do messianismo cristão. Assim, a secularização, não sendo ilegítima em si, é no entanto inseparável de uma ruptura anterior, essa sim ilegítima.

É contra teses deste tipo que se insurge Blumenberg em *A Legitimidade da Idade Moderna* (1976), livro que, como o título sugere, vem em defesa desta. A investigação aí desenvolvida vai sobretudo contra a utilização da noção de secularização, de acordo com a qual se pretende ver em quase todos os conceitos políticos e sociais da Idade Moderna uma transposição de ideais religiosos anteriores, judaico-cristãos. Blumenberg interroga-se sobre a possibilidade de utilização científica da noção de secularização, concluindo pela negativa, pois aquela é incompatível com a sua teoria da história, segundo a qual uma época não aparece nem como ruptura em relação às épocas anteriores, nem como sua simples transformação ou transposição. Uma época é determinada pela época anterior como resposta. Isso implica que na sua afirmação seja fundamental a capacidade que ela tem de constituir experiência, isto é, a possibilidade de ser integrada num quadro de referências, o que obriga a que toda a mudança ocorra sob um fundo de continuidade, a partir do qual surge como necessária. Para dar conta deste processo, Blumenberg propõe o conceito de reocupação, o qual corresponde à constatação de uma continuidade

através das épocas da História, na medida em que ele «designa, por implicação, o mínimo de identidade que deve ser possível descobrir ou, afinal, pressupor e pesquisar até no mais agitado movimento da História» (Blumenberg, *op. cit.*: 466).

Como expressamente nota Blumenberg, este conceito de reocupação não põe em causa a alternância entre períodos de ciência normal e períodos revolucionários, de que fala Kuhn em *The Structure of Scientifique Revolutions* (1962), uma vez que ele admite igualmente que em cada época é o processo de conhecimento que leva ao abandono dos seus pressupostos e à sua substituição por outros. O que o conceito de reocupação nega é sim que essa alternância se produza como ruptura. A continuidade é dada pela permanência da interrogação pois, em relação a certos sistemas de noções, «"reocupação" significa que diferentes posições podem ser compreendidas como respostas a interrogações idênticas» (*ibid.*). O que o conceito de reocupação pretende garantir é a compreensão da passagem de umas épocas para outras, afastando embora um historicismo de tipo hegeliano que pretende a determinação de leis da evolução histórica e a consequente previsibilidade da mudança a partir de uma concepção finalizada daquela História.

Para Blumenberg, entre a escatologia cristã e a ideia de progresso existem diferenças essenciais que impedem a transposição da primeira para a segunda, como seja o facto de aquela implicar um acontecimento fora da História e de o progresso ser imanente à História e nela garantido através do método. Este visa o domínio teórico da natureza, não correspondendo a qualquer plano que adopte, transformando-o, o plano divino de salvação, mas impondo a afirmação de um poder do sujeito no processo de conhecimento (Blumenberg, *op. cit.*: 33). É neste sentido que Blumenberg considera a curiosidade como núcleo decisivo da idade moderna, dando razão a Nietzsche, que designava uma das características principais desta por «curiosidade implacável» (Blumenberg, *op. cit.*: 380). Se é certo ver na curiosidade uma constante definidora da vinculação do Ocidente à atitude teórica, não é no entanto correcto descrever a sua manifestação na Época Moderna como fazendo parte de um desenvolvimento linear. É preciso ter em conta que durante o período medieval a curiosidade foi reprimida, sendo frequentemente considerada perversa. O Doutor Fausto, que em Goethe é uma figuração da atitude moderna em relação ao conhecimento, era ainda na sua versão original um misto de enaltecimento da curiosidade e do terror que envolve essa perversão de querer atingir os fundamentos de tudo. A Idade Moderna

corresponde assim à libertação da razão que, separando-se dos condicionalismos exteriores – a autoridade divina –, pode exercer-se em novos moldes. Aquilo que Blumenberg acentua como ruptura é justamente a perda da relação do conhecimento com qualquer autoridade exterior a si. O que significa que na Idade Moderna, segundo as suas palavras, «o conhecimento não tem nenhuma necessidade de justificação; justifica-se a si próprio» (Blumenberg, *op. cit.*: 391). A relação que o pensamento medieval estabelecia com a realidade era uma relação triangular. O mediador, Deus, era garante do conhecimento. Com a quebra desse tipo de relação e a sua substituição por uma relação dual, o confronto passou a ser directo e sem qualquer garantia exterior. É pela acentuação desta mudança estrutural, tomada num sentido eminentemente positivo, que Blumenberg recusa a noção de secularização. De facto, esta corresponde à suposição de uma continuidade em termos de permanência, significando a recuperação do passado para a actualidade, o que mostra uma relação inelutável entre secularização e hermenêutica.

Ao encontrar no poder do sujeito o fundamento legitimador da Idade Moderna, Blumenberg não pretende afirmar ou demonstrar que aquele seja o único fundamento legítimo. Pretende, sim, prosseguir uma análise histórica que encontra no modo de fundação de cada época aquilo que principalmente a caracteriza. A modernidade, ao fundar-se no poder do sujeito, torna-se reflexiva, e por isso ela é uma época autolegitimadora, ou seja, uma época de autojustificação, aquela em que nenhuma prática de legitimação pode invocar um exterior da História. Isso não significa que ela seja mais ou menos legítima do que as outras épocas históricas, nem que, pelo contrário, a referência a um exterior da História como instância legitimadora seja desejável. A leitura que Blumenberg faz das características essenciais da Idade Moderna, ao trazer para primeiro plano o problema da legitimidade e pretender que a resposta a este reside na afirmação do sujeito, deixa-nos perante a contradição inerente a esse problema, que torna iniludíveis os movimentos de ligação e de separação da Idade Moderna em relação ao anterior. É que, justificando-se na História, a Idade Moderna não abdica porém de uma vontade de totalização. Por isso, a autojustificação levada às suas consequências extremas acaba por se converter em justificação a partir de um exterior impossível: o poder do sujeito, que garante a possibilidade de emancipação de qualquer indivíduo, aparece como um poder universal e como força totalizadora.

A afirmação do sujeito como origem de todo o conhecimento é solidária de uma alteração decisiva do estatuto da filosofia, que deixa

de ser uma ciência superior para passar a ser a disciplina que fundamenta, delimita e hierarquiza os outros saberes. A distinção entre filosofia e ciência surge precisamente quando a separação da religião obriga a colocar a questão da legitimidade, tanto no domínio do conhecimento como no da ética e no da estética. São questões que pertencem ao âmbito da filosofia, à qual caberá determinar os diversos modos de juízo.

Kant é o fundador do novo estatuto da filosofia, dando início à teoria do conhecimento como rejeição simultânea da metafísica dogmática e do empirismo. Com efeito, na sequência da sua pretensão de fundar a metafísica a partir da finitude humana, Kant coloca a questão da legitimidade exclusivamente na dependência das questões que pretendem delimitar as capacidades de um sujeito, isto é, as questões que constituem a auto-interrogação do sujeito sobre o que lhe é permitido conhecer, o que deve fazer e o que pode esperar. Este tipo de questões determina quer a pluralidade dos modos de legitimação, quer a sua dependência de um juízo produzido pelo sujeito transcendental. Surge pois com Kant a noção moderna de crítica, a qual, colocando a legitimação de todas as actividades humanas na dependência de juízos específicos, continua a tradição que vem de Roma, onde se deu, como diz Jean-Luc Nancy (1983), uma «substituição do direito à filosofia». Tal substituição é manifesta a nível lexical, por exemplo, no modo como o juízo se distingue do conceito (sempre associado à ideia de concepção), ou como da noção grega de *Krisis*, essencialmente prática, se passa para o *Kritérion* da teoria estóica do signo. Deste, que constitui a marca distintiva que identifica uma coisa, deriva o *Krinein*, a distinção entre as marcas próprias, que está na origem da crítica moderna. Numa leitura de Kant em que acentua o valor performativo da interpretação inerente a todo o juízo, Nancy enuncia alguns traços essenciais do juridismo, pretendendo que eles estão em relação com uma sua característica central: o direito existe pelo dizer. A jurisdição cumpre-se no dizer, o qual não é apenas a enunciação de uma lei, mas a relação com um caso. O que significa uma relação inextricável entre essência e acidente. A essência do direito é já uma relação com o caso, uma relação de natureza contraditória: o caso é subsumido na lei, mas a jurisdição é sempre relativa a um caso, o dizer do direito nesse caso. Nancy designa como queda ou *lapsus* esta aptidão do caso para revelar uma falha da essência: é o *lapsus judicii* que faz com que o caso seja caso.

É da relação essencial com o caso que deriva para o direito a necessidade de ficção. E isso em vários sentidos: a necessidade de

construir «ficções jurídicas», a própria constituição do caso a partir da lei, a construção da cena fundadora do direito. E aqui é importante esclarecer o sentido que toma a palavra *ficção*: se a poesia ficciona é enquanto teoria, visão produtora das suas visões, enquanto «a ficção (jurídica) compõe pelo contrário com um mundo, com a efectividade acidental ocorrente, de uma «mundanidade» que a lei não produz nem releva» (Nancy, *op. cit.*: 42). Note-se que este constrangimento decisivo na ficção jurídica, ao admitir a articulação entre a construção fictícia e a referência, adverte indirectamente para dois tipos de problemas: a impossibilidade de distinguir algo como a pura ficção, em verso ou em prosa; o excesso do juízo em relação à aplicação de critérios.

A relação entre o universal e o particular determina a incerteza do juízo[1]. É que se trata de uma relação construída pelo recurso necessário à ficcionalização, e portanto à descoberta/invenção de analogias e à constituição de figuras. Porém, o movimento próprio do juízo na sua relação à singularidade tende, pela operação crítica, a anular-se ou a ser substituído pela rigidez da lei. Esta resulta da própria filosofia como tribunal da razão, a fundação de um direito do direito, que o coloca na dependência de uma lógica transcendental:

> O próprio da lógica transcendental, em virtude da pretensão que ela anuncia (do direito que ela se dá), consiste em poder, "independentemente da regra", "indicar também e *a priori* o caso em que a regra deve ser aplicada". Trata-se portanto de eliminar a casualidade do caso, e de forjar a noção contraditória de uma jurisprudência que não deve nada à experiência (Nancy, *op. cit.*: 56).

A razão crítica é pois, ela própria, o produto de uma fundação que pretende separar o juízo da singularidade dos casos e escapar desse modo ao *lapsus juridicii*. Mas, como pretende Nancy, o juízo exige um juiz, o qual corresponde à ficção de um poder legislador, de modo que a lógica transcendental, oferecendo uma garantia contra o *lapsus*, deixa em aberto a sua possibilidade ao admitir como fundamento uma figura ou ficção, que é o eu da apercepção transcendental. Por isso a razão crítica é também uma resistência a essa fundação. Resistência que tem o nome de faculdade de julgar. Através dela o direito do que é contingente vem pôr em causa a existência de critérios prévios.

O aspecto jurídico da razão assume características muito diferentes quando se trata de juízos reflexivos. Kant apresenta este tipo de juízos na *Crítica da Faculdade de Julgar*, distinguindo-os dos juízos determinantes, que tinham sido objecto de exposição e análise nas duas críticas anteriores. A distinção resulta do facto de corresponderem a relações opostas entre a singularidade dos casos e a universalidade dos conceitos ou leis. Encontrar uma significação universal, um conceito, que corresponda à imagem particular equivale, em termos jurídicos, a descobrir uma lei em que o caso se possa subsumir. Trata-se de uma universalidade subjectiva, uma invenção não aleatória na medida em que deve corresponder ao consenso de uma comunidade (ou melhor, da comunidade humana), e por isso ela é indissociável do senso comum. Sendo o juízo estético uma modalidade do juízo reflexivo, dir-se-ia que em estética a lei é sobretudo uma questão de ficção. Uma ficção determinada em última instância por um Deus-Artista, como veremos.

É a própria filosofia que deve garantir a permanência do conflito através da delimitação dos campos de racionalidade e da determinação de critérios e objectos próprios. A razão é fundadora em virtude da sua auto-reflexividade, ou seja, devido à natureza de fundamento própria do sujeito transcendental que possibilita o mundo. Mas, ao fazer depender de uma estrutura antropológica, a-histórica, a divisão das três esferas da racionalidade, o sistema construído por Kant não lhe permite apresentar qualquer hipótese de unificação. Este é um dos aspectos que a afirmação de um princípio de subjectividade vai deixar em aberto e que vai dar lugar a diversas problematizações e respostas.

Hegel, que considera «o problema da autocertificação da modernidade» como problema fundamental da sua filosofia (cfr. Habermas, 1985: 27), vê na dissociação entre fé e saber, que caracteriza a modernidade tal como Kant a interpreta, um factor de desagregação social. Pretende pois restituir à razão um poder unificador, o que significa a superação da subjectividade, subsumindo-a na manifestação de um Espírito Absoluto, que se realiza na história, através de um movimento dialético. Trata-se de conceber a história como movimento de reconciliação, que conduz ao Fim da História ou realização total do Espírito. Pela reflexão, a razão refere-se a si própria e vê-se transformada em destino, o que corresponde a uma «desagudização da crítica» (Habermas, *op. cit.*: 49) e ao desaparecimento dos problemas de fundamentação e legitimação.

2. Objectividade, historicidade, interpretação

O positivismo e a legitimação pela ciência. – A hermenêutica na fundação das ciências humanas (Dilthey). – A cedência ao positivismo (Dilthey). – Os vários tipos de legitimidade segundo Max Weber. – A noção de vida como conflito e suas implicações no que se refere ao problema da legitimação.

Durante o século XIX, o problema da legitimação enquanto fundamentação tem sobretudo, para além da resposta romântica oriunda de uma concepção messiânica, das respostas do racionalismo lógico, hegeliano, positivista ou marxista, da resposta da filosofia existencial kierkegaardiana e de um niilismo que se generaliza no final do século, diversas formulações que partem da sociologia e da análise da cultura e que, de modos diversos, correspondem a uma necessidade de ligar o exercício da razão à situação histórica.

Como diz Habermas, «o positivismo assinala o fim da teoria do conhecimento. Esta é substituída por uma teoria das ciências» (1968: 101), ou seja, o positivismo corresponde à instauração de um novo modo de legitimação do conhecimento: é legítimo todo o conhecimento proveniente de uma realização científica. As questões transcendentais sobre as condições do conhecimento são substituídas pelas questões de método, processuais e de verificação. Nessa substituição há dois aspectos fundamentais e correlativos. Deixando de ter em conta o sujeito do conhecimento, a teoria da ciência não pode deixar de negar também a constituição do objecto: «A atitude positivista dissimula a problemática da constituição do mundo (...) o único resultado é a ocorrência da ideia ingénua segundo a qual o conhecimento é a descrição da realidade» (*op. cit.*: 103).

Para o conhecimento enquanto conhecimento científico não há senão factos, e por isso a distinção entre a essência e o fenómeno desaparece. Com ela desaparece a necessidade de encontrar fundamentos, pois não interessam as razões dos factos, mas apenas a sua descrição, as suas leis. As exigências que a filosofia positivista coloca à ciência, como meios de provar a sua legitimidade são, segundo o estudo de Habermas: certeza, precisão e utilidade (*op. cit.*: 110-12). A primeira é oriunda do empirismo e refere-se tanto à «*certeza sensível* da observação sistemática, que assegura a inter-subjectividade»,

como à «*certeza metódica* de um modo de proceder obrigatoriamente unitário». Quanto à precisão, ela diz respeito ao estabelecimento de leis. Enquanto por sua vez a utilidade, ou seja, a necessidade de corresponder à melhoria da condição humana, pressupõe uma aliança da ciência e da técnica que visa «dispor tecnicamente dos processos da natureza e da sociedade».

A dupla subordinação positivista aos factos e aos métodos conduz a uma demarcação nítida entre os objectos que podem fazer parte de uma experiência científica, aqueles que são empiricamente dados e formalizáveis, e os que pertencem à metafísica, que são aqueles que não se submetem a essas condições.

Na medida em que se considera que é a ciência, aliada à técnica, que concorre para o progresso da humanidade, o positivismo defende a imposição dessa aliança ao maior número de actividades, de modo a dispor de cada vez mais elementos da realidade através da sua teorização. Uma tal tendência para a redução do campo do saber ao domínio das ciências vai influenciar decisivamente a constituição e o desenvolvimento das ciências do espírito, ou ciências humanas. Embora o pensamento que sustenta estas últimas possa ser em alguns aspectos antipositivista, o modelo das ciências da natureza acaba por prevalecer. É a conclusão a que chegam autores como Gadamer (1960) ou Habermas (1968), a partir da análise da fundação das ciências do espírito no século XIX. Para Gadamer, o facto de as *Geisteswissenchaft* proclamarem a necessidade de método significa já a indistinção em relação às ciências da natureza, pois não existe qualquer método senão por referência a estas. É a necessidade de método que conduz Dilthey, apesar de o seu propósito de fundamentar a distinção entre os dois tipos de ciências partir de uma tradição romântica, ao reconhecimento de uma analogia entre as ciências do espírito e as da natureza. Reconhecimento que anula em grande parte o seu antipositivismo, baseado na afirmação da historicidade, que a aceitação daquela analogia torna insustentável.

Para Dilthey, a revelação da «impossibilidade da metafísica» deriva directamente de uma concepção da História como imanência, a qual contrapõe à concepção hegeliana da História. Fazer da História a manifestação teleológica do espírito é anulá-la na sua verdade; impõe-se, portanto, pensar o que é singular e contingente fora da referência a uma determinação absoluta. Contra a possibilidade de recorrer a qualquer fundamento tomado como causa final que justifica os acontecimentos, os quais são por essência históricos, isto é, singulares, escreve Dilthey:

> Não podemos pensar numa última causa incondicionada para a acrescentarmos à conexão condicionada dos fenómenos, pois a ordenação de uma multiplicidade cujos elementos se compõem entre si uniformemente é também um mistério, e partindo do uno imutável não se pode compreender nem a mudança nem a multiplicidade (1907: 206).

A importância que Dilthey confere ao mundo prático e à «experiência vivida» (*Erlebnis*) é visível na sua tematização, antipositivista, da distinção entre ciências da natureza e ciências do espírito. Enquanto nas primeiras o objecto é exterior ao homem e resulta da observação, nas segundas o homem faz parte do campo a estudar, que não existe portanto pela simples observação mas é dado pela experiência vivida. Essa distinção dá lugar a uma outra que diz respeito às atribuições de ambos os tipos de ciências: a explicação, para as ciências da natureza e a compreensão, para as do espírito. Dilthey propõe assim para as ciências do espírito uma base hermenêutica, fazendo desta não apenas o acesso ao sentido dos textos, mas ao sentido do espírito objectivo que constitui as diversas práticas sociais.

Toda a justificação e validação do conhecimento é portanto histórica, imanente a uma determinada situação, constatação que entra em conflito com a pretensão diltheyana de validade universal. Essa é uma contradição que anima um pensamento em que a pretensão à historicidade e à radicação do conhecimento na experiência vivida se alia à partilha dos desígnios positivistas de cientificidade que, como vimos, são os da objectividade.

A fundação da compreensão que caracteriza as *Geisteswissenschaften* é, para Dilthey, numa primeira fase do seu pensamento, de natureza psicológica, tornando-se, numa segunda fase, de natureza mais estritamente hermenêutica. A abordagem psicológica subordina a compreensão à determinação de uma intenção e, na sequência de Schleiermacher, supõe uma capacidade psicológica, a simpatia, que permite a cada indivíduo transpor-se imaginariamente para a vida psíquica de outrem. Quanto ao procedimento hermenêutico, que acaba por prevalecer em Dilthey, ele pretende-se uma concepção sistemática que parte da objectivação das manifestações do espírito, ou da vida, na História. A compreensão é então a interpretação dessas manifestações objectivadas. Dilthey admite que o facto de haver uma relação imediata entre a experiência vivida particular e a compreensão hermenêutica revela um conflito irresolúvel: o conflito entre as tendências da vida e a necessidade de cumprir objectivos científicos. Segundo Habermas, a suspensão desse conflito em proveito do segundo pólo corresponde à cedência ao positivismo. Também Gadamer aponta

essa cedência, salientando que a importância dada à História e a valorização da hermenêutica como modo de compreensão são abaladas pela ingenuidade de se entregar a uma metodologia que lhe faz «esquecer a sua própria historicidade» (1960: 140). Em nome da objectividade que diz respeitar a História, o historicismo é afinal a sua anulação por pretender colocar-se fora dela.

O desejo de objectividade equipara as ciências da natureza e as ciências do espírito, destacando, como elemento comum, o método. Perde-se assim qualquer hipótese de especificidade e com ela o projecto de fazer radicar as segundas na História. Mas se, pelo contrário, a distinção deixa de ser feita do ponto de vista do objecto e passa a sê-lo ao nível dos métodos, qualquer distinção parece tornar-se paradoxal. É o que acontece com a proposta de Windelband (cfr. 1894), que divide as ciências em nomotéticas e ideográficas. As primeiras visam o geral, o estabelecimento de leis, enquanto as segundas se orientam para a compreensão do que é único, irrepetível, portanto. O paradoxo reside, obviamente, no facto de se pretender constituir um tipo de ciências que vão contra a própria ideia de cientificidade que se partilha, na medida em que esta pressupõe necessariamente um método, e àquilo que não se repete não é aplicável qualquer método. A radicalidade de uma divisão deste tipo é atenuada quando se tem em conta que o singular se dá apenas na linguagem, ou quando, a partir daí, se considera que ele apenas é apreensível integrado num sistema axiológico.

Da constatação de uma solidariedade entre repetição e experiência do único resulta para as ciências do espírito, tal como se desenvolveram no século XIX, uma certa oscilação entre a recusa do historicismo e do positivismo, bem como a aproximação destes. No capítulo de *Verdade e Método* intitulado «Significação da tradição humanista para as ciências do espírito», Gadamer considera que para a compreensão do modo como estas surgem e se consolidam é insuficiente atermo-nos aos conceitos de método e de ciência moderna. Propõe ainda que, pelo contrário, se procure na vinculação a uma tradição humanista aquilo que foi resistência a estes. É assim que lhe aparece como essencial nas ciências do espírito, embora elas possam não o reconhecer, o conceito de formação, *Bildung*, privilegiado no modo como dá conta da relação entre o particular e o geral, entre as capacidades individuais e a cultura. No texto de Gadamer, tornar visível aquilo que poderíamos considerar como o recalcado das ciências do espírito, faz evidentemente parte da construção de uma concepção da hermenêutica. O que, porém, aqui interessa ressaltar é

que a investigação do diálogo com a tradição humanista nas ciências do espírito coloca igualmente a necessidade de as associarmos a um tipo de saber diferente do conhecimento científico e possuindo portanto modos diferentes de legitimação. Tomando Vico como centro da resistência à indistinção de todo o saber num único tipo de conhecimento, o das ciências modernas, Gadamer retrocede até Aristóteles e à afirmação de um saber prático, a *phronésis*, em relação à qual se situaria um sistema do saber que se legitima através da capacidade de julgar exercida no horizonte de um sentido comunitário. Em confirmação deste ponto de vista, a análise do conceito de gosto, que apareceu no século XVII, permite-lhe estabelecer a ligação entre a Idade Moderna e a Antiguidade no que diz respeito à importância do saber prático.

O problema de uma legitimação do conhecimento das ciências do espírito que recuse para estas o modelo das ciências da natureza torna-se particularmente agudo em sociologia, com Weber ou Simmel, ou na crítica da cultura prosseguida por Nietzsche através da análise genealógica dos valores da cultura ocidental. Em ruptura com o positivismo e o historicismo, estes pensadores trazem para primeiro plano o trágico da existência, em virtude do qual a actividade do conhecimento se reconhece a si própria como inexoravelmente ligada ao devir dos seus objectos.

O pensamento volta-se para a análise da actividade humana, para a observação das situações empíricas em que a produção de conhecimentos e a formação de valores se dá num processo de interacções, e a visão trágica tende a impor-se como uma espécie de reconhecimento simultâneo da necessidade de uma ética da responsabilidade, que supõe o indivíduo, e de uma situação de conflito para a qual não há resposta unificadora possível. Daí que, como acontece em Max Weber, o problema da legitimação se coloque do ponto de vista de uma teoria da acção e da sociedade. Weber pretende conferir à sociologia um estatuto científico sem, no entanto, admitir quer a adopção positivista dos métodos das ciências da natureza, quer a existência de um tipo de ciências que, como as ideográficas, seriam sem métodos nem leis. Na sua concepção das ciências sociais, estas orientam-se para a compreensão dos fenómenos concretos, não podendo ser tão gerais que nelas se dilua aquilo que as individualiza, e colocam a determinação das leis em função da compreensão, não o inverso. Porém, a preocupação com a cientificidade leva Weber a distinguir entre enunciados descritivos e enunciados normativos, propondo a neutralidade axiológica, ou seja, a exclusiva aceitação de teorias de cujas hipóteses

fundamentais não faça parte este último tipo de enunciados. Trata-se de uma exigência que põe em causa o próprio objectivo de compreensão, o qual não pode ser independente de uma relação com os valores, ou seja, de um reconhecimento da historicidade daquela (cfr. Habermas, 1982: 26).

Estabelecendo uma distinção entre dois modos de acção, aquela que é orientada para o êxito e a que é orientada por valores, Max Weber faz-lhes corresponder dois tipos de racionalidade: a que consiste numa capacidade de escolher os meios mais adequados para o êxito da acção, e aquela que permite avaliar em função de valores e tomar decisões eticamente correctas. É desta racionalidade valorativa que Max Weber faz fundamentalmente depender a validade de uma ordem, isto é, aquilo que faz com que ela seja representada como uma ordem legítima. Daí que para Max Weber o problema da legitimação não se coloque apenas como o dos fundamentos de uma actividade científica ou o das condições *a priori* da moral e da estética, mas também do ponto de vista das relações sociais das quais faz parte o poder político e as formas de dominação legítima em que se apoia. Para Max Weber, a legitimidade é uma questão de aceitabilidade, ou seja, do reconhecimento, enquanto obrigação ou modelo, das máximas orientadoras do agir social, dos costumes adquiridos, da exemplaridade, da autoridade. Uma ordem que se apoia unicamente no costume é mais estável que aquela que se apoia unicamente na razão. Por sua vez, ela é «incomparavelmente menos estável que a que se afirma graças ao prestígio da exemplaridade e da obrigação, quero dizer, da legitimidade» (1956: 30).

A legitimidade de uma ordem pode depender quer de uma garantia íntima, quando depende de motivos sentimentais, racionais ou religiosos, quer de uma garantia exterior, quando depende da convenção ou do direito. Esses tipos de garantia estão em relação directa com os fundamentos dessa legitimidade, os quais podem residir na tradição, nas crenças afectivas, nas crenças oriundas de uma racionalidade valorativa ou na legalidade. Esta última existe sempre como fundamento de qualquer dominação legítima. Nessa medida, qualquer crença na legitimidade de uma dominação, da qual decorre um interesse em obedecer, participa de uma crença na sua legalidade. Nenhuma dominação pode ser exclusivamente fundada sobre motivos sentimentais ou racionais, «todas as dominações procuram despertar e manter a crença na sua "legitimidade"» (*op. cit.*: 220). A dominação legítima pode ser de três tipos, consoante as crenças dominantes em que se apoia: carismática, tradicional e racional.

Esta última, que corresponde ao tipo de dominação legítima das sociedades democráticas modernas, apoia-se na crença na legalidade dos regulamentos e no direito de os administrar. Em termos gerais, a Época Moderna corresponde à passagem da legitimação teológica e cosmológica para a legitimação pela razão.

O que é aqui importante ressaltar é que o conceito de dominação legítima, como o define Max Weber, implica uma noção de legitimação que a faz corresponder a uma crença da qual depende a aceitabilidade de uma dada ordem social, ou, por analogia, de uma ordem específica no interior da ordem social. Essa crença é sobretudo, nas sociedades modernas, uma crença na legalidade. Habermas, que encontra em Weber um dos interlocutores a partir dos quais sustenta a sua teoria do «agir comunicacional», coloca algumas questões à concepção weberiana de legitimidade, na medida em que ela faz equivaler a crença na legalidade e a crença na legitimidade. A questão principal diz respeito às justificações da crença: até que ponto elas partem do pressuposto de que se trata de «um fenómeno empírico, sem uma relação imanente com a verdade» ou, pelo contrário, se baseiam nesta (Habermas, 1973: 136). No primeiro caso, qualquer decisão se justifica invocando apenas a sua legalidade; no segundo, o próprio legislar se torna objecto de uma argumentação legitimadora. Aquilo em que Habermas diverge de Max Weber, neste caso, não é na pretensão de produzir justificações racionais, o que é comum a ambos, mas é no facto de o primeiro admitir que «é possível fundar pretensões normativas à validade». Estas são possíveis pela existência de uma estrutura de argumentação (*Diskurs*) separada da experiência e liberta dos constrangimentos da acção, onde o consenso obtido possui um carácter racional, universalizável, portanto.

Por sua vez, à concepção de legitimidade em Max Weber está subjacente uma distinção entre validade social e validade ideal das normas e, por conseguinte, a inexistência de critérios de justificação universais – é o politeísmo ou a pluralidade, sem totalização, de legalidades[2].

Note-se que esta noção de politeísmo como culminar de um processo de desencantamento não partilha da nostalgia romântica de um absoluto cm oposição à ordem democrática. Pelo contrário, o ascetismo religioso é visto como o impulsionador desta ordem que é uma das características principais da modernidade. É nele que se origina, segundo Weber, um mecanismo imparável que permite a cada indivíduo o desenvolvimento da paixão por uma determinada actividade procurando levar o mais longe possível as possibilidades

desse campo – a sua racionalidade própria – sem procurar qualquer princípio de totalização, seja o de uma narrativa totalizadora, seja o de uma razão universalista.

Perante a constatação de um irreversível politeísmo, ou pluralidade, sem síntese, dos valores, não se trata, para Weber, de propor um impossível retorno ao passado, mas de se propor prosseguir a compreensão do sentido do desencantamento, da dessacralização. Essa compreensão, bem como a possibilidade que o indivíduo possui de tomar decisões esclarecidas, depende do diálogo, mas sem que este seja entendido como proporcionador obrigatório do consenso, pelo contrário, é no conflito de valores que a decisão individual toma sentido e pode, por sua vez, corresponder à atribuição de um sentido à existência.

Partindo de métodos de análise completamente diferentes dos que se encontram em Weber, também Simmel confere um grande relevo à ideia de conflito. Este é, antes de mais, o resultado de uma perda de coesão do social e da sobreposição do individual ao peso das instituições, a qual determina a necessidade de atenção às aparências. Sem recorrer à análise histórica dos grandes acontecimentos ou mudanças, mas partindo de detalhes, fragmentos, casos únicos que permitem o acesso à compreensão como elaboração de imagens totalizadoras, Simmel procede ao desenvolvimento de um pensamento que possui características impressionistas. Trata-se de admitir uma base estética para a sociologia, isto é, de privilegiar uma percepção imediata, aquela que capta a fluidez da realidade e permite representá-la como aparição ou aparência incessantemente mutável. As imagens da realidade são de natureza estética, elas resultam de uma aptidão específica, que encontra o seu pleno desenvolvimento na arte, para organizar impressões e sentimentos, situando o fragmento numa pluralidade de interacções (cfr. Frisby, 1985: 53). A afirmação de um tal ponto de partida tem como pressuposto a ausência de fundamento de qualquer explicação sobre as actividades sociais, ou seja, de qualquer fundamento para as chamadas ciências humanas ou do espírito. Não porque não exista uma origem absoluta, crença de que Simmel participa, mas porque esta é tida como absolutamente inacessível e, por isso, o conhecimento terá que admitir, com a sua incompletude, a sua ausência de fundamento. Simmel denominou «acção recíproca» o jogo de acções e reacções que determinam qualquer fenómeno constituindo-o sempre numa complexidade que o conhecimento deverá expor e não reduzir. Para o conhecimento, todo o ponto de partida é arbitrário, pois os objectos do conhecimento

existem numa relação ou interacção, da qual dependem, de modo que a sua verdade é uma verdade relativa, a verdade de uma relação. Por outras palavras, a verdade não resulta da adequação de uma proposição a um objecto, mas do jogo de diferenças entre as proposições, o qual por sua vez depende do sujeito do conhecimento, determinado ele próprio por um sistema de noções *a priori* que variam historicamente[3]. De acordo com esta concepção relativista, cada coisa ou acontecimento é assim acessível à nossa compreensão apenas enquanto centro provisório de um feixe de relações, não havendo qualquer possibilidade de lhe determinar uma causa última. Tudo aquilo que se apresenta como causa ou fundamento é susceptível de ser dissolvido numa nova rede de relações, num processo interminável. No entanto, a mudança não se deixa determinar segundo qualquer concepção historicista que admita um sentido da História como realização progressiva do espírito, em sentido hegeliano. Uma tal concepção da mudança e da inter-relação encontra em Simmel um tipo de discurso que lhe faz justiça. Toda a sua obra pode ser considerada como um vasto ensaio em que o tema é abordado a partir de perspectivas diversas, sem que estas confluam necessariamente para uma imagem centralizadora. Pode dizer-se que o ensaio é para Simmel o modo de discurso que melhor integra a dinâmica da vida e da arte, ao constituir-se como um jogo de separações e ligações motivado pelo desejo de estabelecer limites e pelo seu oposto, o desejo do ilimitado. Qualquer individualização, separação portanto, só pode ser referida ao humano, ou melhor, ao pensamento e à arte como modos de interrupção de um movimento geral de metamorfoses. Por isso a continuidade, simbolizada na imagem da ponte, implica sempre o seu oposto, a unidade finita a que ancoramos a existência, simbolizado por um «ponto fronteira» a imagem da porta (cfr. Simmel, 1909: 159). Contrariamente à rigidez do método positivista, o ensaio mantém a tensão entre finito e infinito, fazendo justiça à natureza do homem como «ser de ligação». Daí a sua modernidade, que consiste sobretudo em participar dos propósitos da arte, como o de dar forma ao que é fugidio e mutável, sem abandonar os do conhecimento.

Da ausência de fundamento, ou do recuo infinito deste, retira Simmel a necessidade de privilegiar a arbitrariedade do ponto de partida que lhe dá a pensar a História também ela como conjugação de continuidade e descontinuidade, necessidade e acaso. Decorre dessa perspectiva a importância que Simmel confere ao fragmento, que considera específico da modernidade na medida em que lhe corresponde um tempo específico, suspenso do passado e do futuro, o da

experiência do único e ocasional. Este tempo intenso determina duas figuras da modernidade, o aventureiro e o jogador, que, tal como o artista, são aqueles que, por excelência, rompem com a cadeia temporal e se erguem como figuras da impossibilidade de legitimar a existência:

> O aventureiro é também o exemplo mais importante da essência contemporânea da pessoa a-histórica. Por um lado, não é determinado por nenhum passado... por outro, o futuro não existe para ele (Frisby, *op. cit.*: 68).

É esta ausência de história que determina uma das características da modernidade, a do privilegiar de uma existência estética ou do eterno presente como tempo (intenso) sem tempo (cronológico). Note-se que, para Simmel, a modernidade é a época que se instaura com a viragem para o século XIX, na qual o desenvolvimento da economia monetária atinge um estádio em que a sua interferência na formação das ideias e valores sociais se torna indesmentível. Em *Filosofia do Dinheiro* (1907), a expansão da troca monetária é associada a diversos aspectos psicológicos e cognitivos. O seu contributo para a fixação de ideais de objectividade e universalidade, bem como para a substituição do qualitativo pelo quantitativo, alia-se a uma generalização do relativismo, a qual corresponde à transposição para os domínios do conhecimento e dos valores da possibilidade de estabelecer um número ilimitado de equivalências. À constatação deste tipo de mudanças específicas da modernidade não corresponde uma avaliação negativa. Os aspectos negativos, como o da impessoalidade ou da distância às coisas gerada pela lógica quantitativa, existem em jogo com aspectos positivos, entre os quais o desfazer das comunidades fechadas e o eclodir de multiplicidades de gostos e de formas de vida. O conflito revela-se como essência da vida. Daí que, no combate entre a vida e as formas, o conceito de vida ocupe na modernidade um lugar central, o que implica a sua oposição às formas, a tudo o que é sistemático e perfeito, acabado (cfr. Simmel, 1919: 229 segs.).

A filosofia da vida, particularmente importante na última fase da obra de Simmel, vem acentuar a importância do conflito. A afirmação da ausência de fundamento, própria da sua concepção relativista, conjuga-se com a ausência de finalidade da vida, pois a finalidade apenas pertence ao desejo humano. Sem um princípio absoluto que possa conhecer, nem um fim que possa determinar, o conhecimento torna-se conhecimento da mudança. E dado que a vida se realiza em formas, que por sua vez a anulam fixando o não fixável, a modernidade adquire consciência de um conflito irresolúvel. É este que

determina o trágico da modernidade, época do inconciliável da verdade, ou do conhecimento, e dos valores (morais, estéticos). Sendo a vida pensada como força sem forma, que ocorre no plural das formas, impulsionando a destruição destas, é a própria noção de vida que exclui qualquer hipótese de uma forma das formas, qualquer totalização, qualquer universalidade. O que não significa que não existam formas globalizantes, mas sim que o que se apreende através destas, que são por excelência as formas artísticas, é o conflito. Possuindo uma função redentora do instante, pois integra em si o conflito, a arte não é de modo nenhum redutível ao esteticismo dominante na época em que Simmel escreve, o qual é sobretudo da ordem da diluição no imediato e não da criação.

3. A crise das noções de objectividade e subjectividade

O abismo do fundamento: Nietzsche e Heidegger. – A afirmação do sujeito e a imposição do modelo do conhecimento científico (Heidegger).

A impossibilidade de encontrar um fundamento para os valores e a consequente crise e destruição destes é um tema importante da literatura das décadas finais do século XIX e, por excelência, dos romances de Dostoievski, que faz ajustar-se a todos os heróis principais a célebre fórmula que uma personagem pronuncia a propósito de Ivan Karamazov: «Se Deus não existe, tudo é permitido». Com Nietzsche, o pensamento do niilismo decorre de uma análise da cultura que parte da crise de valores para a sua génese. A morte de Deus é apresentada como o grande acontecimento pelo qual a maior parte das crenças que sustentaram a cultura moderna chegou ao fim. Não se trata apenas da perda de valores e de critérios. Trata-se de uma situação em que a necessidade de explicações últimas desapareceu. O sujeito responsável e a verdade-adequação aparecem como imposturas inerentes a um determinado tipo de relações de poder. Eles fazem parte de uma concepção dualista que distingue mundo verdadeiro e mundo aparente, colocando o campo dos valores em relação com aquele e submetendo a existência, na sua dimensão histórica, às verdades intemporais. Nietzsche, invertendo ou recusando aquela distinção, proclama a necessidade de criação de novos valores, fundados já não sobre a verdade mas sobre as interpretações. Estas, na medida em que não são atributo de um sujeito pleno, correspondem a um jogo de forças, manifestação de uma vontade de poder cujo estatuto possui no pensamento de Nietzsche uma ambiguidade susceptível de conduzir a leituras muito diversas. As próprias contradições e a complexidade de um pensamento não sistemático permitem que se considere o jogo das interpretações numa concepção vitalista em que a vida aparece como novo fundamento, que se veja nele um estádio final da racionalidade tecnocientífica ou que, pelo contrário, se desenvolva através da actividade de interpretação e avaliação um novo tipo de responsabilidade, uma responsabilidade sem fundamento,

própria de um sujeito dividido e sem Deus. A dificuldade deste último modo de conceber a existência interpretante e avaliadora está estreitamente ligada à dificuldade de conceber um sujeito que se supere sendo responsável para além da consciência de si. Nesta necessidade/impossibilidade consiste o trágico da existência que não se deixa resolver por qualquer proposta de concepção do sujeito em moldes perspectivistas.

A questão do fundamento é um dos aspectos centrais do pensamento de Heidegger, desenvolvendo-se ao longo de toda a sua obra e acompanhando as inflexões desta. Em *A Essência do Fundamento* (1929), Heidegger repensa, a partir de Aristóteles, os três modos de entender o fundamento: um fundar como instituir, erigir, projectar; outro fundar que é alicerçar, encontrar um ponto de apoio; e um terceiro que consiste em fundamentar, motivar, encontrar «as razões de». Ou, noutros termos, como «possibilidade, base, legitimação». Os dois primeiros modos são inseparáveis, pois constituem eles próprios a temporalização e permitem a realidade humana (*Dasein*) como transcendência. Quanto ao fundamentar/motivar, é através dele que «se realiza a "Presentação do existente" (...); o existente assim "presentado" anuncia-se então como "causa", por exemplo, ou como "motivo" em relação a um contexto de existente já revelado» (*op. cit.*: 150). É a colocação deste tipo de relação que torna possível a questão «porquê?», essencial a toda a tradição metafísica. O terceiro modo de fundar forma com os outros dois uma unidade constitutiva do acto de fundar, o qual é transcendência originada na liberdade: «o ser essencial do fundamento é a tripla ramificação do acto de fundar que uma génese transcendental desenvolve em projecto do mundo, em investimento no existente e em motivação ontológica do existente» (*op. cit.*: 152).

Como «a liberdade é o fundamento do fundamento», este converte-se em abismo do fundamento (*Ab-Grund*), pois a liberdade coloca a realidade humana numa abertura de possíveis que determinam o seu próprio abismo. O abismo do fundamento é aqui o não-poder do *Dasein*, originado na própria liberdade que o constitui, o que significa que as suas razões serão sempre razões provisórias excedidas pelo ser.

É o pensamento calculador, o das ciências, que erige as razões em causas finais, como é próprio dos seus desígnios objectivantes. Por isso, a questão do fundamento está intimamente ligada a uma visão das ciências que tanto espera delas, da radicalização extrema dos seus métodos que lhe permitiria atingir o incalculável, a passagem para um novo modo de relação com o ser, quanto acentua a dicotomia entre o pensamento calculador e o pensamento meditativo, reservando para este a integração mística no ser.

Em «A época das concepções do mundo», Heidegger pretende que, quando entram na fase decisiva da sua ocorrência, os Tempos Modernos anunciam um saber que nos está ainda suspenso. Isso não deverá justificar um retorno ao passado ou o debruçar-se sobre a tradição, gestos aí considerados como um tipo de cegueira, mas deverá dar lugar ao questionamento e meditação, pois «o homem não poderá sequer aprender e tomar em consideração o que está em suspenso enquanto persistir em mover-se na simples negação da sua época» (Heidegger, 1938: 15).

Este texto pertence a uma conferência que teve por título «O fundamento da concepção moderna do mundo pela metafísica». O facto de esta ter sido proferida em 1938 confere à ideia de um saber que está em suspenso alguma enigmaticidade, se o relacionarmos com a utilização que na época era feita da ciência e da técnica ao serviço da destruição. Aí Heidegger concebe a evolução da ciência e da técnica como a de um excesso de luz que gera sombra e obscuridade, ou um aumento de quantidade que gera o qualitativamente novo: algo capaz de abalar a essência dos Tempos Modernos. Estes distinguem-se de qualquer outra época da História pelo facto de corresponderem à época em que «o mundo se torna imagem concebida», representação de um sujeito, em conexão com o desenvolvimento da antropologia no século XVIII, a partir da qual a «posição fundamental do homem face ao ente na sua totalidade se determina como *Weltanschauung*» (*op. cit.*: 122). A *Weltanschauung* é um resultado da ciência como imposição do domínio do homem, organizada em ciências particulares, tanto exactas como humanas, que na Época Moderna adquire características específicas organizando-se como investigação, com tudo o que esta implica de projectos, planos de investigação, métodos e instituições. A ciência moderna caracteriza-se como investigação, na medida em que nela é fundamental a constituição dos factos, objecto da investigação através do horizonte prévio da regra e da lei. São condições de desenvolvimento da ciência como investigação, a parcelarização do saber, bem como a delimitação rigorosa de cada ciência particular, dos seus objectos, métodos e programas.

É como resultado do desenvolvimento desta ciência «forte», que garante ao sujeito um lugar de conquista e domínio, que Heidegger vê surgir um «espaço que escapa à representação, concedendo ao Incalculável a sua determinação própria e o seu carácter historialmente único» (*op. cit.*: 125).

Esta concepção da Época Moderna leva-nos inevitavelmente a pôr questões como esta: Poderá a referida colocação do mundo num espaço

que escapa em absoluto à representação ser anunciadora de algo mais que a morte? Ou então: Como é que a anunciação de algo que se desconhece pode servir para justificar o que no presente é apresentado como a instrumentalização máxima da razão? O que aqui se admite é a passagem da instrumentalização e do cálculo, pela simples progressão quantitativa, para um outro modo de relação ao Ser, da ordem da Incalculabilidade. Há aqui então uma espécie de crença no progresso como crença na sua autoliquidação, ou crença na possibilidade de ele conduzir a algo não só mais primitivo mas originário. Não deixa de ser significativo que este «entusiasmo» pela ciência se tenha manifestado em 1938.

Embora sem o mesmo «entusiasmo», a ideia de que a ciência não é redutível ao calculável é posteriormente abordada de novo por Heidegger em diversas ocasiões. Numa conferência de 1954, «Ciência e meditação», que tem como tema a ciência moderna, Heidegger parte de uma afirmação inicial – «A ciência é a teoria do real» (1954: 51) – para, a partir da questionação dos seus termos, mostrar o modo como a razão calculante se impôs como teoria e como ela deixa uma sombra em que se anuncia o seu oposto, a meditação. O facto de, para a ciência moderna, o real ser o representado, o objecto, é indissociável de uma concepção da teoria como «elaboração do real» (*op. cit.*: 62), a qual implica necessariamente uma primazia do método. A ciência moderna acarreta assim a perda do sentido grego, original, da teoria, que era o de uma «atenção respeitadora prestada à não-ocultação da coisa presente» ou «visão da verdade e guardiã da verdade» (*op. cit.*: 59), o qual, no entanto, continua a rodeá-la como uma sombra.

Esta sombra, ou anúncio de algo que escapa à razão calculadora, aparece em cada ciência como o Incontornável dessa ciência. Com efeito, a compartimentação e especialização fazem parte da essência da ciência moderna, mas nunca a delimitação e fixação de um domínio atinge a plenitude do ser daquilo que aí aparece como objecto. A prova desse Incontornável está no facto de as ciências não poderem «nunca presentar-se (*vor stellen*) a si próprias como ciências pelos meios da sua teoria e pelos processos da teoria» (*op. cit.*: 73). Ou seja, essa prova é o próprio facto de ser impossível a existência de uma meta-teoria que prescinda do recurso à língua natural. Para Heidegger, este Incontornável não tem nada a ver com uma ideia recente de «crise dos fundamentos» da ciência. Ele é aquilo que na Época Moderna permite passar da razão calculadora à meditação, como um «retorno ao país natal», abandono ao «digno-de-questão», sem qualquer objectivo, nem o de tornar consciente nem o de corresponder ao modelo que é a cultura. Trata-se de atingir uma pobreza que não pode deixar de lembrar a experiência mística.

Para a compreensão da dimensão de incalculabilidade que rodeia o desenvolvimento das ciências, é fundamental o texto que tem por título «A questão da técnica», onde Heidegger começa por fazer uma afirmação decisiva para o desenvolvimento posterior da questão: «A essência da técnica não é absolutamente nada de técnico» (1953*a*: 9). Sendo a técnica anterior à ciência moderna, é a inquietação gerada por esta que vem explicitar aquilo que as liga. A representação corrente, instrumental e antropológica, que fazemos da técnica é diferente do significado grego de *technè*. Esta é produção, o que nela é decisivo «não reside de modo nenhum na acção de fazer e de manejar, nem na utilização de meios, mas sim no desvelamento» (*op. cit.*: 19). A *technè* é assim, num certo sentido, *poiesis*. Tal como a *physis* é *poiesis*, embora esta tenha em si a possibilidade de produção, enquanto pela *technè* o produto a recebe de um outro, o artesão ou o artista. Apenas a técnica moderna deixa de ser pro-dução, para ser uma provocação «pela qual a natureza é convocada a entregar uma energia que possa como tal ser extraída e acumulada» (*op. cit.*: 20).

A idade da técnica, a da ciência moderna, oculta assim, no maior risco, aquilo que salva: a essência da técnica não é nada de técnico, mas é *poiesis*. De acordo com isso, só o abandono da concepção instrumental da técnica e da concepção estética da arte permitirá que a arte venha a ser o lugar decisivo da questão da técnica.

Note-se que ao facto de a *physis* ser considerada como paradigma da produção, e de ser em função dela que se coloca a questão da técnica e da poesia, corresponde a total ausência de referências às instituições e convenções sociais. Sob pretexto de questionamento de um império totalizador, o da ciência moderna, um tal processo conduz à afirmação de uma outra instância destinadora, totalizadora, a *physis*, à qual só a poesia responde perfeitamente. A recusa do princípio de razão em nome da poesia, a que Heidegger procede nos cursos e conferências àquele dedicados em 1955-56, culmina a interrogação acerca da técnica ao concluir pela necessidade de abandono da própria interrogação.

A concepção da Época Moderna de acordo com a qual esta corresponde à instauração de uma razão calculadora identificável com o modelo científico é colocada em relação com a descoberta do princípio de razão suficiente como sua característica principal. A exigência de fundamento que o princípio de razão institui corresponde

à redução do ser a um objecto para um sujeito, o que sucede em definitivo a partir de Kant, com a identificação da Razão, a *ratio*, ao sujeito e às condições de possibilidade *a priori*. É ao sujeito que cabe determinar a razão suficiente de todas as coisas, o modo como elas se representam.

Há nesta análise do princípio de razão uma preocupação insistente em mostrar que são a filosofia e as ciências que fazem seu este princípio e por isso a sua actividade está interminavelmente ligada ao «porquê?» e ao «como». Enquanto a ciência e a filosofia correspondem a uma razão calculante, o pensamento e a poesia abdicam do «porquê?» e não procuram um fundo ou uma razão, mas afirmam o «porque», o fundamento dos entes no seu ser. Repare-se que «porque», *weil*, tem a mesma raiz que *dieweillen*, palavra que significa 'permanecer', 'durar', 'perdurar'. O «porque» opõe-se a toda a fundação sobre razões e a todo o «porquê?», ele designa o que permanece. Só o ser é fundamento, o que implica que não haja fundamento do ser: «o ser "é" sem fundamento (*Ab-Grund*), abismo» (1956: 239).

4. Hermenêutica e crítica

Os preconceitos legítimos e a fundamentação ontológica da hermenêutica (Gadamer). – Da crítica da ideologia ao agir comunicacional (Habermas). – Hermenêutica e autonomia do texto (Ricoeur).

Afirmando a importância de todos aqueles pensadores que desde Dilthey a Simmel, Bergson, Kierkegaard, Nietzsche, Husserl ou Heidegger opuseram à pretensão positivista de uma teoria científica do conhecimento a necessidade de uma compreensão radicada na historicidade, Gadamer aparece como um autor que pode ser tomado como ponto de partida para apresentar os principais aspectos que constituem o problema da compreensão, por ele considerado como núcleo central de uma disciplina, a hermenêutica, ela própria constituída em diálogo com a tradição filosófica. Efectivamente, relacionam-se, ou são susceptíveis de ser relacionadas, com a hermenêutica quase todas as propostas de pensamento que, no nosso século, correspondem a um abandono da fundamentação metafísica.

A relação de Gadamer com a tradição hermenêutica construída por Dilthey, na sequência de Schleiermacher, resulta de uma avaliação capaz de ressaltar os aspectos positivos daquela, recusando embora, como vimos, os seus desígnios finais que a convertem numa determinação de métodos e regras de interpretação, em sintonia com a exigência positivista de validade universal. A via que Gadamer considera fundamental em Dilthey, e que fica suspensa ou anulada pela sua preocupação metodológica, é aquela que reconhecendo a importância da historicidade nela pretende fundar a compreensão e, por conseguinte, as ciências humanas. A noção de *Erlebnis*, experiência do vivido, ocupa um lugar central nesse reconhecimento. Correspondendo à experiência concreta de uma unidade de sentido (emotivo, intelectual) que espontaneamente acede à consciência de um sujeito empírico, a *Erlebnis* excede a relação abstractizante de sujeito e objecto. Mas, para Gadamer, trata-se de uma noção ambígua, cuja génese e desenvolvimento lhe permitem ser atraída para pólos opostos – seja a filosofia da vida, seja uma afirmação da historicidade que não se consegue sustentar e cai no positivismo. É da concepção da radicação

da experiência no mundo da vida (*Lebenswelt*) que parte Husserl ao propor o repensar dos fundamentos das próprias ciências da natureza, concebendo-as a partir do horizonte histórico e cultural. Esta hipótese é no entanto anulada por ele próprio, ao conceber a fenomenologia como ciência. A esta caberia encontrar, sob a multiplicidade de mundos da vida, uma origem não histórica, resultante da actividade de um sujeito transcendental. Tanto Dilthey como Husserl acabam, portanto, por sacrificar o mundo da vida a uma exigência de objectividade, sendo apenas com Heidegger, e a primazia que *Ser e Tempo* (1927) atribui ao ser-no-mundo, que a historicidade da compreensão se afirma plenamente. A compreensão é uma questão de autocompreensão. Ela corresponde ao transcender-se a que pertence o *Dasein*, a realidade humana, sendo que pertencer à transcendência significa projectar e esboçar um mundo, estando esse projecto desde logo determinado pelas possibilidades oriundas do passado. Em consequência, Heidegger descreve o processo de compreensão, fazendo-o corresponder ao círculo hermenêutico oriundo da hermenêutica romântica, como um círculo não vicioso na medida em que perante o já concebido, vindo do passado, se afirma a antecipação do futuro. Gadamer retoma este tipo de descrição, encontrando nela uma das preocupações centrais da hermenêutica e desenvolvendo a partir daí todo o seu pensamento e diálogo com a tradição filosófica. A relação entre a antecipação de um sentido e a determinação deste a partir da expectativa que se possui não consiste num acordo automático que conduziria directamente desta àquela, mas supõe uma distância ou confronto, que é a interrogação:

> Ora, o compreender não acede à sua possibilidade autêntica a não ser que as preocupações que põe em jogo não sejam arbitrárias. É portanto razoável reconhecer que o intérprete não acede directamente ao texto, apoiando-se comodamente numa pré-concepção já inteiramente pronta, mas que ele precisa expressamente de pôr à prova tais pressuposições, interrogando-se sobre a sua legitimação, quer dizer, sobre a sua origem e validade (Gadamer, 1960: 105).

A afirmação da não-arbitrariedade das pré-concepções que constituem o processo de compreensão e, portanto, igualmente da necessidade de inquirir da sua legitimação é uma das mais densas de sentido, e que apresentam maiores dificuldades de interpretação, na obra de Gadamer. Por ela passam as questões fundamentais desta, e que dizem respeito à importância das pré-concepções e consequentemente da tradição; à impossibilidade de submeter a verdade a métodos de pesquisa; à necessidade de conjugar uma disponibilidade

perante o que é outro ou estrangeiro com a capacidade de crítica; à atribuição de uma prioridade à compreensão hermenêutica em relação a qualquer outro modo de conhecimento.

A posição anti-historicista e anti-objectivista de Gadamer tem como alvo aquele que ele considera o preconceito principal da tradição iluminista: «o preconceito contra os preconceitos em geral e a recusa da tradição que daí resulta» (*op. cit.*: 108). O termo *preconceito*, significando um juízo prévio, pode ter tanto um sentido positivo como um sentido negativo. No entanto, com a *Aufklärung*, ele passou a ser exclusivamente negativo, considerando-se como preconceito todo o «juízo não fundado» (cfr. *op. cit.*: 109), aquele juízo que não obedece ao princípio de razão suficiente. De facto, com a *Aufklärung*, e mais especificamente com Kant, a consciência da finitude, que traz consigo a necessidade de delimitação dos poderes e deveres dos homens, é acompanhada de uma exigência de autonomia, a obrigação, que a cada um cabe, de se servir da sua própria razão. Ora esta, e a consequente auto-afirmação do sujeito, pertencem a uma época de ruptura, que assenta numa concepção da História como progresso do *mythos* para o *logos*. De acordo com esta ideia de progresso, o mito e a razão apresentam-se como aspectos inconciliáveis, sendo que, na ultrapassagem definitiva do mito, a razão deve rejeitar a autoridade da tradição e dos preconceitos, juízos que nela se baseiam, submetendo-a à crítica.

Mas quando Gadamer põe como condição hermenêutica que as pré-concepções postas em jogo «não sejam arbitrárias», não está ele também a recorrer à ideia de crítica? Se tomarmos a crítica no sentido de tribunal da razão, concerteza que não. Gadamer fala da necessidade de deixarmos que o texto nos diga algo, necessidade de abertura à alteridade, de modo a que no encontro com as nossas pré-concepções ele possa «pôr em jogo a sua verdade» (*op. cit.*: 107). Aquilo que, no final, determina que não exista ou prevaleça uma arbitrariedade das pré-concepções é que a compreensão seja fundada na própria coisa a compreender. É evidente aqui a relação com o projecto heideggeriano de uma ontologia fundamental e a distância em relação a qualquer concepção de uma crítica baseada em critérios prévios à compreensão. Em relação à autoridade da tradição, trata-se de não a conceber como uma exigência de submissão, mas sim como reconhecimento de uma sabedoria que é ao mesmo tempo a nossa possibilidade de reconhecimento. Em suma, a importância da tradição reside no facto de com ela podermos dialogar e nos podermos constituir como seres dialogantes, ou seja, no facto de podermos admitir a

existência de preconceitos legítimos. O que não significa que todos os preconceitos sejam legítimos, Gadamer di-lo explicitamente:

> Para uma hermenêutica verdadeiramente histórica, a questão central, a questão fundamental do ponto de vista da teoria do conhecimento, pode portanto ser formulada assim: em que é que se deve fundar a legitimidade dos preconceitos? O que distingue os preconceitos legítimos de todos aqueles, inúmeros, que compete incontestavelmente à razão crítica ultrapassar? (*op. cit.*: 116).

Gadamer admite que a oposição, defendida pela *Aufklärung*, entre a fé na autoridade e o uso da razão seja correcta, mas apenas quando aquela substitui o juízo pessoal, o que não acontece em relação à autoridade da tradição na medida em que ela resulta do reconhecimento. Trata-se, portanto, de recusar a existência de uma relação necessária entre autoridade e obediência, postulada pela filosofia das Luzes e que o romantismo, ao manifestar-se pela primeira, não contradiz. Para Gadamer, «a autoridade não tem nenhuma relação imediata com a obediência; ela assenta no reconhecimento» (*op. cit.*: 118). A relação com a tradição não é passiva e receptiva, mas implica a liberdade: «A tradição, mesmo a mais autêntica, a mais respeitável, não se realiza apenas de modo natural em virtude da força de perservação do que existe; mas ela requer ser afirmada, captada e mantida» (*op. cit.*: 120). A autoridade da tradição refere-se sobretudo a um saber prático, ou a certas realidades, como é o caso dos costumes em relação aos quais não há outro processo de validação senão o serem «acolhidos em toda a liberdade, mas de nenhum modo criados ou fundados na sua validade por um livre discernimento» (*op. cit.*: 119).

Afastando-se do projecto de ontologia fundamental que domina o pensamento de Heidegger antes da viragem (*Kehre*), Gadamer vai conceber o diálogo como elemento primordial da compreensão. Nós formamo-nos historicamente, a nossa experiência é historicamente situada, existimos num «meio de ressonância» que precede todos os nossos juízos. Por isso, a racionalidade também só pode ser avaliada segundo critérios históricos. Ela funda-se na tradição, o que faz com que as nossas justificações partam necessariamente da compreensão de uma pluralidade de discursos. Isso significa que não existe qualquer liberdade ou possibilidade de distanciação em relação ao passado e, portanto, que qualquer proposta de o analisar com objectividade não passa de uma ilusão. O passado só se dá no seu devir. A estrutura da interpretação é a da compreensão, a do diálogo como reciprocidade de interpelações, que dá lugar à transformação, tanto do texto como do intérprete. O que, por um lado, significa que a

preservação da tradição corresponde à sua mudança e, por outro, que a interpretação se conclui sempre por uma estabilidade provisória, uma espécie de consenso a ser avaliado e alterado nas interpretações seguintes. É neste processo, que Gadamer concebe como fusão de horizontes, que podemos encontrar um modo específico de crítica dos preconceitos. Os nossos preconceitos, que constituem o horizonte do presente, são continuamente postos à prova numa relação com o passado, consistindo a compreensão justamente nesse encontro. O que ressalta de um tal processo de crítica é que nele não há possibilidade de definir critérios prévios. Também não parece adequado falar-se, a seu propósito, de mediação, pois não é possível determinar separadamente um horizonte do presente e um horizonte histórico: «A compreensão consiste antes no processo de fusão destes horizontes que se pretende isolar uns dos outros» (*op. cit.*: 174). Trata-se, portanto, de uma crítica sem outra garantia que não seja a do acordo e a da disponibilidade para pôr de novo em questão o horizonte que se formou.

A compreensão, entendida a partir do modelo do diálogo, só pode desse modo ter como critério de legitimação o consenso, o qual não é nem a afirmação de uma subjectividade triunfante, nem o resultado de um processo específico de argumentação, mas o acordo não explícito que resulta numa mudança da tradição. Sempre que Gadamer fala de mudança, fala do modo como ela existe na linguagem, pois segundo ele o exterior da linguagem apenas nesta nos é acessível: «o ser que pode ser compreendido é linguagem» (*op. cit.*: 330).

O modo como Gadamer concebe a formação do consenso, e da crítica que ele admite ou pressupõe, difere bastante da concepção defendida por outros autores para quem a inter-subjectividade é uma condição da compreensão própria das ciências humanas (na medida em que, ao contrário das ciências naturais, não possuem uma linguagem universalmente reconhecível), mas ela deverá ser conjugada com uma crítica da ideologia. É o caso de Ricoeur e de Habermas, pensadores que atribuem uma grande importância à possibilidade que, no seu entender, é aberta pela concepção gadameriana de fazer repousar o essencial da hermenêutica sobre a inter-subjectividade.

Habermas, que reconhece a importância do pensamento de Gadamer no que diz respeito à sua afirmação de que toda a compreensão se funda numa determinada situação histórica, critica alguns aspectos principais da hermenêutica gadameriana, o que irá dar lugar a um debate bastante esclarecedor. A questão central diz respeito à «reabilitação do preconceito enquanto tal» (Habermas, 1981: 213): garantirá a

estrutura de antecipação própria da hermenêutica a existência de preconceitos legítimos? Habermas pretende que Gadamer, ao admitir a existência de preconceitos legítimos, o que significa fazer da autoridade da tradição uma condição do conhecimento, está ele próprio a esquecer a tradição do idealismo alemão, ou seja, a exigência de reflexão. A consciência do preconceito, a que a reflexão deve conduzir, obriga a que ele deixe de funcionar como tal, e portanto passe a poder ser analisado em vista da sua rejeição ou adopção. Admitir o contrário é negar as potencialidades da reflexão. É partindo daqui que Habermas contesta o primado ou exclusividade da hermenêutica como modo de compreensão, de acordo com o qual as próprias teorias se constituem através da experiência da interpretação. A uma tal concepção contrapõe a necessidade de aquela ser orientada ou coadjuvada pela teoria crítica. Para ele, a linguagem pode ser usada como legitimação de relações de poder, escamoteando a violência com que se pretendem perpetuar. Nesse caso ela tem uma função ideológica, competindo à crítica da ideologia fazer a desmontagem dessa dependência, distinguindo entre um uso mistificatório e uma realidade factual, de modo a tornar esta consciente. Isso significa que a proposta de crítica da ideologia está inteiramente em desacordo com o modo como Gadamer, na sequência de Heidegger, concebe a relação entre linguagem e mundo, e que implica a impossibilidade de se relacionar com os factos sem ser através da linguagem, que assim condiciona ou antecipa a visão que deles podemos obter. É precisamente o reconhecimento da indissociabilidade entre os factos e os discursos que torna impossível considerar a reflexão hermenêutica para além da sua capacidade de levantar novas hipóteses de conhecimento, isto é, de a considerar como um meio de atingir a objectividade ou como definição de critérios de verdade. A exigência, formulada por Habermas, de conduzir a hermenêutica a uma teoria crítica capaz de determinar a validade da compreensão, e a sua oposição a todo o tipo de autoridade, incluindo a da tradição, sem a qual, segundo Gadamer, não poderia haver diálogo, encontram no tema do consenso um campo de eleição para o seu desenvolvimento. Para Habermas, ou para Apel, o consenso como Gadamer o define, ou seja, como acordo a que chegam livremente os interlocutores que pelo diálogo põem em jogo as suas convicções transformando-se reciprocamente (Gadamer, 1960: 250), não atesta uma compreensão legítima. A psicanálise tem, desse ponto de vista, um papel exemplar. Tanto ela como a crítica da ideologia se constituem numa relação de esclarecimento com uma comunicação sistematicamente deformada» (Habermas, 1981: 213). Trata-se,

para ambas as disciplinas, de encontrar uma teoria explicativa que permita compreender a génese das transformações. O acesso a esta teoria explicativa parte, na psicanálise, de um processo pelo qual o psicanalista, com base na análise dos símbolos que por distorção foram transformados em sintomas, e numa relação específica com o paciente – *transfert* –, chega à reconstrução de uma cena inicial e à sua explicação, da qual o doente toma consciência, acedendo desse modo à cura. Por analogia, Habermas pressupõe que «o discurso "normal", ou, digamos, sem patologia aparente, apresenta igualmente formas de comunicação sistematicamente deformada» (*op. cit.*: 251). Isso acontece sempre que se atinge um falso consenso, um acordo que resulta de uma comunicação deformada, uma comunicação perturbada por fenómenos dos quais os interlocutores não têm consciência. Essa perturbação apenas é perceptível por um terceiro, exterior ao diálogo, o único que está por isso em condições de explicar a sua génese de modo a tornar possível o verdadeiro consenso. A compreensão da comunicação exige assim a possibilidade de se colocar fora da situação de diálogo, ou seja, de dissociar compreensão e participação, o que a hermenêutica não permite, e só se toma possível para uma meta-hermenêutica ou hermenêutica das profundidades concebida segundo o modelo de esclarecimento da psicanálise.

Como mostra Gadamer, a situação da análise terapêutica e a da comunicação na vida social são radicalmente diferentes. Enquanto na primeira o doente se submete voluntariamente à autoridade do médico, com vista a obter a sua cura, na segunda estamos perante um confronto de experiências e interesses diferentes que determinam as resistências que cada um dos interlocutores impõe ao outro. Esta diferença essencial obriga a colocar a questão dos critérios a partir dos quais se pode considerar tratar-se de um falso consenso, ou de uma comunicação deformada. Para Habermas, a comunicação não deformada pode ser atingida através de uma «reflexão emancipadora», a qual se desenvolve tendo em vista um ideal de esclarecimento, correspondente a uma situação em que cada um usa da razão sem qualquer tipo de constrangimento. Enquanto crítica, compete à hermenêutica filosófica desenvolver um saber meta-hermenêutico que estabeleça a situação ideal de comunicação, as condições de possibilidade de uma comunicação não distorcida, as quais garantem a validade do consenso.

É na medida em que Habermas define esse consenso como duradouro e universal que Gadamer pode ver nele uma identificação do ideal da verdade com o do bem. A uma tal coincidência contrapõe a

tradição em que se inscreve o seu pensamento e para a qual é fundamental a distinção aristotélica entre *technè* e *phronésis*. É a esta última que pertencem os diálogos e consensos que constituem a vida social. Por isso mesmo, todos os esclarecimentos da reflexão hermenêutica resultam de um «pôr em jogo, recíproco, de argumentos críticos, mas daqueles nos quais se reflectem as convicções dos interlocutores» (Gadamer, 1977: 169). Assim, a não-existência de uma verdade exterior à experiência hermenêutica mostra a necessidade do entrecruzar desta com a retórica, o qual se pode manifestar naturalmente, isto é, independentemente de uma estratégia consciente, em qualquer discurso que vise a persuasão, do qual faz parte a capacidade de influir emocionalmente. A noção de manipulação torna-se, por isso mesmo, equívoca e o objectivo, expresso por Habermas, de libertar o discurso da componente retórica, considerando-a um elemento de constrangimento que pode dar origem a consensos falsos, revela mais uma vez a prossecução de um ideal de transparência, que dá primazia à objectividade na determinação do agir humano. É aí que, com efeito, radica o essencial das suas divergências com Gadamer, que não partilha esse ideal de verdade universalmente válida, afirmando-o claramente:

> Aquilo a que eu dou importância é, na minha opinião, um velho problema, que Aristóteles já tem em vista na sua crítica da Ideia geral do Bem em Platão. O Bem humano é qualquer coisa que se encontra na prática humana, e não é determinável sem a situação concreta na qual uma coisa é preferida a uma outra. Apenas isso, e não um acordo contrafactual, é a experiência crítica do Bem (*op. cit.*: 172-73).

A exigência de validade universal manter-se-á nas obras mais recentes de Habermas, nomeadamente em *Teoria do Agir Comunicacional* (1981), apesar das alterações importantes que derivam de uma passagem do paradigma da consciência para o paradigma da teoria da comunicação, conjugada com o recurso a noções fundamentais de psicologia do conhecimento, como o próprio Habermas explica no prefácio de 1987 à tradução francesa. A mudança traduz-se, no fundamental, em admitir que não é possível conceber qualquer realidade independentemente da linguagem, o que, para Gadamer, é uma consequência da proposição heideggeriana «A linguagem é a casa do ser», enquanto para Wittgenstein depende de considerarmos a linguagem como limite do nosso conhecimento, pois na hipótese de haver algo que precede a linguagem ou que está completamente separado dela, disso não se pode falar.

Ao prosseguir a sua teoria do agir comunicacional, Habermas reformula, explicita e desenvolve aspectos dos seus trabalhos anteriores, nomeadamente no que se refere à noção de hermenêutica filosófica, de comunicação perturbada, de situação ideal de comunicação e de validação do consenso. À hermenêutica filosófica compete um tipo de interpretações específicas, aquelas que visam comunicações realizadas em condições linguísticas que não são as exigidas para uma comunicação normal, não perturbada. Em suma, o seu papel é limitado à interpretação de textos incompreensíveis. O exemplo que Habermas dá é o da dificuldade de interpretação de um texto transmitido por tradição. A hermenêutica filosófica determina para o procedimento correcto dois aspectos principais: a investigação do contexto em que o texto foi escrito, de modo a poder destacar os pressupostos que fazem parte do mundo da vida do autor; a reactivação da comunicação através do confronto implícito do intérprete com as razões do autor. O intérprete encontra as razões que mostram a racionalidade do texto (que lhe dão coerência, podemos dizer), mas ao tomar a sério o seu interlocutor ele não pode prescindir de um confronto em que as suas próprias razões se afirmam pela avaliação. A exposição daquele que Habermas considera como o procedimento correcto em relação aos textos da tradição leva-o mais uma vez a demarcar-se de Gadamer. Critica neste a sua proposta de basear a interpretação de um texto na «presunção da perfeição», que considera como um preconceito que valida injustificadamente o texto interpretado. Esse preconceito é, quanto a si, solidário de uma noção de clássico em Gadamer e corresponde ao preconceito de uma superioridade do texto em relação ao intérprete.

Verificamos assim que Habermas não só reitera a sua recusa de uma universalidade da compreensão hermenêutica que a coloca na base de todo o pensamento, incluindo o das ciências da natureza, como levanta objecções às próprias bases da hermenêutica de Gadamer. Situa-as no prosseguimento da «interpretação dogmática de escritos sagrados» (Habermas, 1981: 151), aquela que supõe uma concepção da interpretação como aplicação e, consequentemente, da coincidência de compreensão e concordância. Com efeito, a concepção de clássico em Gadamer apresenta implicações, nomeadamente no que respeita às suas considerações sobre arte, que convertem a relação com a tradição mais num culto da tradição do que na sua crítica, parecendo inverter desse modo o processo anti-tradição do iluminismo. No entanto, Gadamer condena claramente a posição romântica por se ter limitado à referida inversão e não ter contrariado essa oposição, substituindo-a pelo reconhecimento da complexidade que impede de separar o que faz parte do passado e o que é actual. A

primazia conferida à tradição é um dos aspectos que mais aproximam Gadamer da ontologia heideggeriana, que tende a conferir à origem um valor absoluto. Apesar disso, a noção de fusão de horizontes não implica necessariamente concordância, mas sim interacção, sendo esta uma deslocação de ambos os interlocutores – o texto interpretado (e não qualquer intenção do seu autor, evidentemente) e o seu intérprete. Note-se que *deslocação* ou *encontro* são palavras que podem designar mais correctamente este modo de interpretação do que a noção de «mediação», na medida em que não se trata de uma relação de entidades diferenciáveis. Neste processo, não é possível distinguir com a nitidez com que o pretende Habermas entre «as razões que o autor do texto interpretado teria podido mencionar nas devidas circunstâncias» (1981: 148) e as razões do intérprete que ao interpretar avalia. Isto, para além do facto de a fusão de horizontes referir os pressupostos, em termos axiológicos e de conhecimento, que constituem as práticas discursivas de uma época e não a subjectividade do autor visada na hermenêutica diltheyana.

Ricoeur centra a sua crítica a Gadamer no facto de, tal como a concebe, toda a crítica exigir uma distância, enquanto a fundação exclusiva da compreensão na historicidade, e portanto na tradição, nega expressamente qualquer distanciação, estreitamente associada ou até equivalente à constituição de um método. Tudo depende de uma noção de autonomia que, segundo Ricoeur, a análise do texto fixado pela escrita permite evidenciar. O texto não só se emancipa da intenção do autor como se torna disponível para ser descontextualizado e recontextualizado de novo pela leitura. Nesta disponibilidade reside a hipótese da distanciação como movimento que condiciona a interpretação. A divergência com o ponto de vista gadameriano não parece muito sustentável, pois também de acordo com este um texto está sujeito a recontextualizações através das quais o intérprete permite que ele lhe diga algo, investindo na interpretação o seu próprio horizonte, sem que isso corresponda ao movimento de distanciação. Em «Hermenêutica e crítica das ideologias», Ricoeur advoga que, quanto a este aspecto, a sua divergência em relação a Gadamer radica no facto de este tomar o diálogo como modelo da interpretação, consistindo esta, no fundamental, em encontrar a pergunta a que o interpretado responde. Para Ricoeur, este modelo da conversação, da dialéctica pergunta-resposta, não corresponde à relação com uma obra, a qual, pela sua complexidade, exige a mediação da descrição e da explicação. Por conseguinte:

> Estamos, aqui, numa situação próxima da que é descrita por Habermas: a *reconstrução* é o caminho da compreensão, mas esta situação não é própria da psicanálise e de tudo aquilo que Habermas designa pelo termo de «hermenêutica das profundidades»; esta condição é a da obra em geral (1986: 368).

Ricoeur só poderia sustentar a autonomia absoluta do texto que abre diante de si um projecto de mundo se pudesse conceber a existência do texto independentemente de qualquer intérprete, isto é, a sua existência como um objecto apropriável por um sujeito. A relação entre a explicação da estrutura do texto e a sua compreensão consistiria, portanto, numa dialéctica entre verdade e método. Só neste caso se poderia admitir separadamente a existência de um método estrutural de análise e da compreensão. De facto, os «métodos» de descrição procedem a hierarquizações e combinações dos elementos do texto de acordo com teorias prévias cujo teor explicativo podemos considerar como componente dos preconceitos que constituem o horizonte daquele que interpreta. É na possibilidade de afirmação de um sujeito capaz de aceder a uma compreensão de si livre de ilusões, como propõem a crítica marxista e a freudiana, que Ricoeur apoia a sua defesa de uma distanciação pela qual a hermenêutica e a crítica das ideologias se complementam. Trata-se de uma concepção da subjectividade que parte do seu carácter reflexivo, certificado pelo emprego do si («le soi»). Ela conjuga-se com o postulado da existência de uma metalinguagem, universalmente válida, a qual permite evitar as limitações ou obrigações a que está sujeita a interpretação quando ela é remetida em última instância para a linguagem comum, à qual pertence no entanto, segundo Gadamer (e Wittgenstein, de quem falaremos mais adiante), toda a experiência historicamente situada (ou o conjunto das nossas formas de vida). A crença numa metalinguagem é o que permite a Ricoeur falar no «sentido objectivo do texto» e propor uma distinção entre ciências humanas e ciências da natureza que não ponha em causa a objectividade de ambas. Quanto a Gadamer, pelo contrário, a rejeição de uma problemática da subjectividade/objectividade em proveito da interpretação dos discursos, leva-o a afirmar a anterioridade da compreensão hermenêutica em relação ao tipo de conhecimento produzido pelas ciências, e a concluir que «a velha oposição entre ciências da natureza e ciências humanas deixa de ter razão de ser, desaparece, e a discussão da diferença de métodos já não é actual» (Gadamer, 1967: 41).

Em termos de crítica, Ricoeur pretende que a metalinguagem por si postulada seja um resultado daquele a que, com Habermas, chama

o interesse pela emancipação, o qual se concretiza na existência de uma «ideia reguladora, a de uma comunicação sem limites e sem constrangimentos». É que Ricoeur nega a compreensão como sendo exclusivamente um processo de continuidade concebido enquanto conjugação de três requisitos que considera falsos: a convergência das tradições, a hipóstase do passado e a ontologização da língua. Para Ricoeur, a escrita liberta-nos de qualquer relação dogmática com o passado. A autonomia dos textos faz com que eles cheguem aos seus destinatários como mensagens em garrafas lançadas ao mar (cfr. Ferraris, 1987: 155), que exigem a implicação daquele que interpreta e articula tradição e emancipação.

Em termos de hermenêutica, Ricoeur propõe que a atenção não se volte para o passado dos textos mas para o seu futuro, para o mundo que abrem diante de nós. A este propósito, aponta como exemplar o texto poético, onde a ficção enquanto redescrição, imitação criadora ou projecção dos possíveis do sujeito nos dá um mundo no modo do poder-ser, no qual «reside a força subversiva do imaginário» (1986: 369). É a partir desta valorização da ficção que as concepções de ideologia e utopia propostas por Ricoeur aparecem como determinantes da tensão entre hermenêutica e crítica. Falaremos delas mais adiante.

5. A viragem pragmático-linguística

A noção de jogos de linguagem e a impossibilidade de conceber uma actividade fundamentadora (Wittgenstein). – Compreensão e invenção.

Com Wittgenstein, a impossibilidade de considerar o conhecimento como busca de fundamentos finais deriva também imediatamente da impossibilidade de transcender as situações em que esse conhecimento ocorre. Todo o conhecimento corresponde a uma determinada representação de factos, que tem como limite um determinado jogo de linguagem.

Em *Investigações Filosóficas* (1958), que marca a segunda fase do seu pensamento, Wittgenstein expõe uma concepção da significação, de acordo com a qual cada palavra apenas significa integrada em jogos de linguagem, que constituem «um todo formado pela linguagem com as actividades com as quais ela está entrelaçada» (§ 7). Os jogos de linguagem são mais ou menos aparentados com os outros jogos, isto é, com aquilo a que vulgarmente chamamos «jogos». Tal como estes, eles não têm uma essência comum, nem qualquer fundamento. Nada que lhes seja exterior os pode legitimar ou justificar. Entre eles existem apenas parecenças que são como «parecenças de família» (cfr. *op. cit.*: § 67), isto é, como aquelas que existem entre os membros de uma família, que nunca são rigorosas, mas se adensam ou desvanecem no interior de uma flutuação instável. As regras dos jogos de linguagem são adquiridas através do uso. Existe uma conexão interna entre ambos, o que se torna compreensível se observarmos o modo com a criança adquire a capacidade de falar, por adestramento. Conhecer uma regra é, portanto, saber aplicá-la, mas esta aplicação também não é rígida, há uma margem de criatividade ou de invenção no uso da linguagem.

Aquilo que a concepção dos jogos de linguagem torna evidente no que respeita à filosofia é a impossibilidade de a conceber como actividade fundadora: a filosofia não pode fundar, determinar, os usos da linguagem. Ela deve recusar qualquer pretensão a tomar-se por uma actividade científica. Não deve produzir nenhuma teoria, nem

apresentar hipóteses ou explicações, mas sim descrever, procurar conhecer o funcionamento da linguagem, indo contra o instinto que nos conduz no sentido oposto. É a chamada «função terapêutica da filosofia», que Wittgenstein sintetiza ao dizer: «A Filosofia é um combate contra o embruxamento do intelecto pelos meios da nossa linguagem» (*op. cit.*: § 109).

A noção de função terapêutica parece pressupor no entanto ainda uma concepção do jogo de linguagem da filosofia como um jogo de linguagem especial que pode ir além do seu entrelaçamento com formas de vida historicamente situadas. O abandono desse pressuposto, que implica o tomar em atenção que o jogo de linguagem da filosofia é um jogo de linguagem e não se pode subtrair a isso, obriga a admitir a existência de problemas filosóficos tradicionais e não a considerá-los meros sintomas de uma doença. Ou seja, o reconhecimento da sua não primazia não significa que se pretenda anulá-los, o que seria ainda participar da ideia de desmistificação, própria do jogo de linguagem filosófico tradicional. A defesa de uma concepção holística da significação, sobretudo com *Da Certeza*, conduz ao abandono dessa ideia de uma terapêutica da linguagem. Como método de compreensão, Wittgenstein propõe que nos representemos o que poderia ter sido, para observarmos o problema a uma luz nova, que desenvolvamos conceitos fictícios, que procuremos a expansão das nossas metáforas, que usemos a analogia e procuremos conexões inesperadas: «Nada é (...) mais importante que a elaboração de conceitos fictícios, os únicos que nos ensinam a compreender os nossos» (cit. in Chauviré, 1989: 207).

A recusa de considerar a filosofia como uma teoria é, em Wittgenstein, solidária da distinção entre dois tipos de explicações: as que pretendem apresentar as causas e as que expõem razões. Trata-se de jogos de linguagem diferentes, correspondendo a confusão entre causas e razões a uma confusão gramatical. A ciência nasce de um comportamento generalizado, ou instintivo, que visa combater os efeitos a partir das suas causas. É assim que ela aparece como jogo de causas e efeitos, sendo aquelas apresentadas como hipóteses a serem confirmadas, o que fundamentalmente as distingue das razões que atribuímos aos nossos actos, pois estas não estão sujeitas a confirmação:

> A proposição segundo a qual a vossa acção tem tal ou tal causa é uma hipótese. A hipótese é bem fundada se temos um certo número de experiências que, em conjunto, concorrem pala demonstrar que a vossa acção é uma sequência regular de certas condições que nós chamamos então causas da acção. Para conhecer a razão que tendes para formular um certo enunciado, para agir de uma maneira particular, etc., não é necessário qualquer número de experiências concordantes, e o enunciado da vossa razão não é uma hipótese (*Cahier Bleu*, 15; cit. in Bouveresse, 1991: 82)

A diferença entre os dois tipos de explicação é particularmente pertinente na leitura que Wittgenstein faz de Freud, a qual insiste na incorrecção que consiste em considerar a psicanálise como uma disciplina científica. Como mostra Bouveresse, essa leitura dá a pensar a confusão entre razões e causas como base de uma construção mitológica que é apresentada como ciência. Freud toma as explicações que encontra para determinados actos como sendo suas causas. As suas explicações possuem uma característica particular, o *charme*, que faz com que sejam facilmente aceites, isto é, que cada um as possa aceitar vendo nelas os seus motivos ou as suas razões para agir de um determinado modo. Segundo Wittgenstein, isso não as transforma, de modo nenhum, em causas. Mesmo se há razões que são causas, aquelas nunca se reduzem inteiramente a estas: os dois tipos de explicação, não sendo incompatíveis, são no entanto irredutíveis (cfr. Bouveresse, *op. cit.*: 90). É evidente que uma tal irredutibilidade contraria qualquer tese do tipo da de Schopenhauer, segundo a qual a motivação é um modo da causalidade.

A explicação através da exposição de razões levanta problemas que não são de natureza científica mas hermenêutica, pois dizem respeito ao facto de os motivos apresentados como justificação de uma acção serem aquilo que lhe confere sentido. Encontramos aqui uma indissociabilidade entre acção e sentido do mesmo tipo da que faz com que os jogos de linguagem suponham um entrelaçar com as formas de vida. Só poderemos, pois, falar numa hermenêutica wittgensteiniana, ou aproximar o pensamento de Wittgenstein das preocupações hermenêuticas, tendo em conta a sua dimensão pragmática, aquela que leva Ricoeur a interrogar-se sobre a hipótese de um «desacordo insanável entre uma filosofia através da qual qualquer coisa no interior da tradição especulativa do Ocidente continua a falar-nos e uma filosofia que coloca o acento principalmente na prática actual do discurso num contexto de quotidianidade» (Ricoeur, 1986: 99).

Mas, se é justo ver no pensamento de Wittgenstein um dos marcos importantes do desfazer, quer da hierarquia tradicional entre teoria e prática, quer da própria oposição, a ideia de «desacordo insanável» parece conter algum exagero. Por um lado porque, como diz o próprio Wittgenstein, é impossível escolher a tradição a que se pertence. Ela é anterior a toda a decisão; não se aprende; não é

objectivável: «A tradição não é nada que se possa aprender, não é um fio que possamos reaver quando achamos oportuno. Tal como também não nos é possível escolher os nossos antepassados» (cit. in Chauviré, 1989: 223). Wittgenstein não restringe a compreensão à inserção em contextos de quotidianidade. Ele propõe mesmo, como vimos, que, por analogia e outros meios, se inventem contextos diferentes e conceitos fictícios, de modo a obter uma melhor compreensão. O recurso ao simulacro pode ser entendido como um meio de relação com a tradição que desfaça, no entanto, a ideia do passado como uma sombra exangue que a interpretação visa iluminar e restituir à vida. Porque, no fundamental, o que Wittgenstein recusa é a apresentação de razões – interpretações – que se pretendam objectivas, que pretendam identificar-se a causas. É uma recusa que partilha com Gadamer, para quem a interpretação também não corresponde nem à busca de uma objectividade, nem ao acesso a uma comunicação não deformada.

6. A modernidade em questão

O fim da racionalidade moderna. – A noção de paradigma (Kuhn) e a concepção de uma «racionalidade metafórica». – Uma «teoria da inconceptualidade» (Blumenberg). – O fim das grandes narrativas de legitimação (Lyotard). – O consenso (Habermas). – A paralogia (Lyotard).

A investigação sobre a modernidade enquanto época que chega ao seu fim desenvolveu-se, sobretudo a partir de meados do nosso século, em campos disciplinares muito diferentes, desde a história das ciências, à sociologia, à filosofia ou à estética e à literatura, tendo como interesse comum a racionalidade moderna enquanto vinculação de um conceito de razão que, pretendendo-se universal, se revela como restrição daquela a um jogo de linguagem, o da tecno-ciência. De certo modo, corresponde a esta restrição o interesse quase exclusivo pela interrogação da racionalidade moderna. Esta seria característica daquele que Descombes designa como «pensamento *épochale*» (1989: 99), o qual distingue do pensamento de uma época, na medida em que este se ocuparia da descrição dos «usos e dos costumes, das regras e das instituições» (*ibid.*). A crítica implícita nesta distinção é do mesmo tipo da que encontramos em Rorty, quando ele discorre sobre a necessidade de uma «história intelectual», que registaria aquilo a que habitualmente se chama «cultura» e serviria de contraponto às diversas histórias da filosofia (cfr. Rorty, 1984: 83).

Para além da necessidade de ultrapassagem da modernidade, anunciada por Nietzsche e Heidegger, encontramos em Horkheimer e Adorno (1944) uma crítica ao iluminismo que é fundamentalmente a crítica ao processo dialéctico da razão e do seu outro – o mito. Consideram aqueles autores que, através desta dialéctica, a razão moderna tendeu para a sua transformação completa em razão instrumental. Perante esta, que faz equivaler dominação e razão, a única saída só pode ser a da modernidade estética enquanto dialéctica da negatividade. A filosofia, tornada crítica da razão, num sentido total e paradoxal – crítica dos fundamentos da própria razão –, encontra na arte da modernidade a possibilidade de manifestação de uma subjectividade que não é constituída no processo de subordinação a um fim, o da razão instrumental, dominadora.

Num sentido muito diferente do da crítica da razão, mas que se refere também a uma progressão da razão moderna no sentido de autonomização do domínio técnico, está Gehlen, para quem todas as possibilidades da cultura moderna se desenvolveram já, coincidindo o fim da modernidade com o fim da História. De acordo com essa visão, na época actual, pós-história, as ideias da modernidade já não são motivadoras do desenvolvimento social. Trata-se de uma época que corresponde ao fim da modernidade cultural e à exclusividade de uma modernização social que funciona por si, reproduzindo-se. A perspectiva de Gehlen é no entanto desmentida por grande parte dos pensadores da modernidade, que encontram ainda nas ideias da modernidade a base em que podem assentar as da pós-modernidade.

Aos diversos modos como a racionalidade moderna foi posta em questão, sobretudo a partir da década de 60, reúne-se um trabalho muito importante como é o de *A Estrutura das Revoluções Científicas*, de Thomas S. Kuhn, publicado na sua primeira versão em 1962. Não sendo imediatamente um questionar da modernidade, o livro de Kuhn situa-se no domínio de uma reflexão sobre a história das ciências. Aí se conclui que a racionalidade científica não é una nem se aproxima de uma linguagem idealmente universal que se fosse depurando em termos de um progresso em sentido acumulativo. Pelo contrário, as ciências estão sujeitas a uma alternância entre períodos revolucionários e períodos normais, que não corresponde ao percurso de aquisição de uma linguagem unívoca, mas à invenção de linguagens e sua estabilização, respectivamente. É com base nessa análise histórica que Kuhn elabora a noção de paradigma, a qual responde à necessidade de pensar, num sentido positivo, os modos plurais da racionalidade, ou seja, a necessidade de conceber as transformações da história das ciências sem cair na ilusão tradicional que as vê desenvolverem-se num processo em que a luta contra o erro vai superando uns estádios de desenvolvimento em favor de outros estádios superiores. As transformações que ocorrem na história das ciências correspondem a mudanças de paradigmas, os quais não são apenas constituídos por leis e teorias mas, mais do que isso, determinam a atitude do cientista em tudo o que se refere à sua actividade e até à sua visão do mundo. Tais mudanças não decorrem como um processo dialéctico de transformação contínua: não é possível justificar as alterações – em termos de filiação, de influências ou de fontes. Um novo paradigma surge na sequência de uma crise, caracterizada pela confusão e instabilidade. A sua afirmação vem pôr termo à crise e dá lugar à ciência normal, período de estabilidade durante o qual o novo paradigma domina integralmente.

Em *Os Universos da Crítica* (1982), Eduardo Prado Coelho apresenta e discute as principais críticas feitas à noção de paradigma formulada por Kuhn. Sendo o seu objectivo a aplicação da noção de paradigma aos estudos literários, encontramos aí questionados aspectos que dizem mais directamente respeito a estes, como é o caso da possibilidade da existência de ciências biparadigmáticas ou multiparadigmáticas. Aí se apresentam também diversas interpretações da noção de paradigma, as quais propõem que se pense a sua correspondência com outras noções, como a de «sistema de proposições absolutas», de Collingwood, ou a de «quadros de significância», de Giddens (1982: 30), e se discutem questões principais como as que dizem respeito aos períodos pré-paradigmáticos, às crises, ou ao monopólio do paradigma na ciência normal. Tal como Kuhn a apresenta, a compreensão das transformações das ciências tem ela própria implicações decisivas quanto à concepção da verdade e quanto à relação entre a linguagem usada na ciência e os outros jogos de linguagem, aspectos que estão inteiramente relacionados. Não havendo uma verdade como adequação de uma representação a um exterior da representação, deixa de fazer sentido a busca de uma linguagem pura da ciência, uma linguagem que permitisse a descrição neutra. É o que torna admissível que a reflexão sobre as ciências possa admitir nestas o recurso à persuasão na argumentação contra ou a favor de uma determinada teoria. E torna igualmente admissível a exploração das potencialidades significantes da figuratividade da linguagem, sendo a pressuposição de uma metaforicidade intrínseca aos vários paradigmas importante para compreendermos na sua incomensurabilidade as hipóteses de intercompreensão, pois, como diz Rorty (1980: 299), a incomensurabilidade implica a irredutibilidade mas não a incompatibilidade. Umberto Eco (1984) assinala a homologia entre o valor da abdução numa lógica da descoberta e a utilização/interpretação de uma linguagem metafórica.

Analisando a relação entre a noção de paradigma, tal como Kuhn a expõe, e uma «racionalidade metafórica» que vê defendida por autores como J. Schlanger, Barthes ou D. Schon, Eduardo Prado Coelho conclui:

> Vemos assim como a *função metafórica* desempenha um duplo papel no problema da evolução científica. Por um lado, assegura a transição de um paradigma para outro – através dos mecanismos de transposição que permitem que velhas palavras comecem a dizer coisas novas, deslocando-se o sentido ao longo delas, e movendo-se elas em torno de determinados eixos de sentido. Por outro lado, explica a persistência de alguns cenários conceptuais e o modo como eles justificam a ligação «irracional» de certos cientistas em relação a determinadas teorias e a correspondente rejeição de outras (1982: 118).

Se aproximarmos a concepção hegeliana de depuração da metáfora em conceito (ou o seu inverso nietzscheano) da relação entre «ciência normal» e «ciência revolucionária» em Kuhn, parecer-nos-á lícito admitir que a «ciência normal» corresponde à usura das metáforas, ou seja, a uma codificação rigorosa e estável, enquanto a «ciência revolucionária» corresponde à pujança metafórica. Compreenderemos assim a generalização que Rorty faz a partir das concepções de «ciência normal» e «ciência revolucionária», propondo-nos que consideremos um discurso «normal» e um discurso «anormal». No primeiro, estamos diante do compreensível, da explicação aceite, da facilidade de obtenção de consensos; enquanto no segundo estamos perante um alheamento das convenções que torna os discursos incompreensíveis. O grau de convencionalidade dos discursos determina, portanto, a sua qualidade de discurso «normal» ou «anormal», seja qual for o domínio a que esse discurso possa vir a pertencer. O discurso «anormal» é assim um discurso sem qualquer tipo de garantia do seu valor e que «pode ser tudo, desde o dislate à revolução intelectual». A sua existência justifica a necessidade da hermenêutica tal como Rorty a entende:

> Mas a hermenêutica é o estudo de um discurso anormal do ponto de vista de um qualquer discurso normal – a tentativa de produzir algum sentido a partir daquilo que se passa, num estádio em que nos encontramos ainda demasiado incertos acerca dele para o descrevermos e, portanto, para iniciarmos uma sua descrição epistemológica (1979: 251).

De acordo com esta concepção, e tal como para Gadamer, a hermenêutica não é específica das ciências humanas. Epistemologia e hermenêutica processam-se ambas a partir de uma pré-compreensão que garante a universalidade do círculo hermenêutico. Aquilo que as distingue é a sua integração num processo de continuidade (epistemologia) ou de ruptura (hermenêutica) e não a diferença de objectos (a «natureza», o «humano»).

Podemos dizer que, na medida em que o critério de legitimação do conhecimento seja a performatividade, a epistemologia se torna dominante ou mesmo exclusiva. É não apenas a redução da ciência à ciência normal», em termos do estudo de Kuhn, mas a redução do discurso ao discurso «normal», em termos da generalização feita por Rorty. Embora sem negar que todo o processo de interpretação do discurso metafórico corresponde à tentativa de atribuir significados susceptíveis de aceitação consensual ao que aparece como incerto e inclassificável, Blumenberg rejeita a possibilidade de se considerar a metáfora como um mero auxiliar num processo de formação de conceitos. Tal como a concebe, a metáfora, para ser pensada, exige uma «teoria da inconceptualidade»: «a inconceptualidade quer mais do que a "forma" dos processos ou dos estados, ela quer a sua "figura"» (1979*a*: 117). Não se trata de decidir entre intuição e abstracção, nem sequer de procurar uma síntese definida das duas. É talvez melhor pensar a figura como perturbação do dizível pelo visível, admitindo assim que a metáfora implique na linguagem um elemento heterogéneo que faz com que ela seja discordância irredutível, que participe de uma imprecisão que não se destina a ser corrigida ou enriquecida pela interpretação, mas que a coloca perante as potencialidades do pensar que se prendem ao que é incerto e discordante. Daí que Blumenberg, mais do que teorizar a metáfora, eleja certas metáforas para a sua investigação de determinados temas, como é o caso da subjectividade em *Naufrágio com Espectador* (1979*a*). Desse modo, Blumenberg inclui-se entre aqueles que não separam o estudo de problemas filosóficos da leitura de textos de filosofia ou de literatura. As metáforas são para ele, tanto num tipo de textos como no outro, núcleos por excelência de irradiação de imagens do pensamento de fenómenos do mundo da vida.

Deixando de estar exclusivamente associada ao literário, e dentro deste a uma espécie de suplemento de eloquência, a revalorização da metáfora pela filosofia e pelas diversas disciplinas científicas é um dos modos como se manifesta o abalo de uma época em que a centralidade do processo de auto-legitimação acaba por conduzir a uma quase ausência de critérios de legitimação, tendendo a reduzi-los a um único, o da performatividade.

Este tipo de redução é analisado em *A Condição Pós-Moderna* (1979) por Jean-François Lyotard, que parte de uma noção de legitimação que a toma no sentido de uma conexão entre a legitimação da ciência e a do legislador, mostrando ao que ela se opõe, o que concretiza e como se radicaliza numa época que designa como pós-moderna. Trata-se de uma conexão que estabelece uma aliança indissolúvel entre poder e ciência que na «era da informática» se torna, por assim dizer, evidente, irrecusável. Esta ideia de aliança entre poder e ciência prossegue a teoria crítica da Escola de Frankfurt naquilo em que ela se aplica a demonstrar, nomeadamente com Horkheimer e Adorno, a transformação da razão em razão instrumental. Está igualmente próxima da análise habermasiana, segundo a qual a sociedade industrial foi sendo progressivamente dominada pela ciência e pela tecnologia.

Lyotard baseia a sua tese, de acordo com a qual a legitimação da modernidade assenta num recurso à função narrativa como «legiti-

mação do saber», numa distinção entre pragmática do saber narrativo e pragmática do saber científico. A caracterização de uma pragmática do saber narrativo parte de uma distinção prévia entre saber e conhecimento. O primeiro não se restringe aos enunciados denotativos, mas inclui as qualificações técnicas, a sabedoria ética, a formação do gosto e a definição do belo. Nesta acepção global, o saber liga-se ao costume e é legitimado pela opinião, a *doxa*. A sua formulação e transmissão processam-se através de narrativas parcelares e que, embora possam reunir vários tipos de enunciados, não são globalizantes. São estas que determinam os critérios de competência e apresentam os comportamentos morais e sociais exemplares. Para Lyotard, o saber tradicional não integra a questão de direito ou questão da legitimidade, própria de um jogo específico do Ocidente, o jogo interrogativo[4], que pretende encontrar a causa ou justificação de todas as coisas através da adopção exclusiva de enunciados denotativos, aqueles que são verdadeiros ou falsos em relação a um referente. Contrariamente a estes, a narrativa como modo de formulação do saber tradicional faz parte de uma pragmática que é imediatamente legitimante. A questão da legitimidade é própria de uma pragmática do saber científico, aquele em que a legitimação deixa de ser imediata e passa a depender da argumentação e da prova. É desse modo que, segundo Lyotard, o problema da legitimidade determina uma incomensurabilidade entre as pragmáticas correspondentes aos dois tipos de saber, o que implica a impossibilidade de pensar qualquer um deles a partir do outro. Apenas o sucesso da aliança jurídico-científica fez com que se desenvolvesse no Ocidente um imperialismo cultural que pretendia converter a si as formas inferiores da cultura própria ou a totalidade da cultura de outros povos considerados inferiores.

No entanto, Lyotard considera que a imposição de um tal domínio e da consequente exigência de legitimação jurídico-científica não significa o abandono da forma narrativa; significa porém, isso sim, um outro tipo de narrativa: as narrativas de legitimação ou metanarrativas. Na metanarrativa do idealismo alemão, e mais especificamente na metanarrativa hegeliana, é o saber que se legitima a si mesmo afirmando-se como saber especulativo, o qual consiste na progressiva realização de um Sujeito absoluto. Na metanarrativa kantiana, o sujeito é a humanidade: a legitimidade do seu domínio decorre do exercício de uma função crítica, um julgamento em função do projecto de autonomia da vontade. Tanto uma metanarrativa como outra continham em germe a sua própria anulação. Elas integravam contradições que as arrastavam para o próprio fim por auto-erosão. Isso

tornou-se visível na sociedade actual. Na era da informatização, a adopção de critérios de performatividade é o resultado de uma inversão da relação entre ciência e técnica e corresponde a uma nova forma de legitimação, a «legitimação pelo poder». É com esta que a aliança entre o direito e a ciência atinge o seu ponto mais alto.

O confronto da tese de Lyotard com o modo como Habermas descreve a evolução da modernidade mostra como uma constatação idêntica pode depender de pressupostos muito diferentes e ter implicações divergentes. Também Habermas constata a substituição, na sociedade industrial moderna, das legitimações tradicionais por uma legitimação pelo poder que deriva directamente da ciência e tecnologia. No entanto, não considera que tal resulte de um movimento natural de auto-erosão. Para ele, isso é consequência de uma ideologia científico-tecnológica, a qual, enquanto ideologia, oculta os interesses de que decorre a primazia dada à técnica e à ciência, permitindo essa ocultação apresentar como legítimas as relações de dominação a que aquela dá origem. Desta representação da sociedade contemporânea retira Habermas a necessidade de dar prioridade ao que designa como crítica da ideologia ou análise da comunicação distorcida, em relação a qualquer procedimento hermenêutico. Essa crítica é apresentada em *Teoria do Agir Comunicacional* como resultado de uma distinção entre o agir estratégico, que é orientado para um fim, e o agir comunicacional, que visa o acordo inter-subjectivo.

A partir da afirmação desta distinção, Habermas propõe a adopção de novos modos de legitimação fundados no ideal de universalidade da razão, o qual depende de um ideal de comunicação ilimitada, sem obstáculos, que dá lugar a três tipos de argumentações e de consensos que correspondem a modos específicos de validade.

Contrariamente a Habermas, Lyotard considera que tanto o desdobramento entre o discurso especulativo e a positividade dos saberes, como a autonomização de esferas da cultura dotadas de leis próprias, tendem para a deslegitimação. As ciências prescindem da dimensão especulativa, mas também não pretendem legitimar os outros campos do saber. Abriu-se assim uma crise de legitimação que Lyotard associa directamente à experiência, que adjectiva de «pessimista», mas a que também já se chamou de «apocalipse radioso», da geração de pensadores e artistas de Viena do princípio do século: Musil, Kraus, Hofmannsthal, Loos, Schonberg, Broch, Mach e Wittgenstein. No seu entender, esta experiência corresponde a um «trabalho do luto», o qual foi ultrapassado através do contributo decisivo de Wittgenstein, que encontrou na prática da linguagem a única

legitimação, aquela que permite, portanto, recusar os critérios de performatividade pelos quais se passaram a reger a ciência e a técnica do fim das narrativas de legitimação. É de acordo com uma leitura da concepção wittgensteiniana de jogos de linguagem que Lyotard propõe a paralogia como nova forma de legitimação.

Em conclusão do seu estudo sobre a crise das narrativas de legitimação, Lyotard recorre ao que considera ser o desenvolvimento actual das ciências que, subtraindo-se ao domínio da técnica, encontram novos discursos de legitimação. Esses discursos, frequentemente constituídos por pequenas narrativas, que privilegiam a capacidade imaginativa e acentuam o dissentimento como força propulsora, integram o que designa de paralogia. Esta, que parte da aceitação de jogos de linguagem diferentes, faz depender a legitimidade da mudança de regras apenas da abertura de novos possíveis. O critério é: «isso dará origem a ideias, ou seja, a novos enunciados» (1979: 105).

A paralogia define-se, portanto, em oposição ao consenso. Este nada garante. Pelo contrário, pretender tê-lo como critério de validade é pretender submeter-se de novo, de acordo com a teoria defendida por Habermas, à narrativa de emancipação que a própria evolução da modernidade, segundo a história reconstruída por Lyotard, pôs em causa. Tratar-se-ia assim de um recuo na tradição da filosofia das Luzes, recuo esse que esquece a contradição imanente àquela, a de a pretensão a uma universalidade da razão enquanto justificação de todas as coisas ser ela própria injustificável e dever residir, por isso, numa ideia reguladora (a narrativa de legitimação), que é apresentada como a ideia de comunidade ilimitada de comunicação.

Os novos discursos de legitimação que Lyotard encontra nas ciências actuais estão de certo modo mais próximos da tradição humanista da hermenêutica gadameriana. A reabilitação das pequenas narrativas, e com esta a da não-oposição entre conhecimento e retórica ou entre saber e conhecimento constituem um elemento comum, fundamental. Note-se que Lyotard atribui à prosódia das narrativas tradicionais «a marca desta bizarra temporalização que fere em pleno a regra de ouro do nosso saber: não esquecer» (*op. cit.*: 41). Uma tal observação possui vastas implicações hermenêuticas. Lyotard comenta:

> A título de imaginação simplificadora, podemos supor que uma colectividade que faz da narrativa a forma-chave da competência não tem, contrariamente a toda a expectativa, necessidade de poder recordar-se do seu passado (...) A referência das narrativas pode parecer pertencer ao passado mas, na realidade, ela é sempre contemporânea deste acto (*op. cit.*: 41-42).

Colocam-se aqui duas questões principais: uma questão hermenêutica, pois é a narração enquanto interpretação (ou leitura) que assim se concebe sem qualquer relação com uma função de decifração e está por completo afastada de uma visão historicista da História; uma questão linguística e filosófica que diz respeito à relação entre enunciados e actos de fala. Enquanto a primeira pode remeter para algo como a noção gadameriana de fusão de horizontes, a segunda põe em causa a própria noção de acto enquanto manifestação de uma intencionalidade. Daí que Lyotard conclua que a temporalidade específica daquele tipo de narrativas é «ao mesmo tempo evanescente e imemorial» (*op. cit.*: 42). Advém-lhes dessa temporalidade o poder de serem imediatamente legitimantes. As narrativas da actualidade não possuem esse tipo de propriedade e por isso, nelas, a legitimação fica em aberto, diferida para o futuro enquanto resposta. A importância dada ao jogo por Gadamer e por Lyotard evidencia a diferença que sustenta as respectivas posições: enquanto para o primeiro a dimensão primordial do jogo depende da rememoração, para o segundo ela é sobretudo invenção e deve-se em cada momento à afirmação do incomensurável. Ou seja, onde o primeiro acentua o acordo, o segundo acentua o dissentimento, a dimensão agónica. No entanto, aquele que Lyotard considera como o único critério de legitimação em ciência – «isso dará origem a ideias» – supõe já um certo consenso da comunidade científica afecta à disciplina em causa, necessário ao reconhecimento das ideias. Rorty (1984*b*: 196-97) assinala o mesmo tipo de contraste entre o desejo de consenso em Habermas e aquele que designa por desejo do sublime em Lyotard, situando o primeiro na sequência de uma preocupação social e o segundo na da necessidade de expressão de singularidades e da invenção de uma linguagem própria. No seu entender, esta última, que corresponde a legítimas necessidades idiossincráticas de afirmação dos intelectuais, não pode servir de base de defesa de uma sua função social. Estamos perante um raciocínio que abre para questões essenciais em relação ao discurso de Lyotard, e à oposição consenso/invenção em geral: são questões como a da primazia da estética ou a da tensão entre a formação do gosto enquanto construção de identidades, e a necessidade da mudança, tensão de certo modo equivalente à da relação entre o belo e o sublime.

7. Narrativas, crenças, crítica

O diferendo em oposição à pretensão de universalidade. – Os ideais como forças orientadoras (Putnam). – A educação contra o naturalismo (Atlan). – A dupla função da ideologia (Ricoeur). – Argumentação e convenção.

A história que Lyotard compõe em A *Condição Pós-Moderna* tem-se tornado referência para grande parte dos trabalhos onde está em questão a possibilidade ou necessidade de fundamentação do conhecimento a partir de uma lógica da causalidade. Ela tem suscitado críticas e concordâncias que atestam a acuidade do problema. Uma das questões que se levantam é a da relação entre «pequenas narrativas», «metanarrativas» e «narrativas totalizadoras».

Nas sociedades pré-modernas, em que o saber narrativo é exclusivo ou dominante, não existe apenas uma pluralidade de «pequenas narrativas», mas sim um universo centrado em narrativas fundadoras, totalizantes, que instituem a comunidade na dependência de uma causa exterior, *causa Finallis*, Deus. São essas narrativas que legitimam a autoridade garantindo as relações de poder e obediência em que assenta a ordem social. No entanto, é preciso ter em conta que, como observa Descombes (1989: 138), as narrativas fundadoras, os mitos da origem, dizem sempre respeito a uma comunidade que se situa perante outras comunidades, ciente da sua diferença, daquilo que faz com que cada elemento dessa comunidade possa dizer «nós» e «eles». O que as metanarrativas da Idade Moderna, sendo também narrativas totalizantes, fundadoras, têm de específico é o encontrarem não já um fundamento da comunidade, mas um fundamento da história que é interior a esta – o Sujeito universal, o Povo. Este é fundamento porquanto se identifica com a razão, com o seu exercício, que em sentido moderno toma como modelo, ou se identifica com a racionalidade científica. Legitimação significa para a filosofia moderna ou para a ciência, não só a fundação, mas sobretudo a fundamentação, a possibilidade de responder à pergunta «porquê?», encontrando uma causa, como prevê o princípio de razão. As narrativas de legitimação da Idade Moderna são, portanto, um novo tipo de narrativas totalizantes – elas legitimam o facto de a razão se legitimar a si

mesma, ou seja, legitimam a crítica em nome de ideais universalistas, a qual traz consigo a perda de autoridade da narrativa, que é também a sua própria perda.

A separação radical entre fábula e razão acabou por mostrar como ilegítimos os ideais que, veiculados por aquela, legitimavam esta. A deslegitimação «pós-moderna», entendida enquanto prevalência da performatividade como único critério possível, é assim inerente à tradição crítica e à sua vontade desmistificadora que opunha mito e razão, tradição e razão. Como diz Descombes:

> Para o homem pós-moderno, os empreendimentos modernos prosseguem, doravante, *sem nós*, no sentido em que prescindem de toda a legitimação pelo processo moral, pela emancipação do género humano, pela construção do futuro radioso (*op. cit.*: 137).

Lyotard vê em exemplos da evolução recente de algumas ciências o pôr em causa da separação entre fábula e razão através da integração da narrativa e do metafórico, como componentes da descrição e explicação. Isso mostra como Lyotard pretende pensar a necessidade de ultrapassar a dicotomia mito/razão, deixando em aberto a questão do reconhecimento, a possibilidade de dizermos «nós». Ao «nós» da tradição humanista, ou ao da tradição critica, opõe Lyotard a necessidade de nos concebermos como excesso. Para pensar essa irredutibilidade, propõe a noção de diferendo. Esta surge como caracterização de uma assimetria que torna o consenso impossível e o conflito irresolúvel. Existe diferendo quando é o idioma de uma das partes – o causador do dano (*tort*) – a regular o contencioso que as opõe. A vítima, parte lesada no conflito, é-o precisamente por não possuir um idioma em que a argumentação seja possível, ficando assim remetida à impossibilidade de provar (cfr. Lyotard, 1983: 24). Isto não significa que as partes do conflito sejam indivíduos diferentes. O mesmo indivíduo pode ser a vítima provocada pelo seu idioma. O que a consciência do diferendo implica é que não se pretendam resolver como simples litígios aqueles conflitos para cuja resolução são necessários novos idiomas. Esse é um modo de opor à pretensão de universalidade do discurso das ciências humanas a invenção de novos discursos. Em termos rortianos diríamos que se trata de opor ao discurso «normal» o discurso «anormal». Há, no entanto, diferenças importantes porquanto Lyotard atribui ao diferendo o valor de manifestação ontológica. É que o diferendo é já o impulso para a sua liquidação. Ele é uma «frase negativa», um silêncio activo que exige a busca de novos idiomas; uma força que opera na linguagem a partir das suas falhas e como impulso para a criação

de novos possíveis. O diferendo assinala-se pelo sentimento de dor. Ele é «o estado instável e o instante da linguagem onde qualquer coisa que deve poder ser posta em frases não o pode ser ainda» (cfr. 1983: 29). À liquidação do diferendo, invenção do idioma que desfaz a situação de vítima em que a linguagem nos coloca, corresponde o sentimento de prazer. Quando Lyotard atribui ao filósofo a missão de transformar os diferendos em litígios, através da invenção de novos idiomas (1988*b*: 45), está a propor à filosofia uma função de crítica e de vanguarda. Trata-se de uma crítica muito especial, na medida em que não depende de critérios *a priori* nem julga em função de nenhuma comunidade ideal de comunicação. Ela só pode exercer-se como um «julgamento sem critérios» (*op. cit.*: 45), que encontra nos sentimentos de prazer e desprazer a garantia da sua necessidade, o que atribui à crítica uma evidente analogia com o juízo estético, tal como Kant o concebe.

Na sequência de Kuhn e de Mary Hesse, Rorty assevera que a evolução recente de algumas ciências, referida por Lyotard, corresponde sobretudo a uma mudança ao nível das justificações e não ao nível dos processos, que nunca terão obedecido rigorosamente ao modelo de clareza exigido pelo padrão de racionalidade. Isso levar-nos-ia a admitir que a modernidade não é uma época homogénea e que nem sequer na ciência o modelo da racionalidade científica foi alguma vez integralmente cumprido. Além disso, Rorty adverte para o facto de o ideal de emancipação não se confundir inteiramente com o esforço da filosofia moderna, pois é igualmente necessário ter em conta a «história da política reformista». Esta foi um contributo importante para a formação de uma consciência de comunidade a partir do reconhecimento de cada indivíduo como parte de uma opinião pública e correspondente abandono da religião fundadora. Com esta atenção à política, Rorty pretende mostrar o que haveria de reducionista em pretender identificar o ideal de emancipação com o ideal platónico de uma primazia das «ideias claras e distintas» que, introduzido na Época Moderna por Descartes, se identificaria com um ideal da filosofia.

Assim, o que é importante ressaltar diz respeito a uma complexidade do próprio ideal de emancipação que, estabelecendo uma ligação entre razão e mito, impede que daí se conclua pela legitimação exclusiva de um jogo de linguagem da legitimação que aferiria de acordo com critérios de cientificidade ou clareza, aqueles que garantem a dimensão universalista do ideal.

Em relação aos ideais como narrativas totalizantes, pode dizer-se que eles apenas são universalistas quando invocam uma finalidade

natural, decorrente da natureza humana ou de qualquer lei *a priori*. Sem a invocação desta, que é já a invocação de uma origem anterior e exterior à história, portanto, os ideais apareceriam na sua dimensão histórica, nem universais, nem não-universais, pois, como diz Putnam, uma afirmação do tipo «Todos os enunciados gerais são falsos», é auto-refutante, pois a sua verdade implica a sua falsidade (1981: 18). Não é portanto inevitável que uma cultura que põe em causa a garantia de universalismo, se veja transformada apenas numa pluralidade de narrativas particulares e específicas de cada domínio. Ela não exclui a existência de ideais, simplesmente não os situa na dependência de um conhecimento científico e por isso não implica o seu cumprimento obrigatório, como se de leis se tratasse, mas pode considerá-los como ficções orientadoras, estímulos do diálogo. Por outras palavras, existem narrativas totalizantes que correspondem a crenças e não a leis e, como tal, admitem a pluralidade de crenças. Nesse sentido, como diz Putnam, «a crença num ideal pluralista não é a mesma coisa que a crença na equivalência de todos os ideais» (*op. cit.*: 167). Toda a crença num ideal se elabora quer a partir de uma ideia de verdade, quer, igualmente, de uma ideia de bem. Sendo actualmente a revalorização da narrativa um elemento importante na resposta ao problema da legitimação, ela corresponde também a um processo de que o risco de irracionalismo, ou de justificação da auto-sujeição a variadas forças deterministas, não está ausente. Esse é concretamente o risco de passar de uma crítica da crítica a um momento anterior, pré-crítico. Henri Atlan coloca com grande pertinência esta questão quando adverte para o facto de o actual repúdio do mito iluminista do progresso dever ser pensado a partir de uma questão central, a da educação. Questão central que as Luzes não deixaram de considerar como tal, votando-se à formação de um espírito crítico capaz de se emancipar de todos os preconceitos da tradição. O problema que este tipo de educação nos coloca hoje não é de modo nenhum redutível às oposições aprendizagem crítica/experiência, ou discurso crítico/discurso do contador de histórias. Tal como também não pode encontrar qualquer resposta se colocarmos a ciência no banco dos réus, fazendo dela o bode expiatório de um presumível «declínio do Ocidente».

Para Atlan, o núcleo da educação desenvolvida a partir das Luzes consistiu em ter feito «valorizar a pesquisa crítica do verdadeiro a partir do modelo das ciências da natureza» (1991: 14). No entanto, o pressuposto fundador das Luzes – o naturalismo, a constante tentativa de assimilar as leis da natureza às do homem –, que a revolução científica do século XX, a da biologia, vem pôr completamente em

questão, ressurge em estreita relação com a crítica da tecno-ciência oriunda das Luzes:

> E, de facto, não vemos sob os nossos olhos erguerem-se os elementos de um totalitarismo do século XXI – ainda mais terrível que os do século XX pois corre o risco de ser planetário – numa nova ideologia da Vida e da Natureza? (...) Ela tende a unificar numa visão global da felicidade da humanidade a celebração da Natureza criadora e a de uma tecnociência renovada e purificada pela sua autocrítica e o seu enraizamento numa filosofia natural de uma Natureza naturalmente boa (Atlan, 1991: 208).

Apenas se se aceitar a separação entre ética, ciência, política e arte, se torna possível a prossecução de ideais de universalidade que, não tendo qualquer fundamento, se constroem a partir do mútuo reconhecimento das capacidades criadoras, ou seja, das potencialidades do humano para viver a dimensão do possível, que não se limita à construção de ficções, prováveis ou improváveis, mas implica sempre que para além de todo o imaginável, haja ainda o possível, imprevisível que nos liberta de qualquer determinismo.

Em relação às pequenas narrativas consideradas por Lyotard como elementos intrínsecos de uma pragmática do saber tradicional, da sua constituição e transmissão, elas podem ser vistas como elementos de consolidação das sociedades, incluindo as sociedades modernas, e, portanto, como componentes da racionalidade. É o que se verifica quando o âmbito desta deixa de se identificar exclusivamente com o de uma razão técnico-científica e se reconhece simultaneamente a impossibilidade de encontrar *a priori* critérios ou condições de validade nos domínios inter-relacionados da acção e do saber. A importância atribuída à narrativa depende em grande parte deste reconhecimento. Contudo, apesar da pluralidade de narrativas, e muito provavelmente para que essa pluralidade seja possível, a argumentação e a afirmação dos seus processos específicos possui uma importância inultrapassável. Conceder-lhe porém, como o faz a teoria do agir comunicacional de Habermas, primazia em relação aos restantes jogos de linguagem é retomar em grande parte a radicalidade da crítica da ideologia. Habermas, que vê na racionalização enquanto subordinação de todos os domínios da acção a uma razão instrumental, tal como a apresenta Max Weber, uma redução da racionalidade que importa recusar, não prescinde, porém, de um ideal universalista que seja unificador – crítico – em relação às narrativas autónomas que se situam no domínio da ciência, da moral e da arte.

Poder-se-á dizer que a importância atribuída por Paul Ricoeur à narrativa, no domínio de uma teoria da acção, permite compreender

a distância a que essa teoria se situa tanto em relação à crítica tal como a propõe Habermas, quanto em relação a um possível tradicionalismo gadameriano. No fundamental, trata-se de uma concepção da razão prática que para Ricoeur tem como base a passagem da «razão de agir», segundo designação sua, ao raciocínio prático, mas não se identifica inteiramente com este. As características da «razão de agir» são: colocação ao mesmo nível de razões e motivos (no sentido vulgar, que opõe o racional ao emocional), isto é, o facto de toda a acção poder ser explicada, isto é, integrada numa fórmula generalizante; a explicação teleológica, isto é, orientada para um fim. A estas características acrescenta-se como raciocínio prático a intenção que determina os meios em vista dos fins. Para se falar de razão prática, é no entanto ainda necessário ter em conta a dimensão propriamente social do agir – a orientação para o outro – consubstanciada nas regras sociais através das quais a acção toma forma. Estas regras, que constituem mediações simbólicas através das quais as acções se inscrevem socialmente, cumprem tanto uma função de constrangimento ou limitação de possibilidades, quanto constituem a própria possibilitação da acção com sentido. Como diz Ricoeur: «antes de constranger, as normas ordenam a acção, no sentido em que a configuram, lhe dão forma e sentido» (1979: 231).

É pela importância que confere às normas sociais vigentes numa dada comunidade e às suas manifestações na determinação das acções de um ponto de vista moral, que Ricoeur se afasta da crítica kantiana, considerando o seu propósito de universalização contrário à complexidade do agir que nunca pode ser objecto de um saber equiparável ao saber científico, mas que se coloca sempre na ordem do mutável e do plausível. Embora fazendo seu o ideal de autonomia do sujeito, Ricoeur entende a razão prática como indissoluvelmente ligada às regulamentações específicas das sociedades, as quais são objectivadas em instituições. Cabe à razão prática garantir que o movimento de objectivação ou de reificação das relações inter-subjectivas decorra numa constante tensão com o desejo que motiva o agir. Por outras palavras, compete-lhe garantir a tensão entre as instituições e a liberdade, de modo a que nenhum dos polos aniquile o outro. O que permite essa tensão é a capacidade de criar em relação às normas uma distância que abre um espaço de confronto, discussão e juízo dessas normas. Trata-se de uma distância reflexiva através da qual o indivíduo pode construir representações das mediações simbólicas, as quais funcionam sobretudo como meios de justificar ou legitimar uma dada ordem ou de lhe propor alternativas. É o caso de um tipo

de narrativas como as que constituem as ideologias, as quais não possuem apenas uma função negativa ou mistificadora, mas que, sendo originalmente um modo de legitimação, têm uma função de integração social e de garantia de identidade das comunidades. Esta dupla função das ideologias implica que a sua crítica nunca seja exterior. Argumenta-se sempre a partir de uma ideologia contra outra ideologia, ou de elementos da ideologia contra outros elementos da ideologia. Por conseguinte, ou temos necessidade de admitir uma pluralidade de ideologias, ou de conceber a ideologia como pluralidade de elementos em luta. É tendo em conta a dupla função das ideologias que Ricoeur propõe o abandono da crítica da razão prática em troca de uma «razão prática como crítica». A função desta seria «a de desmascarar os mecanismos de distorção dissimulados, pelos quais as legítimas objectivações dos laços comunitários se tornam intoleráveis» (1979: 240).

Porém, é óbvio que nunca se trata de um desmascaramento total, pois isso seria reduzir de novo a razão prática a uma argumentação independente da experiência concreta originada nas tradições e ideologias que as cimentam. A impossibilidade de ser absolutamente exterior às ideologias só é reconhecida se se admitir que nem mesmo a crítica é redutível à argumentação. O pensamento de Ricoeur acerca de uma razão prática, ou sabedoria prática, tem prosseguido no sentido de concluir que nenhuma discussão se reduz à argumentação na sua forma codificada. Com esta entrelaçam-se muitos outros jogos de linguagem, entre os quais as narrativas exemplares ou outras. A argumentação, apesar da sua exigência de universalidade, admite a mediação dos outros jogos de linguagem, pois o melhor argumento que é encontrado numa dada situação depende também necessariamente da tradição e das convenções que a integram.

O que Ricoeur põe em causa é uma ética da argumentação que, em nome da universalidade, opõe argumentação e convenção. Para ele, a universalidade, decorrente da utopia de uma autonomia, não pode ser afirmada senão em equilíbrio com a historicidade, o que permite o reconhecimento mútuo de culturas onde a universalidade se coloca noutros termos. O equilíbrio entre historicidade e universalidade implica justamente tanto a força persuasiva de diversos discursos que sustentam as crenças e convenções integradoras, quanto que estas sejam «pesadas» através de uma reflexão que nunca se processa numa distância plena entre aquele que critica e o objecto criticado. Daí que Ricoeur admita como uma das vertentes da sabedoria prática «esta arte da conversação onde a ética da argumentação é posta à prova no conflito das convicções» (1990: 336).

A impossibilidade de iludir a importância das convenções e das representações simbólicas em que se objectivizam, ou institucionalizam, as normas do agir social vai tanto contra a possibilidade de uma crítica absolutamente desmistificadora, como contra a hipótese, simétrica, de uma multiplicação de enunciados que não tenha em conta as limitações que lhes são impostas no domínio de uma sabedoria prática. Esta última hipótese é a que, em certa medida, se afirma em *A Condição Pós-Moderna*, de J.-F. Lyotard. De acordo com a tese principal deste livro, a modernidade foi a época em que se geraram e chegaram ao fim os grandes metadiscursos de legitimação, tendo a aliança poder-ciência substituído a esse poder legitimador a generalização de critérios de performatividade, que se tornaram exclusivos. Ao comparar a função das narrativas totalizadoras, específicas da modernidade, com a função das narrativas no saber tradicional, Lyotard retira daí apenas a confirmação da ausência de fundamentos últimos e da modernidade como época que faz deles condição de juízo. Não considera, portanto, qualquer função constrangedora e integradora das narrativas e outros jogos de linguagem. Quando coloca como alternativa aos critérios de performatividade a multiplicação de lances num jogo, baseia-se numa concepção de jogos de linguagem retirada da leitura de Wittgenstein, que o leva a definir uma espécie de essência da linguagem, segundo a qual «falar é combater, no sentido de jogar». Parece, no entanto, esquecer a importância da regra como elemento indispensável em qualquer jogo e que impõe restrições quanto aos lances possíveis. A concepção agonística da linguagem, dominante em *A Condição Pós-Moderna*, situa este livro na proximidade do pensamento nietzscheano da relação entre verdade e poder. Bouveresse considera mesmo que as concepções aí defendidas constituem «um mau *pastiche* da inversão de valores nietzscheana, em que o dissentimento, o confronto, etc. foram simplesmente colocados no lugar do consenso, do diálogo, da cooperação, etc.» (1984: 134).

8. Verdade e aceitabilidade racional

A ausência de dicotomia entre factos e valores. – A não-coincidência entre verdade e referência (Putnam).

O facto de a verdade ser, segundo Nietzsche, um «valor que se dissolve», não pode deixar de se relacionar com o fenómeno que designa como «morte de Deus», uma vez que é com ele que se introduz a suspeita em relação ao sentido último, à existência de um lugar exterior ao mundo, no qual o cientista se podia colocar à semelhança de Deus, tomando o seu olhar pelo olhar deste. Surge, assim, a necessidade de encontrar uma verdade que não seja nem objectiva nem subjectiva, no sentido que damos a estas palavras quando falamos de uma concepção da verdade como adequação ou da verdade construída com base em projecções subjectivas. A verdade não pode partir de um olhar exterior ao mundo, mas apenas formar-se no interior deste. É o que pretende Putnam ao afirmar que verdade e aceitabilidade racional são noções interdependentes. Um dos aspectos importantes da sua concepção de verdade consiste na negação da dicotomia entre factos e valores, proposta por Max Weber, a qual considera não ter uma justificação racional: «Para ter um mundo empírico é preciso dispor já de critérios de aceitabilidade» (1981: 153). Outra das bases da teoria de Putnam é a da não-coincidência entre representação, ou verdade como representação, e referência. Os constrangimentos operacionais e teóricos que permitem determinar a verdade não permitem determinar a referência, a qual existe numa relação causal, contextual, mas é sempre indeterminada: «nenhuma aproximação que fixe somente o valor de verdade das frases pode fixar a referência, mesmo especificando o valor de verdade das frases em todos os mundos possíveis» (*op. cit.*: 44). As representações que possuímos são o produto da significação que se pode conceber dizendo que é holística, que é em parte uma noção normativa e que é interactiva.

A aceitabilidade racional depende de normas que fazem parte de um património biológico e cultural, mas essas normas existem em mudança, não se identificam inteiramente com as normas institucio-

nalizadas, pois neste caso a noção de realidade deixaria de fazer sentido, sendo, portanto, necessário pressupor «uma noção de justificação racional mais vasta que a noção positivista e, de facto, bem mais vasta que a noção de racionalidade criterial institucionalizada» (*op. cit.*: 129). Putnam compara a posição daqueles que pretendem identificar a racionalidade com as normas institucionalizadas à de alguns leitores de Kuhn que concluíram que, de acordo com *A Estrutura das Revoluções Científicas*, não havia justificação racional, e lembra que Kuhn propôs mais tarde a ideia de racionalidade não paradigmática, idêntica à de racionalidade não criterial aqui proposta por Putnam. A justificação racional entendida como exercício de uma racionalidade não criterial recusa igualmente a ideia de incomensurabilidade, que considera como efeito de uma confusão entre conceito e concepção. Conceitos idênticos podem pertencer a concepções diferentes, o que significa que crenças que podem não ser idênticas às nossas podem, no entanto, ser inteligíveis para nós. É nesta distinção que assenta o princípio da «caridade interpretativa», de acordo com o qual, sempre que interpretamos, pressupomos nos outros uma racionalidade associada às suas crenças e valores. Vários pensadores, entre os quais Vico, fizeram depender as suas máximas de interpretação de uma distinção daquele tipo (cfr. Putnam, *op. cit.*: 133). Podemos vê-la igualmente como pressuposto da ideia de «boa-vontade de interpretação», que Gadamer propõe como tradução de uma expressão de Platão, *eumeneis elenchoi*, que significa «não procurar somente localizar as fraquezas do outro com vista a ter razão em absoluto, mas procurar sobretudo dar a máxima força ao seu ponto de vista, de modo a permitir a clareza daquilo que diz» (1987: 61).

Rejeitada a ideia idealista da verdade como correspondência e a racionalidade criterial, positivista, a verdade passa a ser compreendida como resultado ideal da nossa pesquisa de melhores concepções da realidade. Neste processo, a ideia de verdade e a de bem aparecem associadas. A aceitabilidade racional implica quer critérios de aceitabilidade racional quer critérios de pertinência. Para aceitarmos uma teoria científica, é preciso que ela tenha certas virtudes: eficácia instrumental, coerência e simplicidade de funcionamento. Mas isso não basta para definirmos a racionalidade, pois esta é inseparável dos nossos valores. Só temos factos porque temos valores. Estes condicionam os nossos critérios de pertinência:

> toda a escolha de um quadro conceptual pressupõe valores e a escolha de um quadro para descrever as relações pessoais ordinárias e os factos sociais, e ainda mais para pensar nos nossos próprios projectos de existência, põe em jogo, entre outros, os nossos valores morais (Putnam, 1981: 238).

É tendo em conta a mútua dependência de factos e valores que, para o «realismo pragmático» (realismo interno), defendido por Putnam, são tão objectivos uns como outros: nem as coisas que constituem as nossas representações fazem parte de um mundo exterior, objectivo, nem os juízos de valor são uma expressão de «preconceitos». A equivalência entre racionalidade e racionalidade científica, herdada do século XIX, conduziu ao privilegiar do instrumentalismo, que possui na cultura uma imagem de facilidade por permitir concluir debates que no campo da ética, por exemplo, seriam intermináveis. A definição da aceitabilidade racional pelo consenso relevaria do mesmo espírito, se não fosse ela própria auto-refutante, pois corresponde à impossibilidade do exercício da racionalidade. Na concepção de Putnam não há um fundamento último, nem sequer o do dever de argumentar. O exercício da racionalidade tem como base a tradição, mas não é uma sua ratificação pura e simples. Não é uma aceitação inquestionável dela, mas sim a busca de uma concepção mais racional. É nesse sentido que ela se exerce como um «diálogo em que se combinam a colectividade e a responsabilidade individual» (*ibid.*). O que em relação a certos fenómenos torna impossível falar de teoria científica, mas não leva a abandonar o esforço de explicar. É o que diz Putnam acerca do seu pensamento da questão da intencionalidade:

> O que eu posso oferecer é seguramente menos do que uma teoria, mas é uma concepção que nos permite dar um certo sentido a uma variedade de fenómenos diferentes. (Além disso, até Wittgenstein admitia confiar numa «representação perspicaz»). O importante, parece-me, é encontrar uma concepção que nos permita dar um sentido aos fenómenos permanecendo no interior do nosso mundo, em vez de procurar tomar-se pelo olhar de Deus (1988: 179).

9. Verdade e insuficiência do consenso

A radicação da crítica no «mundo da vida» e a sua função de mediação entre as diversas esferas da cultura (Habermas). – Solidariedade e legitimação (Rorty). – A divinização da ciência (Rorty). – A pluralidade de ficções (Rorty). – A prioridade da solidariedade em relação à ciência (Rorty).

Um dos problemas que se colocam na sequência das alterações verificadas nas ciências no nosso século, ou no modo como passaram a ser concebidas a partir de Kuhn e outros pensadores da história das ciências, bem como, de um modo geral, a partir do pensamento anti-essencialista, é o da autonomia das três esferas de racionalidade, tal como ela foi concebida por Kant. A separação estabelecida por este entre ciência, moral e arte é, para Habermas, um elemento essencial da modernidade. A sua unificação é, no entanto, deixada em aberto depois de o jovem Hegel ter abandonado a hipótese de a conceber a partir da existência de uma «comunidade de comunicação». Habermas retoma essa hipótese na sua teoria do agir comunicacional. Para isso, parte de uma distinção fundamental das acções realizadas na linguagem: as acções que se orientam para a intercompreensão; os actos de fala que se integram em contextos estratégicos. Os segundos podem ser constativos, regulados por normas e dramatúrgicos, possuindo cada tipo modos de validade própria que são, respectivamente, verdade, justeza e veridicidade. A capacidade reflexiva da linguagem permite que a intercompreensão seja subjacente a todos os tipos de acções na linguagem. Assim, existe nestas, sempre antecipada, a «estrutura de uma situação de linguagem ideal», uma «comunidade comunicacional» que é formada essencialmente pela força ilocutória da argumentação, a força racional que produz o consenso. Com esta noção de comunidade comunicacional, Habermas demarca-se de um mero consensualismo e defende o consenso do melhor argumento. Na defesa do melhor argumento, a filosofia não constitui um acesso privilegiado à verdade, nem possui um método próprio, nem tem um objecto exclusivo, recorrendo à noção de falibilidade que caracteriza as ciências experimentais. Isso não significa que a filosofia prescinda de toda a referência à totalidade. Ela parte de uma totalidade, o «mundo da vida», pré-teórico, em que se formam as evidências do

senso comum, separando-se deste através da análise crítica. É essa relação íntima com o mundo da vida que determina o papel da filosofia como uma crítica que serve de mediadora entre as especializações da ciência, da técnica, do direito ou da moral e a prática quotidiana, à semelhança do papel mediador da crítica literária. Porém, essa função deve ter em conta uma distinção fundamental entre o «sentido próprio do discurso normal» e o sentido figurado do «discurso poético», o que corresponde a uma diferença de funções: solução de problemas e descoberta de mundos. É por isso que, enquanto a crítica literária, tal como a crítica da arte, «recupera o conteúdo experiencial da obra de arte para a linguagem normal», a filosofia, distinguindo-se «pelo seu questionamento universalista e por fortes estratégias teóricas, mantém uma relação íntima com as ciências» (Habermas, 1985: 197).

Para Karl Otto Apel, que partilha com Habermas um grande número de concepções teóricas, a filosofia não se pode limitar à função mediadora entre os discursos especializados e o mundo da vida. Para ele, o ideal de uma comunidade comunicacional não é fundamento suficiente, e a teoria da acção comunicacional só pode resolver as contradições de que enferma se admitir uma fundação última, pragmático-transcendental, com vista a «restituir à filosofia a sua função fundadora autêntica, ligada a pretensões à validade de universais *a priori* e auto-referenciais» (Apel, 1989: 39).

Um dos principais defensores da verdade como consenso, mas que não concebe a legitimação deste a partir de qualquer força ilocutória extra-contextual, é, como já foi dito anteriormente, Richard Rorty. As suas concepções principais prosseguem a linha do pragmatismo tradicional de Peirce, William James e Dewey. O seu livro *A Filosofia e o Espelho da Natureza* (1980) é uma obra fundamental de reflexão sobre a tradição dominante do pensamento ocidental e os diversos modos como a crença na existência de uma realidade objectiva independente da realidade humana subordinou a razão aos processos de adequação, definindo critérios que legitimam o seu exercício. Todo o seu pensamento se constrói no sentido de mostrar a necessidade de um afastamento da filosofia inspirada no paradigma cartesiano, que concebe a consciência como espelho do mundo. É a partir deste paradigma que se desenvolve aquilo que Rorty designa por «má-fé do filósofo» (*op. cit.*: 296). Esta consiste em «substituir a pseudocognição à escolha moral», isto é, em procurar o sentido da vida e a resposta às diversas questões da existência através de uma actividade cognitiva que busca os princípios a-históricos da determinação da verdade como

objectividade ou adequação. Nesta tradição, a revolução kantiana foi importante, justamente na medida em que reconheceu a separação do domínio cognitivo e do domínio moral e a impossibilidade de encontrar naquele respostas às questões que neste se colocam. No entanto, Kant, diz Rorty, «criou novas formas de má-fé filosófica – substituindo as tentativas transcendentais para encontrar o nosso verdadeiro eu às tentativas de encontrar o mundo algures» (*op. cit.*: 296).

Rorty subscreve a distinção entre «afirmação de si» e «fundação de si», feita por Blumenberg ao apresentar a primeira como característica central da Idade Moderna. Admite igualmente o ideal de emancipação da ciência em relação à teologia. No entanto, reconhece que a vertente do iluminismo que permaneceu na filosofia foi a vertente fundamentadora, aquela que conduziria à separação entre ciência e filosofia, reservando para esta um papel primordial em relação a todas as actividades sociais, como Kant especifica em *O Conflito das Faculdades*.

À tradição que tende a fazer da filosofia a base da organização social, erigindo-a como garante da objectividade, opõe Rorty um desígnio de solidariedade, o qual, deixando de identificar a razão com a busca de objectividade ou a definição de princípios imutáveis, tanto destitui a filosofia da função primordial que a metafísica lhe atribui, como confere à ciência um novo estatuto resultante do reconhecimento da inexistência de uma neutralidade dos factos, os quais não existem «lá fora», independentes da linguagem e por conseguinte das suas crenças e valores. O desígnio de solidariedade implica, em primeiro lugar, que não há nenhuma forma de legitimação dos nossos discursos que seja exterior à comunidade a que pertencemos e cujas crenças e valores partilhamos. É legítimo aquilo que no interior da comunidade se apresenta como tal, ou seja, aquilo que nela encontra justificação. Não se trata de submeter o discurso a normas prévias que configuram um dado consenso, mas sim de criar e alargar consensos, a partir da inserção numa dada comunidade. É esta que dá à solidariedade um valor determinante, o qual afasta o pragmatismo do relativismo, com o qual muitas vezes é comparado ou de que é acusado. A tese etnocêntrica que daí deriva está directamente associada à exclusividade de uma legitimação da investigação humana apoiada sobre a ética e não sobre a epistemologia ou a metafísica (cfr. Rorty, 1987: 46-62). Isso significa obviamente a recusa de uma determinada concepção de teoria, aquela que se pretende determinação das leis de uma realidade objectiva, a qual é substituída por uma outra concepção que considera a teoria num sentido amplo de

práticas de justificação que são um modo de compreender a mudança em que nos situamos. Compreensão essa que é necessariamente circular: ela parte de situações da nossa cultura e integra-se nela. O círculo hermenêutico é, nesse sentido, inultrapassável. A justificação é uma explicação *post factum*, que não se confunde com uma desmistificação ou busca de autenticidade, nem com um juízo feito a partir de critérios prévios de julgamento, mas à qual se pode, no entanto, chamar crítica. Esta é de um tipo particular, que Rorty concebe nestes termos:

> Na opção pragmatista ou etnocentrista que é a minha, todo o poder, ou o dever, da crítica consiste em fazer jogar os elementos que relevam «da crença do homem ordinário» contra os outros elementos. Se quisermos fazer mais, corremos o risco de delirar em vez de conversar. Eu sei que o imaginário pode ser um adjuvante para uma conversação mais frutuosa, mas quando ele não preenche esta função não merece o nome de crítica (1982: 147).

Em relação à ideia de crítica defendida por Habermas, encontramos diferenças importantes, como sejam o afastamento de qualquer pretensão à universalidade, bem como da crença numa natureza humana orientada para a intercompreensão. O diálogo, segundo Rorty, faz parte da tradição de intelectuais liberais, herdada de Sócrates, e não de uma natureza humana. Embora partilhe com os relativistas, como Feyerabend, por exemplo, a ideia de uma pluralidade de tradições, Rorty demarca-se do relativismo pois não pretende uma teoria da verdade. Pelo contrário, a tese etnocêntrica que defende implica consigo a defesa de verdades, não admitindo a equivalência generalizada de valores.

Por outro lado, o pragmatismo não se identifica de modo nenhum, como pretende Jacques Poulain, na sua recensão de *A Filosofia como Espelho da Natureza*, com um tipo de racionalidade causa-efeito, estímulo-resposta, pois a passagem de um estado a outro, no processo de interacção, não é determinável por leis. Para Poulain (cfr. 1982), Rorty, ao combater a ideia, dominante na filosofia ocidental, de uma verdade como espelho do exterior da linguagem, procede a uma troca das evidências: enquanto no empirismo se partia da evidência de uma afecção *causal* dos sentidos pelo objecto, no pragmatismo de Rorty parte-se da evidência de relações de interacção *causal* (Poulain sublinha as duas ocorrências de «causal») entre os participantes da comunidade de comunicação. Ora, enquanto a afecção causal dos sentidos era tida como a verdade, a ser prevista através de leis e susceptível de controlo, as respostas, oriundas da interacção, são

verdades que correspondem a justificações revogáveis por uma melhor resposta. A crítica, própria das práticas de justificação, na medida em que joga certos elementos da cultura contra outros elementos, torna as respostas imprevisíveis.

Para Rorty, o confronto entre teorias no interior de uma cultura, ou entre culturas diferentes, é um importante exercício da racionalidade, o processo por excelência que nos pode levar a abandonar aquilo que tínhamos como verdadeiro e a adoptar uma ideia melhor. No entanto, os resultados desse confronto não são susceptíveis de ser previstos. A racionalidade, defende Rorty, não pode de modo nenhum restringir-se ao paradigma das ciências definido pela existência de critérios prévios e pela capacidade de previsão. Se assim fosse, tanto as artes como as letras (ou humanidades) seriam consideradas como irracionais, o que não é o caso destas últimas.

Segundo Rorty, a divinização da ciência, aquele sentimento em relação às ciências da natureza que faz com que as outras disciplinas aspirem a um «estatuto científico», resulta da pretensão daquelas à objectividade, a qual atribui ao cientista a capacidade de interceder entre o humano e o não-humano, fazendo dele um novo sacerdote (cfr. 1987: 49). Associada à pretensão de objectividade, vem a ideia de um processo cumulativo orientado para um ponto único. A essa ideia contrapõe Rorty, apoiando-se em Kuhn e Feyerabend, a visão da ciência como uma pluralidade de teorias em competição, de onde se pode concluir a existência, entre os cientistas e nas instituições que desenvolveram, de uma grande capacidade de atenção a argumentos diferentes, o que faz da ciência um modelo de solidariedade humana (*op. cit.*: 55). No entanto, admite Rorty, é mais fácil chegar a um acordo num domínio que visa principalmente a capacidade de prever e controlar fenómenos, como é o caso das ciências ditas da natureza, do que em domínios como os das chamadas ciências humanas, onde não é esse o objectivo e, portanto, onde a verdade, no sentido de aquilo que é justificado, não possui nenhuma relação com a eficácia técnica. Para o pragmatismo, esse menor grau de possibilidades de acordo não se explica atribuindo-o a qualquer diferença de objecto entre as ciências humanas e as da natureza (imputando, por exemplo, ao primeiro a labilidade e ao segundo a rigidez), fazendo depender umas de valores e outras não, ou considerando que as ciências humanas estão ainda num período pré-paradigmático. Uma explicação que invoque este tipo de características tem subjacente a elevação da ciência a ideal, em virtude da sua divinização. Esta desaparece quando as diferenças entre as ciências são admitidas apenas na base

dos diferentes interesses das comunidades que as constituem: nas ciências da natureza o interesse da comunidade dos cientistas é principalmente prever e controlar os fenómenos; nas outras ciências o interesse não é esse, mas em muitos casos é principalmente o de produzir novos discursos. Ao substituir-se à verdade como objectividade a verdade como livre acordo de uma comunidade, a solidariedade entre os elementos desta passa para primeiro plano. No domínio das letras, passar-se-ia então, segundo Rorty, a falar mais de paradigmas do que de método, de originalidade mais do que de rigor; desapareceria a imagem do cientista como combatente em nome da razão, e com ela o estatuto honorífico da ciência, o que teria como consequência que a utilização da palavra *ciência* perderia o seu sentido actual.

A utopia que corresponde à construção de um ideal em que a racionalidade se baseia na solidariedade permite pensar a autonomia das diferentes disciplinas, bem como a comunicação entre elas, sem para isso haver necessidade de uma fundamentação e delimitação *a priori* dos respectivos âmbitos e sem recorrer à ideia de universalidade unificadora de uma comunidade ideal de comunicação:

> Nesta situação, as «humanidades» não se considerariam mais como tal, assim como não partilhariam uma linguagem comum. Cada uma das disciplinas incluídas actualmente nesta rubrica se preocuparia tão-pouco com o seu método ou estatuto cognitivo quanto as matemáticas, a *engineering* civil e a escultura. Não se preocuparia mais com os seus fundamentos filosóficos. Porque os termos que designam as disciplinas não seriam mais considerados como divisões dos «objectos», bocados de mundo ligados uns aos outros por «interfaces». Considerar-se-ia antes que eles designam comunidades cujos limites seriam tão fluidos quanto os interesses dos seus membros (Rorty, 1987: 61).

O anti-reducionismo aqui proposto não significa o abandono da necessidade de totalização, mas sim que esta se faz respeitando a autonomia e que, por isso, o nível a que se processa é sempre o de uma ficção: a ficção daquilo que é melhor para a comunidade, como se fosse possível colocar-se exteriormente à cultura e às suas divisões para obter dela uma visão global. Neste «como se» parece residir a responsabilidade do indivíduo, e é ele que determina a primazia da ética no que respeita ao sentido da existência, na medida em que a decisão responsável, a resposta às interpelações e solicitações que constituem o indivíduo é do domínio da ética. Trata-se de admitir a importância de uma ficção que, sendo racional, não é a simples cópia do senso comum. Com efeito, conceber a razão como capacidade

para aceitar o melhor argumento é reconhecer necessariamente a insuficiência do consenso, pois este, como livre acordo, também deverá ser abertura em relação àquilo que o pode alterar. O que quer dizer que o consenso tem como pressuposto o seu possível desequilíbrio e a passagem para um novo equilíbrio. Toda a ficção que se coloque portanto a um nível ético, o da totalização dos interesses de uma comunidade, terá não só que justificar ser a melhor hipótese, mas que aceitar o confronto com outras ficções que pretendem igualmente corresponder ao melhor para a comunidade. Esse confronto não tem quaisquer limitações, isto é, não coloca como objectivo um consenso final. O anti-messianismo, ou reconhecimento da insuficiência de qualquer ficção, garante a pluralidade de ficções. Entendendo estas como constituindo ideologias e utopias, no sentido que Ricoeur lhes confere, encontraríamos na concepção da racionalidade segundo Rorty um bom argumento em favor da pluralidade daquelas. No modo como cada indivíduo vive as ficções da sua comunidade, confirmando-as, alterando-as e criando outras, é que reside a dimensão crítica da razão, e não nos juízos feitos a partir de critérios intemporais.

A instância de decisão aparece assim, não como um tribunal da razão, mas como a ficção de um tribunal sem lei onde se decide na precaridade de uma relação entre a singularidade e as instituições, onde a responsabilidade assumida vai além da responsabilidade de um sujeito reduzido à dimensão da consciência. A filosofia como garante do livre-arbítrio entre as faculdades da razão, permitindo a classificação das decisões em certas e erradas, deixa de fazer sentido. Daí a necessidade de afirmação de uma autonomia sem condições: «Nenhum sector da cultura será mais privilegiado do que outro – nem o dos padres nem o dos filósofos, nem o dos homens de ciência nem o dos poetas» (1990*b*: 11). Esta autonomia é apenas limitada pela primazia da ética, ou, como diz Rorty, pelo único fundamento, o da «lealdade recíproca». Cada sector da cultura prossegue a sua autonomia no respeito pela autonomia dos outros sectores. Descombes admite uma concepção idêntica aplicada à autonomia das esferas da cultura determinadas pela divisão kantiana. Segundo ele, o filósofo pode defender um princípio de «autolimitação da vontade soberana» (Descombes, 1989: 180), de acordo com o qual cada uma das esferas da razão deverá admitir a existência das outras e não absolutizar-se, falando em nome delas. O que o filósofo não pode é estabelecer leis que regulem as decisões fazendo-as derivar de uma lei natural, de uma unidade originária da razão. É nessa medida que a filosofia deixa de ser um apelo à teoria a todo o preço, entendendo esta no

sentido tradicional de estabelecimento de leis que permitem a previsão e o controlo dos fenómenos. O filósofo não pode deixar de constatar os riscos da sua imposição como único modo do saber, o qual de modo nenhum se pode reduzir a essa actividade. A constatação do risco de separação absoluta do exercício das teorias em relação ao sentido da existência e às necessidades mais imediatas da humanidade não é de hoje, ela fazia já parte da célebre conferência de Husserl, *Krisis*. Hoje, para Rorty tal como para outros pensadores, não se trata de pretender colmatar distâncias. Trata-se sobretudo de admitir em pé de igualdade diversas formas de saber, aceitando sem reservas que o conhecimento teórico não é modelo obrigatório da racionalidade e reconhecendo a prioridade da solidariedade em relação à ciência.

Correspondendo a racionalidade à capacidade de apresentar o melhor argumento num dado contexto e não em absoluto, isso implica o reconhecimento da persuasão e da utilização retórica da linguagem, pelo qual Rorty se revela próximo de outros pensadores, não só dos desconstrucionistas, mas também daqueles que adoptaram a autodesignação de *pensiero debole*[5].

10. A hermenêutica como exigência de primazia do passado

«Pensamento fraco» e «fim da modernidade». – A hermenêutica como secularização da metafísica (Vattimo).

A recolha de ensaios com o título *Pensiero debole*, organizada por Pier Aldo Rovatti e Gianni Vattimo (1983), não é um volume onde se defenda de modo homogéneo uma determinada concepção, mas onde existe uma confluência que parte da constatação da agudização de uma crise dos fundamentos a partir do pós-estruturalismo, e da proposta de uma atitude do pensamento que não seja a do domínio da natureza, interior e exterior ao sujeito, no sentido em que desta falam, por exemplo, Nietzsche, Adorno ou Heidegger. A ideia de «fraqueza» refere-se então sobretudo a um despotenciamento da razão, isto é, à necessidade de abandonar a pretensão do domínio absoluto inerente à afirmação de uma vocação do homem para as ideias «claras e distintas». Mas o reconhecimento de debilidade corresponde, por outro lado, também a uma proposição ética: uma disponibilidade em relação ao passado que permita uma ligação com o que na história da metafísica ficou nas margens do sentido totalizante, remetido para a indeterminação. A crise da teoria, que em Lyotard aparecia associada à ideia de uma condição pós-moderna, em Habermas ao pensamento pós-metafísico e em Rorty ao pós-filosófico, é em Vattimo uma possibilidade trazida pelo fim da modernidade. Note-se que a adjectivação «pós», mais do que corrresponder a uma concepção da linearidade histórica, indica a indeterminação da actualidade, a qual é igualmente visível na metáfora «pensiero debole».

Quanto à designação «fim da modernidade», ela prende-se mais directamente a uma concepção de pós-modernidade[6] e pós-metafísica, que não corresponde à pura e simples ultrapassagem do anterior, mas mantém dele certos aspectos, embora alterados. Vattimo retoma de Heidegger a necessidade de pensar a relação entre o pensamento metafísico e pós-metafísico, substituindo à noção de *Ueberwindung* a de *Verbindung*, uma espécie de retomada-resignação-convalescença-distorção (cfr. 1989*a*: 19). O tipo de relação assim caracterizado

corresponde a uma ontologia do declínio, ou niilista, que Vattimo analisa a partir de Nietzsche e de Heidegger. De acordo com a leitura que faz destes pensadores, o Ser não é fundamento, *Grund*, mas *Ge-schick*, envio, mensagem. Esta noção de *Ge-schick* é ainda radicalizada por Gadamer, para quem «o ser que pode ser compreendido é linguagem», expressão que para Vattimo significa a identificação do ser «com a *língua* na sua vida histórica, feita de estruturas linguísticas e contudo principalmente marcada por obras características, por *textos eminentes*» (*op. cit.*: 116).

A *Verwindung* é assim sobretudo rememoração, recusa do historicismo, que se pretende como um modo de recurso ao passado que não faça dele uma sucessão de passagens a cumprir enquanto etapas, no sentido da História. É desse tipo a relação com o passado proposta em muitas das poéticas que se pretendem pós-modernas, nas quais, diz Vattimo, há «uma atitude de "estilização", de pesquisa de *exempla* no sentido retórico do termo» (*op. cit.*: 20). A relação com o passado, que assim se torna o móbil central do pensamento, dá lugar a uma transformação da filosofia, que Vattimo designa como «secularização da filosofia», a qual consiste no abandono de qualquer pretensão fundamentadora e na sua substituição pela única função que a partir daí é legítimo atribuir-lhe – a interpretação. Esta é sobretudo um modo de estabelecer continuidades, quer em relação ao passado, quer entre os saberes especializados. Eis porque, pela secularização ou «erosão progressiva de todos os caracteres fortes», a filosofia passou para o lugar de uma espécie de mediadora, com uma função edificante. Perdeu, em consequência, a pretensão a uma linguagem universal, científica, aproximando-se do «carácter vago, impuro e provisório da linguagem quotidiana» (*op. cit.*: 35).

Parece claro que Vattimo estabelece uma equivalência entre interpretação e rememoração. O ser é lembrado nas interpretações que se fazem do passado e constituem as respostas através das quais se projecta o futuro. Este processo implica que não haja relação com o passado independentemente do contexto do intérprete, como esclarece Gadamer. A resposta em que o futuro se projecta não pode ser pura subordinação a um passado que não existe independentemente dela. Só assim haverá interpretações diferentes e possibilidade de projectar o futuro a partir do confronto desses projectos. Admitir o confronto de interpretações é considerar a hermenêutica como invenção de novos discursos. É o que faz Rorty, como vimos. Porém, em Vattimo o pensamento volta-se sobretudo para o estabelecimento de continuidades. Ele considera que a necessidade do novo é uma

invenção da metafísica e na época da *Verwindung* desta o pensamento é inteiramente condicionado pelo passado. Numa demonstração laboriosa, a partir de *Sein und Zeit*, defenderá que «a possibilidade de acesso à verdade, ligada à autenticidade do projecto, não está verdadeiramente ligada ao presente, mas ao passado» (*op. cit.*: 115). Esta afirmação, que faz parte de uma tese da «verdade como monumento», aparece-nos como bastante discutível, pois atribui ao passado, às obras do passado, uma espécie de presença intemporal através da qual se nos dirigem. Isso deve-se ao facto de Vattimo identificar o ser com a mensagem ou as obras realizadas na linguagem, e não tanto com as estruturas linguísticas. É o que se conclui da sua interpretação de Gadamer há pouco citada, onde se diz expressamente que a língua é «principalmente marcada por *obras* características, por *textos eminentes*». Ora, se a linguagem determina a compreensão, isso não é imediatamente devido aos «*textos eminentes*», mas às regras dos vários jogos de linguagem, cuja necessidade não pode senão ser inventada.

Sendo o pôr em causa de uma função fundamentadora ou justificadora da filosofia um elemento comum a pensadores como Rorty, Habermas, Vattimo ou Lyotard, isso não impede que as funções de conselheiro, comentador, intérprete, crítico, ou simplesmente de criador de novos discursos, atribuídas ao filósofo, partam de concepções diferentes da linguagem e da verdade. Assim, enquanto Habermas supõe a possibilidade de um jogo de linguagem da intercompreensão onde a argumentação é a única força ilocutória, Lyotard e Rorty entendem a verdade associada à capacidade de persuasão e invenção que constituem o essencial do uso da linguagem, e Vattimo pretende que a rememoração é o modo de relação com a verdade enquanto acontecimento ontológico. O passado é para Vattimo determinante de toda a relação de autenticidade ou verdade. É o modo como o passado é recebido enquanto possibilidade em aberto, e portanto possibilidade de repetição em sentido heideggeriano, que define a autenticidade. Esta é o oposto da tagarelice do quotidiano, a qual toma o passado como encerrado em si.

Embora chamando a atenção para a crise do valor do novo na cultura contemporânea, contraponto da sua importância na cultura da modernidade em que o desejo do novo integrava o historicismo messiânico, Vattimo admite que a recepção do passado enquanto possibilidade não nega o novo, pois toda a interpretação é, enquanto repetição, também uma ocorrência única. No entanto, a sua concepção de uma verdade como monumento pressupõe que o acontecer do ser se cristaliza em obras, as quais existem «objectivamente» na História,

sujeitas à escolha que as elege como exemplos ou adopta a partir delas os seus heróis. Perante uma tal «cristalização das formas de significação» em monumentos que constituem a única «substância histórica» (*op. cit.*: 122), a interpretação corre o risco de se tornar apenas uma escolha, isto é, de considerar que o passado existe em si e não como abertura de possibilidades. À capacidade criativa do diálogo e da argumentação, enquanto modos de interacção numa comunidade, e às tentativas de redescrição do mundo, em que se exprime o desejo de singularidade, Vattimo sobrepõe a ideia de experiência enquanto *Erfahrung*, no sentido em que Hegel e Gadamer usam esta palavra, o de uma «experiência de verdade», a qual «não é senão a experiência que modifica todo aquele que a faz» (Vattimo, 1989*b*: 194). Tal como para Heidegger e para Gadamer, também para Vattimo a experiência da arte tende a ser privilegiada como experiência da verdade. O modo como assim se concebe a relação da arte à verdade corre, no entanto, o risco de fazer da fundamentação hermenêutica a subordinação a uma autoridade do ser, perante a qual qualquer hipótese de liberdade se anula. É o que acontece quando, na sequência de Heidegger, se considera a poesia como palavra inaugural, em função de uma concepção que a vê como relação com o silêncio, entendido como o mais originário, o outro da linguagem.

Por outro lado, ao conceber a hermenêutica como secularização da metafísica, Vattimo associa três elementos fundamentais na determinação dessa passagem: o declínio do ser, ou niilismo, a finitude da existência, a *pietas*. É através desta última que se exprime uma ética da interpretação: «*pietas* é o amor pelo vivo e pelos seus vestígios – vestígios que ele deixa e vestígios que ele traz, na medida em que os recebe do passado» (*op. cit.*: 20). Pela *pietas*, é o estabelecimento de continuidades que se coloca em primeiro plano, e não o projecto de criação de ideais e valores.

11. O duplo gesto: *arkhé* e an-arquia

O pensamento para além do princípio de razão (Derrida). – A escrita como duplo gesto; a indecidibilidade (Derrida). – Tradição e invenção.

Para Derrida, a ética da interpretação tem um sentido muito diferente, que começa por ter em conta a indecidibilidade e *double bind* da interpretação: há uma injunção do texto que ordena a formação de uma comunidade em vista da sua salvaguarda (leitura, preservação, etc.); há, para além disso, o facto de toda a interpretação formar um modelo (ou vários) de comunidade, sem que isso resulte de uma submissão passiva à primeira injunção. A responsabilidade da interpretação depende, como é óbvio, desta não-submissão passiva. Ela é em primeiro lugar, para o filósofo ou para o intérprete, a necessidade de pensar a relação das suas interpretações, e do seu pensamento de um modo geral, com os modelos institucionais e sociopolíticos que nelas estão em causa.

Através da leitura de O *Conflito das Faculdades* de Kant, Derrida desenvolve o tema da responsabilidade do pensador (intérprete, leitor, filósofo) em relação com a necessidade de fundação como necessidade de algo «sobre que se apoiar para forçar e deslocar», uma alavanca, um *mochlos*, em grego[7]. Desde Kant que a filosofia se identifica com uma função fundadora. Fundação e delimitação convergem, tornando central a questão de direito que compete ao filósofo esclarecer, determinando as legalidades próprias de cada esfera da cultura e das suas instituições. O kantismo, diz Derrida,

> É um discurso que se apresenta como projecto essencial de *delimitação*: pensamento do limite como *posição* do limite, fundação ou legitimação do juízo tendo em conta os seu limites. A cena desta posição e desta legitimação, desta posição legitimante, é estruturalmente e indissociavelmente jurídico-político-filosófica (1990*c*: 89).

A função que Kant atribui à filosofia consagra este estatuto jurídico-político-filosófico da razão, pois ela aparece como instância que assume a responsabilidade de ser um contributo decisivo para o

exercício da razão fora dos seus limites institucionais. Por outras palavras, trata-se de pensar a razão em relação com as instituições sociais e, sobretudo, com uma instituição como a universidade, onde assume um papel central enquanto produtora de juízos imparciais, através dos quais intervém nas querelas entre as outras disciplinas, ou que põe directamente ao serviço do Estado. A auto-afirmação da autonomia da razão, e a consequente auto-atribuição da exclusiva capacidade de delimitação e legitimação, não se refere apenas a uma instituição universalizante – a Crítica como tribunal da razão – mas aos discursos da razão, através dos quais essa crítica se exerce, e à instituição filosófica, ou Faculdade de Filosofia, na qual a autonomia da razão encontra, como diz Derrida, «o seu espelho ou a sua *psiché* académica» (*op. cit.*: 93). Ora, a autonomia desta, em relação com uma legitimação que apenas lhe pode advir do poder que a institui, dá lugar a uma aporia que revela a complexidade da articulação do político-filosófico para a filosofia crítica: reivindicando a independência dos seus juízos em relação ao Estado, a Faculdade de Filosofia existe no entanto como instituição pública, legitimada pelo Estado.

Essa aporia é constitutiva de *O Conflito das Faculdades* e do modo como aí é tratada a questão da responsabilidade em relação com a Universidade, onde a Faculdade de Filosofia submete ao seu juízo a verdade das outras disciplinas. Aceitando a divisão das Faculdades em Faculdades superiores e uma Faculdade inferior, a de Filosofia, Kant atribui a esta uma função principal na medida em que ela se pronuncia sobre as outras. Não sobre o que nelas está ao serviço do governo, mas no que diz respeito à verdade. A filosofia assume assim um papel centralizador que impede que as disciplinas superiores, as que têm uma utilidade imediata para o Estado, tomem o domínio da Universidade e, por conseguinte, da sociedade em geral, em detrimento da verdade. Digamos que o papel central da filosofia é então o de manter o conflito entre as Faculdades e de assegurar ao governo a possibilidade de ser aconselhado de modo a poder decidir nas melhores condições. Este tipo de relação da filosofia com o poder passa pela distinção rigorosa entre os juízos teóricos e os actos. Apenas os primeiros são da competência da Faculdade de Filosofia, cabendo ao governo o direito de controlar o exercício dessa competência, isto é, de censurar todos os enunciados que não sejam apenas constativos.

Uma das questões que Derrida levanta diz respeito ao poder universalizante de que a Faculdade de Filosofia se acha investida – o poder da razão, ou seja, o poder de julgar. De onde retira a razão esse direito que exerce institucionalmente? Da própria instituição. Da fundação da Universidade, acontecimento que não é inteiramente identificável com o tribunal da razão, pois «a Universidade é fundada». Para que a Universidade, ou o princípio de razão com o qual ela se identifica, pudesse cumprir a sua função legitimadora, houve necessidade de uma fundação que lhe garantiu o direito de existência, isto é, que a legitimou nas suas pretensões de instância legitimadora. Como conclui Derrida:

> Um acontecimento de fundação não pode ser compreendido simplesmente na lógica daquilo que ele funda. A fundação de um direito não é um acontecimento jurídico. A origem do princípio de razão, que está também implicado na origem da Universidade, não é racional (1980*a*: 435).

Toda a fundação de um novo direito apela a uma responsabilidade fundadora que é da ordem dos actos e não apenas da dos enunciados constativos. No entanto, não é por estes serem insuficientes, e com eles uma certa ideia de verdade e de razão, que o acto fundador passa a poder ser tomado como irracional. A fundação de um direito como o universitário revela que a racionalidade está para além da razão identificada com o princípio de razão. A racionalidade da fundação evidencia-se na responsabilidade da fundação, a qual não pode ser avaliada pelo direito prévio ao acto fundador, mas também não pode estar em absoluta oposição a ele. O *mochlos*, que permite um apoio para «forçar e deslocar», resulta de um «compromisso com o direito tradicional». É o que permite concluir que «é preciso que a Universidade caminhe com os dois pés, o direito e o esquerdo, que um suporte o outro enquanto ele se levanta e dê, a cada passo, o salto» (*op. cit.*: 437).

A responsabilidade da crítica, em sentido kantiano, como tribunal da razão, identificando-se com o exercício do juízo, limita-se à responsabilidade de um sujeito transcendental que julga apenas de acordo com a lei, geral, sem ter em conta a singularidade do acontecimento, aquilo que afasta o não-sujeito da experiência e que, portanto, escapa à conceptualização e à subsunção em leis. Uma responsabilidade de tipo novo que não se pretenda alheia ao acontecer dos acontecimentos terá de ser uma responsabilidade pela própria fundação do direito da razão, não a responsabilidade de um sujeito transcendental, mas uma responsabilidade que necessariamente o excede e se forma numa relação entre a experiência (a tradição, as instituições) e aquilo que não é objecto de uma experiência por não ser objecto de representação.

Trata-se de pensar a responsabilidade como resposta, o que, segundo Derrida, implica que se interrogue a relação entre actos de

fala constativos e performativos, a qual determina que nenhuma interpretação seja absolutamente constrangida por uma lei e que cada texto seja abertura para o exercício de uma liberdade. A proposta é então a de tomar como liberdade mínima do investigador a necessidade de tematizar as implicações político-sociais inerentes ao valor performativo de qualquer interpretação, o que significa tematizá-las pondo em questão a ideia de responsabilidade concebida como puro cumprimento de leis (obviamente um contra-senso):

> Por tematização tão clara quanto possível entendo o seguinte: admitir ou reconhecer com os estudantes e a comunidade dos investigadores que em todas as operações que nós tentamos em conjunto (uma leitura, uma interpretação, a construção de um modelo teórico, a retórica de uma argumentação, o tratamento de um material histórico e mesmo uma formalização matemática), está em jogo um conceito institucional, assina-se um tipo de contrato, constrói-se uma imagem do seminário ideal, implica-se, repete-se, desloca-se, inventa-se, transforma-se, ameaça-se ou destrói-se um *socius*. A instituição não são somente muros e estruturas exteriores que rodeiam, protegem, garantem ou constrangem a liberdade do nosso trabalho, é também já a estrutura da nossa interpretação (*op. cit.*: 423).

A leitura de Derrida põe em relevo dois aspectos, que é fundamental ter em conta quando se fala de crise da teoria, no sentido de crise das operações de fundamentação e da noção de verdade como determinação de fundamentos. O primeiro aspecto diz respeito à ausência de fundamento da filosofia crítica: a razão autónoma auto-legitima os seus juízos, mas não pode legitimar o seu direito a julgar, pois a legitimação deste não faz parte dos poderes da razão na medida em que implica relações sociais e políticas, aquelas que estão na base da fundação da Universidade moderna como espelho da razão. O segundo aspecto refere-se à possibilidade de, rejeitando a absoluta subordinação do juízo ao sujeito transcendental, o conceber como uma operação discursiva que, enquanto tal, possui um valor performativo para o qual concorrem vários factores, não só aqueles de que se tem consciência, mas também desejos e motivações inconscientes. O que significa que a força ilocutória não está necessariamente ao serviço de um ideal de compreensão, mas pode igualmente fazer parte tanto das mais diversas estratégias como da concretização do imprevisível.

Admitir a indecidibilidade entre o que faz parte de uma estratégia rigorosa e o imprevisível não implica nem a submissão ao princípio de razão, identificado com a instituição universitária moderna, nem a sua recusa. Implica, isso sim, que se interrogue a ausência de

fundamento do princípio de fundamento. Ou seja, o dever, consignado no princípio de razão, de responder *ao* seu apelo dando razões, transforma-se no dever de responder *pelo* princípio de razão. É através da mudança da proposição atrás sublinhada que Derrida vê configurar-se um novo tipo de responsabilidade universitária, um novo modo de relação entre instituição e pensamento. A mudança corresponde a uma alteração decisiva da organização dos saberes na Universidade, a qual tornou obsoleta a distinção, feita por Kant em *O Conflito das Facudades*, entre o «esquema arquitectónico» e o «esquema técnico» (cfr. *op. cit.*: 480 segs.). Ao primeiro correspondem «os fins essenciais e nobres» da razão que tem por cume a Faculdade inferior, a de Filosofia (que engloba as humanidades e a filologia), responsável pelos juízos de verdade, fundamentais, que se colocam acima dos interesses técnicos imediatos. Ao segundo correspondem os «fins acidentais ou empíricos». É a possibilidade de uma tal divisão que é posta em causa pela imposição crescente de critérios de performatividade no campo das ciências, solidária de uma informatização geral dos vários sectores da sociedade.

Se, com Heidegger, se entender que essa imposição não é independente do princípio de razão que está na origem da Idade Moderna, torna-se absolutamente improfícuo combater o domínio interplanetário da técnica através de um apelo de retorno aos fins nobres da razão, ou seja, do combate de uma Universidade dominada pela ideia de finalização da investigação, através da contraposição a esta de uma investigação fundamental, uma ciência acima dos interesses imediatos, exclusivamente votada ao serviço da verdade, que só pode ser a capacidade de julgar em nome da verdade, ou seja, de dar razões, de responder ao apelo do princípio de razão. É por isso legítima, segundo Derrida, a insatisfação diante do princípio de razão. Não é irracional pensar para além deste, sabendo que ele está suspenso de um abismo, o qual não se pode pretender saltar em definitivo, mas que persiste sempre, como risco de todo o pensamento. «A tecnociência moderna, – diz Derrida, – constrói-se ao mesmo tempo sobre o princípio de razão e sobre o que nele permanece dissimulado» (*op. cit.*: 477). O desígnio de reafirmar a distinção entre o fundamental e o finalizado sem ter isso em conta participa da mesma dissimulação. É que a investigação, finalizada ou fundamental, coloca o problema da própria determinação do objectivo visado: será este o objectivo imediato, ou não haverá antes vários interesses que se cruzam e várias concretizações de poderes correspondentes a esses interesses? Defender hoje uma investigação finalizada ou aplicada é prescindir da autono-

mização de um «instinto de curiosidade», para usar uma expressão de Blumenberg, e subordinar directamente o saber ao poder político. Porém, pretender que é possível a uma disciplina orientar-se livre e desinteressadamente pelo dever de dar razões, é esquecer a sua própria fundação, o abismo sobre que se suspende, e a sofisticação das limitações a que está sujeita a sua busca da verdade em função de interesses político-sociais (a política de apoios ou subsídios e outras coacções menos visíveis).

As hipóteses de escapar aos desígnios de objectividade da tecnociência existem apenas, segundo Derrida, por um duplo gesto que seja, ao mesmo tempo, submissão ao princípio de razão e transformação dos modos de escrita. Esse duplo gesto implica uma «comunidade de pensamento» que corresponde a um âmbito mais vasto que o âmbito da razão: «o pensamento requer o princípio de razão e além do princípio de razão, *arkhé* e an-arquia» (*op. cit.*: 495).

A exigência de «falar várias línguas e produzir vários textos» é uma constante que em Derrida se oferece como resistência ao desígnio principal da onto-teologia, o de uma linguagem total, universal, transparente. Na base dessa exigência encontra Rorty uma distinção entre «ligações inferenciais» e «associações inferenciais». As primeiras correspondem à necessidade de dar razões; as segundas, à descoberta/invenção de sentidos imprevistos que não dependem de uma ordem mas de um jogo de forças (daí a sua an-arquia). Segundo Rorty, o propósito de Derrida é susceptível de diversas críticas. Em primeiro lugar, a linguagem da onto-teologia não se apresenta subordinada a uma «metafórica imutável desde os Gregos» (1984*c*: 102). Rorty assinala uma alternância entre períodos revolucionários ou literários e períodos normais, banais, ou construtivos, correspondendo os primeiros ao aparecimento de novas linguagens e os segundos à sua consolidação. A não-homogeneidade da tradição apresenta diversos modos de relação entre a literalidade e os sentidos figurados, de tal modo que as relações entre argumentação e persuasão são complexas e, em muitos casos, indissociáveis. Em segundo lugar, Rorty considera que os textos de Derrida onde se fala várias línguas não são os primeiros a fazê-lo, independentemente de corresponderem ou não a uma táctica de desconstrução. Finalmente, Rorty não considera pertinente a ideia, vinda de Heidegger, de que a metafísica, no sentido de busca de uma linguagem total ou pretensão de objectividade, tenha sido central no Ocidente e tenha exercido um poder inquisitorial sobre o pensamento, determinando em absoluto os seus limites. Seria em função do valor central assim atribuído à filosofia

que certa crítica literária pretendeu que todos os textos se organizavam segundo um sistema de oposições metafísicas e sua desconstrução.

Rorty desenvolve estas críticas tendo como referência os primeiros textos de Derrida e o trabalho dos desconstrucionistas americanos no domínio da teoria da literatura. Contrapõe-lhe uma ideia de não-pertinência da oposição entre o fecho filosófico e a abertura literária, propondo em sua substituição que se considere a filosofia como um género literário sujeito à oscilação clássico-romântico, equivalente à que opõe o «discurso normal» e o «discurso anormal», ou a argumentação e a invenção de novos idiomas. Num texto posterior, *Contingência, Ironia e Solidariedade* (1989*a*), Rorty considera a obra de Derrida dividida em duas fases: a primeira, «mais professoral»; a segunda, «mais excêntrica, pessoal e original» (*op. cit.*:148). Nesta última, de que são exemplos *La Carte Postale* e *Glas*, não há lugar para demonstrações mas só para uma escrita pessoal e original, não susceptível, portanto, de ser classificada ou submetida a qualquer avaliação segundo critérios prévios. Tal como acontece com os textos literários, estas obras teriam por função o alargamento dos limites do possível, sem referência a qualquer tipo de demonstração ou argumentação. A leitura de Rorty vai obviamente contra aquilo que Derrida reafirma nos escritos posteriores a *Glas*, e nomeadamente no texto da conferência de que se falou acima, «Le principe de raison et l'idée de l'Université», pronunciada em 1983. Para além da necessidade de um duplo gesto realizado como compromisso entre o princípio de razão, que confere a primazia à actividade de conhecer como busca de um fundamento e, para usar as palavras de Rorty, a busca da autonomia, Derrida admite nesse texto a centralidade de um tipo de pesquisa sobre o «valor informativo e instrumental da linguagem» (1983: 486). Aqueles que se dedicam a esse tipo de trabalho, independentemente da disciplina em que se integrem, ao abordarem determinados usos da linguagem como o da ficção literária, interessam-se desse modo pelas possibilidades que surgem nos limites da autoridade e do poder do princípio de razão. Tomam assim contacto com valores poéticos ou não instrumentais da linguagem, o que lhes permite «definir novas responsabilidades diante da submissão total da Universidade às tecnologias da informação» (*ibid.*).

O duplo gesto defendido por Derrida tem como característica principal o negar aquilo em que se apoia. Assim, por um lado, continua a supor na sua base a distinção kantiana entre aquilo que pode ser conhecido e o que não pode ser objecto de um juízo de conheci-

mento, isto é, entre o que pode ser do domínio da argumentação e o que pertence a uma função poética. Mas, por outro lado, a ideia de um duplo gesto ou de um texto composto em várias línguas é também na escrita de Derrida associada à indecidibilidade. Num comentário à sua obra, Sarah Kofman apresenta a indecidibilidade como uma prática que caracteriza «a originalidade de Derrida», acrescentando que ela «apaga, na escrita, a oposição dos processos conscientes e inconscientes» (1973: 182).

A reunião dos opostos (*arkhé* e an-arquia), afirmação da exigência de escrever segundo o princípio de razão e da exigência de não se lhe submeter, vai já contra a primeira das exigências, o que significa que dela apenas existe, na medida em que se afirma, uma intenção. Defender a submissão ao princípio de razão e o seu contrário é já faltar à submissão. Por isso, a promessa desta funciona inevitavelmente como figura de retórica. Rorty interroga-se sobre que sentido pode ter falar de «demonstração» estando fora da metafísica da presença (1984*c*: 106). Poderíamos estender a interrogação a palavras como *rigor* ou *estratégia*. Como resposta, pode dizer-se que o seu funcionamento retórico pretende assinalar a pertença a uma tradição, a da instituição universitária moderna, identificada com a *Aufklärung*, mas que, como vimos, tendo por fundamento o princípio de razão, foi fundada pelo poder político-social. Quando Derrida diz «Sou resolutamente pelas Luzes de uma nova *Aufklärung*» (*op. cit.*: 466), está a reivindicar a pertença a uma tradição que, como reconhece, tem por fundamental a divisão entre teoria e acção, ou entre constativo e performativo, e no entanto tem por modelo uma instituição em cuja fundação teoria e acto se aliam. A «nova *Aufklärung*» (sublinhe-se *nova*) corresponde justamente ao reconhecimento desta indissociabilidade entre acontecimento e teoria. Nisso consiste o desvio que a torna *nova*. Ao admitir a duplicidade da instituição universitária, o pensamento coloca-se não só perante os limites do princípio de razão, mas perante a impossibilidade de decidir entre teoria e prática ou entre crença e razão. No referido texto «*Mochlos*, o olho da Universidade», Derrida cita uma passagem de um texto de Peirce onde este se autocritica pela sua posição anterior de subordinação da concepção ao acto, dizendo que posteriormente aprendeu que «Não se pode exigir uma razão para a razoabilidade» (*op. cit.*: 474). O comentário de Derrida vai no sentido de mostrar que a questão da aplicação última, que se coloca a Peirce quando este associa a essência à aplicação, corresponde a um movimento análogo ao de Heidegger em *Der Satz von Grund*. Derrida não prossegue a hipótese do diálogo entre os dois pensadores, mas a

citação de Peirce deixa-nos duas palavras-chave que, associadas, permitem entrever diferenças importantes: as ideias do desejável e do razoável.

Quer se trate da busca de fundamento ou da aplicação última, finalização, o movimento é o de um salto no abismo. E daí a exigência, em ambos os casos, de pensar para além do princípio de razão. No entanto, enquanto Heidegger vê no incalculável a possibilidade de abandono deste princípio e, com ele, da representação, na medida em que o cálculo a determina como poder de um sujeito, a razoabilidade que Peirce preconiza no referido excerto passa além da razão mas sem a negar. É esse, como mostra Perelman (1979: 221), o sentido de *razoável*, que difere do de *racional*, embora ambos derivem de *razão*. Assim, enquanto o sentido de *racional* se associa a uma separação da teoria em relação ao resto, e à capacidade daquela para produzir verdades eternas, o sentido de *razoável* supõe o concurso das diversas faculdades humanas e a dependência do que é considerado tal, em relação à situação histórica em que o é. O razoável aparece em associação com o racional, como uma espécie de imposição ou alargamento de limites, que lhe é imposta do exterior. É o que acontece no campo do direito, em que o racional corresponde à sistematicidade, lógica e coerência das leis, e o razoável corresponde à necessidade de a decisão ter em conta outros factores, tais como a opinião pública, as consequências, etc. O razoável está do lado da jurisprudência, e da capacidade de construir ficções justificadoras em que esta se move, como necessidade de ir além do sistema.

Poderá então ser desejável (retomando as palavras de Peirce) pensar para além, ou aquém, da definição de pesquisas finalizadas, pensar sem se submeter ao princípio de razão, à sua exigência de fundamento último, mas sem por isso cair no irracionalismo. Isto é, indagar também a fundação dos conceitos, das crenças ou das instituições e o que nelas não se deixa reduzir à lógica oposicional, nomeadamente à sua pretensão de distinguir factos e ficções, um uso feliz e um uso parasitário da língua, uma comunicação sem constrangimentos e uma comunicação distorcida. Embora seja difícil aceitar a leitura de Christopher Norris, que pretende ver no confronto de Derrida com a tradição kantiana «sinais de convergência com um projecto como o da teoria crítica de Habermas» (Norris, 1987: 169), também não é possível concluir o contrário: a desconstrução, não sendo uma crítica, também não nega a crítica. Norris argumenta que, tal como Derrida em «La mythologie blanche» (1971*a*), não é possível romper com a tradição filosófica, em que o conceito se insere na

busca de uma linguagem universal, invertendo a relação entre conceito e metáfora e declarando a partir daí a primazia ou omnipresença desta. Conceito e metáfora são indissociáveis da oposição em que se definem, o que não significa que a submissão absoluta à tradição filosófica seja obrigatória, ou sequer possível. Mas, se não é possível sair dessa tradição, tal não implica que a crítica seja a única via e que não possa ser desejável pensar ao mesmo tempo a pertença e a transformação através do duplo gesto da escrita. É este que perturba a capacidade de decidir pela pertença ou não-pertença a uma tradição. Na medida em que o duplo gesto mina a lógica oposicional, a relação com a tradição é de pertença e de não-pertença – repetição do diferente. A importância que a relação com a tradição, solidária das noções de escrita e interpretação, assume no pensamento de Jacques Derrida, permite a Maurizio Ferraris abordá-lo «em confronto com a hermenêutica, considerada (...) como uma corrente filosófica afim da desconstrução nas perguntas que se coloca, mas distinta nas respostas» (1987: 341). Desse confronto surgem diferenças importantes: a tradição não é para Derrida nem susceptível de reconstrução, a partir de uma hermenêutica da suspeita, nem de integração, a partir de uma concepção do diálogo como fusão de horizontes. Por isso, a desconstrução afasta-se quer de uma hermenêutica enquanto modo de pensamento que contribui para construir uma visão mais verdadeira do passado, quer de uma relação com o passado que funcione como legitimadora do presente, como acontece na hermenêutica gadameriana.

A tradição, sendo composta de fragmentos e vestígios não totalizáveis, perdidos desde sempre na opacidade de uma escrita que não se limita a um contexto, nem do passado, nem do presente, não pode ser garantia de qualquer interpretação. Aceitar a perda é então passar da nostalgia à afirmação, como se lê em «A estrutura, o signo e o jogo»:

> Há portanto duas interpretações da interpretação, da estrutura, do signo e do jogo. Uma procura decifrar, sonha decifrar uma verdade ou uma origem que escapa ao jogo e à ordem do signo, e vive como um exílio a necessidade de interpretação. A outra, que já não está voltada para a origem, afirma o jogo e tenta passar além do homem e do humanismo, sendo o nome do homem o nome desse ser que (...) sonhou a presença plena, o fundamento tranquilizante, a origem e o fim do jogo (Derrida, 1967*c*: 427).

A afirmação do jogo não significa de modo nenhum a ausência total de constrangimentos ou regras das interpretações, implica sim

que eles não sejam absolutos e que se desloquem e alterem acolhendo as potencialidades criadoras do acaso. É por isso que apenas até certo ponto podemos estar de acordo com Ferraris quando ele diz que «o intento da desconstrução é o inverso da hermenêutica» (*op. cit.*: 371). Esta afirmação apoia-se essencialmente num dos desígnios do pensamento de Derrida, o de proceder a uma dessedimentação dos conceitos que dê a ver a complexidade dos seus usos menos problemáticos. Porém, se se considerar apenas este aspecto oblitera-se a dimensão transformadora da interpretação e do pensar, o que retira à desconstrução o seu principal interesse. Com efeito, este não consiste em defender uma concepção como a que é sustentada no campo dos estudos literários pelos Yale Critics, segundo a qual só há leituras erróneas (*misreading*), mas em pôr em causa a oposição rígida entre o verdadeiro e o erróneo através de uma ideia de alterabilidade que permite pensar a vertente criadora, ou «inventora», das leituras.

A partir dos textos mais recentes de Derrida, podemos estabelecer uma certa equivalência entre a relação de *double bind* com a tradição e o movimento da invenção como «invenção do Outro». A primeira abriga o paradoxo de um passado perdido, mas do qual não podemos retirar-nos; o segundo, o de a invenção não ser possível senão enquanto invenção do impossível, pois o que pode ser projectado é apenas o novo e não a invenção, isto é, não implica o outro, mas apenas o mesmo.

Tanto na relação com a tradição como na invenção, o outro virá através da economia do mesmo, por repetição e simulacro:

> O vir do outro, ou o seu retorno, é o único acontecer possível, mas ele não se inventa, mesmo que seja preciso a mais genial inventividade para se preparar para o acolher: para se preparar para afirmar o acaso de um encontro que não só não seja calculável mas que não seja sequer um incalculável ainda homogéneo do calculável, um indecidível ainda em trabalho de decisão. É possível? Não, evidentemente, e eis porque é a única invenção possível (Derrida, 1987*a*: 60).

Trata-se de um pensamento da invenção que parte dos sentidos que lhe são conferidos desde a presumível origem latina da palavra, e para os quais se encontra uma base estável: a invenção é sempre atribuída ao homem como sujeito; a capacidade de invenção é tanto a de construir ficções como a da inovação técnica (cfr. 1987: 37). Podemos dizer que é também na aliança destes dois aspectos que radica tanto a defesa da paralogia em Lyotard, como a distinção feita por Rorty entre um discurso normal e um discurso anormal que, como vimos, considera equivalente da distinção entre o literário e o científico. Em ambos os casos prevalece a oposição entre o calculável

e o incalculável, a qual vem na sequência de uma concepção romântica da imaginação produtiva e se traduz fundamentalmente na proposta de rejeição do passado e apelo ao novo, próprios de uma atitude vanguardista e de uma concepção da História que, à semelhança da concepção kuhniana da história das ciências, a concebe como alternância de períodos normais e revolucionários.

Pelo contrário, a invenção que se pensa em «Invenção do outro» não resulta nem de um apelo à inovação, nem de um apelo à rememoração, embora seja inseparável da memória e da repetição. O lugar do outro é sempre o do futuro, «o que vem», a condição do acontecimento. Por isso, é um não-lugar e, como tal, a invenção do outro «está além do possível, sem estatuto, sem lei, sem horizonte de reapropriação, de programação, de legitimação institucional, ela ultrapassa a ordem da encomenda, do mercado da arte ou da ciência» (Derrida, *op. cit.*: 61). Mas se a invenção do Outro não pode resultar de um apelo à invenção, pois isso seria admiti-la como resultado de uma estrutura egológica que apenas pode conduzir à invenção do mesmo – o novo – isso não implica para Derrida a resignação passiva. A invenção vem do outro. A desconstrução é o preparar-se para essa vinda, e por isso ela não é susceptível de definição; o acaso não funciona nela como suplemento, mas como a vinda do Outro que se anuncia a várias vozes.

Não sendo identificável com uma teologia negativa, nem correspondendo a uma análise, uma crítica, um método ou sequer um acto ou operação, como se lê na «Carta a um amigo japonês», a desconstrução tem a dimensão afirmativa que é a vinda do outro: «a desconstrução realiza-se, é um acontecimento que não espera a deliberação, a consciência ou a organização do sujeito, nem mesmo da modernidade» (*op. cit.*: 391).

Enquanto em relação ao impossível lugar do acontecimento, da desconstrução ou da invenção, a primazia atribuída à invenção por Lyotard ou por Rorty aparece vinculada a um voluntarismo que não escapa à convencionalidade da noção de invenção, encontramos no prosseguimento do «pensiero debole», de Gianni Vattimo, uma excessiva resignação. Ao preparar-se exclusivamente para a rememoração, a ontologia hermenêutica parece propor o enclausuramento no passado, numa voz única, que seria apenas a do reconhecimento ou repetição e se fecharia ao futuro, o outro ou a condição de toda a invenção, como de todo o acontecimento. Vattimo corre o risco de radicalizar o pensamento de Gadamer, resolvendo o que neste é mais ambíguo ou contraditório no sentido da redução do pensamento ao

que é legitimável pela tradição e que em última instância se reduz à conformidade com as obras que constituem uma história monumental.

A este propósito, da relação entre hermenêutica e desconstrução, é importante referir aqui uma das perguntas de Derrida a Gadamer: «Se a condição do *Verstehen*, em vez de ser o contínuo da relação (...) não é antes a interrupção da relação, uma certa relação de interrupção, a suspensão de qualquer mediação?» (1987*b*: 60).

A descontinuidade da compreensão é aqui indissociável de uma noção de texto segundo a qual este pertence sempre a um contexto indeterminado, um contexto que não o precede em absoluto e que não pode ser fixado em todos os seus elementos. Uma tal noção impede que se considere quer o texto como algo próprio, uma identidade, quer a leitura como apropriação. De facto, a ideia de apropriação da tradição através da compreensão hermenêutica é solidária da noção metafísica de uma história universal, supondo por conseguinte um fundamento – o Ser, a Vontade, o Espírito. Pelo contrário, uma noção de compreensão que tenha em conta a precaridade desta, devido à ausência de um fundamento absoluto, apresenta como condição a possibilidade de interrupção da continuidade, isto é, da História como cadeia de apropriações. Pressupõe então que o passado nunca se dá como tal: o movimento de repetição-alteração essencial na constituição de qualquer discurso implica, pela indissociabilidade dos dois pólos da dicotomia, que a simulação de continuidade coincida com a inacessibilidade do passado e do presente. Se se pode dizer que um discurso solicita outro discurso para a sua compreensão, este segundo confere existência ao primeiro na medida em que por ele o passado surge como perdido, mudo, mas a mudez se diz na palavra. A compreensão do Outro só se torna possível quando o movimento de universalização, que é parte essencial da compreensão, é perturbado, interrompido, pela singularidade de uma experiência que para além de relação com o universal é relação com o singular, a inacessibilidade do outro. Toda a compreensão supõe já a normalização que dá lugar à aceitabilidade de um discurso. Desse modo, ela é sempre um factor de aquisição de hábitos, de aculturação, e por conseguinte constitui o essencial dos processos de legitimação. É nessa medida que qualquer conceito de legitimação falha: esta não é apenas o resultado de processos específicos de legalização ou normalização, mas é intrínseca ao compreender-agir. Como diz Derrida, o conceito de legitimação «não tem contrário» (cfr. 1990*c*: 30). O facto de um discurso entrar em relação com textos ou acontecimentos inaceitáveis pela sua estranheza face à normalidade das instituições é

já um processo de pré-legitimação. Nas sociedades modernas, o aparecimento da literatura corresponde à necessidade de salvaguardar a possibilidade de um tipo de discurso que escape à exigência absoluta de legitimação. Mas isso não significa que a literatura se exclua dos processos de legitimação, uma vez que ela não exclui a compreensão; significa, sim, que se salvaguarda a possibilidade de existência de um género de discurso que nunca perde uma certa margem de estranheza que nele marca a sua irredutibilidade à cultura, ou, se quisermos, a sua não-contemporaneidade, o por vir que o atravessa.

1 «*Opus incertum*, dizem os Latinos para designar as obras arquitectónicas feitas de pedras irregulares: é preciso ajuizar das possibilidades de as ajustar, a ordem da construção não é dada na ordenação anterior do material» (Nancy, 1983: 46)

2 Habermas discorda desta ideia de pluralidade provocada pela autonomização das esferas da cultura, pois para ele a unidade é construída pela validação: «precisamente é ao nível formal em que pela argumentação são honradas as pretensões à validade que é assegurada a unidade da racionalidade na diversidade das esferas de valor racionalizadas segundo o seu próprio sentido. As pretensões à validade distinguem-se de pretensões empíricas pela pressuposição de que elas podem ser honradas com a ajuda de argumentos» (1981: 260).

3 Jankélévitch define o relativismo simmeliano como uma aliança do «formalismo kantiano, que afirma energicamente o primado indispensável do *a priori* (...) com um empirismo socio-histórico que, reabilitando os conteúdos, se dedicaria sobretudo a mostrar como é que eles reagem sobre as formas que a razão lhes impõe» (1988: 26).

4 *Jogo* é aqui utilizado num sentido que pretende ser aquele que Wittgenstein confere a esta palavra, quando fala de «jogos de linguagem». Da utilização desta terminologia por Lyotard, falar-se-á mais adiante.

5 O próprio Rorty, ao sintetizar o principal das suas concepções como sendo as de um anti-essencialismo e um anti-representacionismo que nos libertam da ideia de verdade como salvação, constata que partilha essa perspectiva com o chamado pensamento fraco.

6 Vattimo caracteriza o pós-moderno como tendo com o moderno uma relação de contiguidade que o aceita e retoma, distorcendo-o ao prolongá-lo. Esta ideia de continuidade não está longe das considerações de Lyotard sobre a pós-modernidade, posteriores a *A Condição pós-Moderna*, nomeadamente quando propõe a reescrita da modernidade.

7 Em nota, Derrida explica: «*Mochlos* é também o nome da "estaca" ou alavanca de madeira que Ulisses ou a manha de Ninguém, *outis*, *Métis* – pôs ao lume antes de a enterrar na pupila do Ciclope» (1980*a*: 438).

Capítulo II

Da institucionalização da literatura

1. A autonomização da literatura

O nascimento da literatura: da afirmação da função heurística da ficção à experiência e à História. – A originalidade do escritor e a constituição de um campo literário. – Os direitos de autor. – O público e a formação de um «espaço público» (Habermas). – A condição excepcional da literatura perante a lei e perante a memória.

É comum admitir-se que o aparecimento do conceito moderno de literatura teve lugar durante a última metade do século XVIII. Como razão do estabelecimento deste marco, apresenta-se o facto de o vocábulo *literatura* adquirir um valor novo, que tende a restringir a sua utilização à designação da escrita artística, em detrimento de um sentido anterior de acordo com o qual compreendia toda a produção escrita, incluindo a da área da ciência[1]. Numa época em que a afirmação do sujeito coincide com a necessidade absoluta de autojustificação, o aparecimento da literatura associa-se quer à constituição jurídica de uma nova instância social, o autor, quer à consolidação das identidades nacionais para que concorrem, primeiro, as ideias de cultivo do gosto e, posteriormente, todas aquelas que se associam ao projecto de uma mitologia da razão. No entanto, a relação da literatura à comunidade é desde o início ambígua: a memória que ela pretende em larga medida constituir, embora se afaste da repetição intemporal de arquétipos, também não cabe inteiramente em modelos de linearidade histórica; é na medida em que ela é memória do imemorial, do que está antes do sujeito e pertence à multiplicidade irredutível do acontecimento, que a literatura é desde o início mais do que qualquer projecto de literatura. Por outras palavras, a literatura nasce como afirmação da irredutibilidade da linguagem a uma função de domínio e autojustificação. A análise de Foucault em *Les mots et les choses* (1966*a*) é elucidativa a este respeito. De acordo com a sua investigação, a episteme renascentista, definida por um pensamento das semelhanças, dá lugar, desde o início do século XVII, à episteme clássica, em que a definição de identidades é fundamental, situando-se o aparecimento da literatura um pouco mais tarde, apenas no início do século XIX. Durante os séculos XVII e XVIII, a linguagem deixou de estar inscrita no mundo e passou a ter em exclusivo uma função de representação, subordinada às principais estruturas do

saber clássico, a *mathesis* e a taxinomia. No início do século XIX, uma nova episteme, a moderna, corresponde à «mutação da Ordem em História», a partir da qual a linguagem, a vida e o trabalho dão origem a novas disciplinas – filologia, biologia e economia política – que, centradas numa perspectiva da analítica da finitude, são inseparáveis da busca de fundamentos antropológicos. A literatura aparece então como «o que compensa (e não o que confirma) o funcionamento significativo da linguagem» (1966*a*: 69). Foucault reitera a ideia de compensação, pretendendo que a literatura se opõe à perda de uma independência da linguagem que, dado o regime binário dos signos na Idade Clássica, se dissolve tornando-se apenas um instrumento de mediação. É quando a linguagem, com a filologia, se torna objecto de investigação que a literatura aparece como «contestação da filologia (de que ela é, no entanto, irmã gémea)» (*op. cit.*: 393). Por isso, diz Foucault, «a última das compensações ao nivelamento da linguagem, a mais importante, a mais inesperada também, é o aparecimento da literatura» (*op. cit.*: 392). De acordo com esta perspectiva, a literatura corresponde não só a uma recusa da representação e, consequentemente, da análise da linguagem de acordo com a estrutura binária significante/significado, mas também à recusa, daí decorrente, dos valores que tornavam legítima a «literatura» da Idade Clássica, como sejam o gosto, o prazer ou a verdade. A partir de então, «a literatura distingue-se cada vez mais do discurso de ideias, e fecha-se numa intransitividade radical» (*op. cit.*: 393). Para além de radicalizar a dimensão de corte claramente situado no tempo, esta explicação do aparecimento da literatura coloca-a na dependência de uma oposição entre a representação e o seu outro, o qual, ou se identifica com a «pura e simples manifestação de uma linguagem que não tem por lei senão afirmar – contra todos os outros discursos – a sua existência abrupta» (*op. cit.*: 393), ou se faz corresponder à inscrição de um enigmático ser da palavra absolutamente silenciosa, como acontece na seguinte passagem, bem esclarecedora:

> No momento em que a linguagem, como palavra disseminada, se torna objecto de conhecimento, eis que reaparece sob uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa colocação da palavra sobre a brancura do papel, onde ela não pode ter nem sonoridade nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer, nada mais a fazer do que cintilar no fulgor do seu próprio ser (*op. cit.*: 394)

A radicalidade da tese de Foucault, que apresenta a literatura como o absolutamente outro da representação, deriva sobretudo de uma concepção que acentua a incomensurabilidade entre epistemes,

caracterizando cada uma por aquilo que nela é extremo. Assim, importa observar, seguindo de perto uma crítica de José Guilherme Merquior (1985), que a separação rígida entre a episteme clássica e a moderna, fazendo parte de uma estratégia de delimitação rígida e monolítica das epistemes, não tem em consideração as «problemáticas transepistémicas» ou os «cortes intra-epistémicos». A não-consideração destes últimos terá levado a esquecer as mudanças ocorridas no final do século XVII, às quais Paul Hazard se referiu dizendo, embora com exagero, que elas constituíam a «crise do espírito europeu». Mas não é só a crise do final do Grand Siècle que não é tida em conta. É também ignorada a importância do iluminismo na determinação do conceito de razão tal como ele é legado ao século XIX, início da episteme moderna (cfr. *op. cit.*: 204). A necessidade de considerar o século XVII, especialmente o seu fim, tendo em vista a problemática do aparecimento da literatura, ganha evidência se considerarmos que o acontecimento mais significativo da mudança se situa no campo das letras. Trata-se da Querelle des Anciens et des Modernes, a qual, segundo Jauss (1964), ao dar lugar a uma relação diferente com a História, marca o início do Século das Luzes em França. A esta hipótese de Jauss, partilhada por Habermas (1985), opõe Descombes (1989), com grande pertinência, a tese de uma autonomização da arte iniciada no século XVII justamente pelos Antigos, ao conceberem a «imitação dos antigos» como um princípio novo que deveria conduzir à constituição de um mundo autónomo de imagens e ficções. Descombes apoia a sua tese num ensaio em que Starobinski (1977) reflecte sobre a função do mito na cultura clássica dos séculos XVII e XVIII. Starobinski começa por apresentar a distinção presente na época entre fábula e mitologia, correspondendo a primeira à «livre utilização dos motivos míticos» e a segunda a um «conhecimento erudito dos mitos». O conhecimento da fábula é essencial, não só como condição de acesso à literatura mas, de uma maneira geral, para toda a decifração de uma cultura dominada pela alegoria, construída a partir de figuras codificadas que conferem à fábula um carácter a-histórico. É numa sociedade repartida em dois domínios autónomos, o do sagrado e o do profano, que a fábula possui a sua plena aceitação. Nessa partilha, ela assume-se como ficção e divertimento, garantindo desse modo a autonomia de um domínio que permite a todos viverem legitimamente a duplicidade. Numa estética que, como salienta Starobinski, não privilegia a originalidade, a utilização do mito pode dar lugar a uma multiplicidade de significações subtis e veladas: «sob a garantia e a coberto de um mito recebido, que lhe oferece uma forma de

acolhimento, o desejo pode viver *impessoalmente* a sua realização imaginária» (*op. cit.*: 988)[2]. A conclusão que Descombes retira da predominância da fábula enquanto autonomização de um registo lúdico e oblíquo, votado ao comprazimento no simulacro, revela-se inteiramente plausível:

> Em resumo, é a cultura clássica que está na origem da noção essencialmente moderna da arte como livre jogo da imaginação, como essa parte da existência humana que é votada às aparências brilhantes, às cintilações da ficção, aos disfarces que tornam o desejo agradável (1989: 60).

Ainda segundo Starobinski, com o aparecimento de uma necessidade de expressão pessoal o mito passa a ser objecto de interpretação. A partir de meados do século XVIII, o equilíbrio entre o sagrado e o profano é rompido, dando lugar à reavaliação do mito, que com o romantismo adquire uma legitimidade ontológica e poética. O processo vai ser o da «sacralização do mito, que é estreitamente tributária da humanização do sagrado» (*op. cit.*: 997).

O que de muito significativo o final do Grand Siècle nos revela é, por um lado, a definição de uma nova personagem no quadro das relações sociais – o autor –, e, por outro, a consciência histórica associada ao sentimento de abertura para uma nova época em que a razão se afirma sobre a recusa dos preconceitos.

É interessante verificar que a afirmação do autor se sucede a um processo de autonomização das artes iniciado com a separação renascentista entre arte sacra e arte profana. É a partir desta que se torna possível a consideração do artista como autor pois, com o desfazer da ligação (consumada em nome de Deus ou da comunidade) da obra ao absoluto, o «criador» entra no domínio da experiência, que é já uma relação com o caso travada em seu próprio nome[3]. Uma tal deslocação para o campo da experiência (o qual constitui o campo do exercício do juízo) explica o facto de o desenvolvimento, a partir da tradição jurídica medieval, de diversos conceitos oriundos do Direito Romano assumir uma grande importância nas teorias estéticas do Renascimento (cfr. Kantorowicz, 1961: 3-21).

Uma das questões importantes formuladas a partir da jurisprudência é a da importância da ficção. A relação entre *ars* e *ingenium* corresponde ao reconhecimento de uma capacidade de inventar, de ficcionar, a par da necessária mestria técnica e do respeito das regras que ela implica. Trata-se de pensar até que ponto a arte é exclusivamente imitação ou também invenção e até que ponto estas se opõem ou completam. A função heurística da ficção, que era defendida pelos juristas, foi-o igualmente por Petrarca, que conferia ao

poeta o papel de «desvelar e glorificar a verdade das coisas que passa, a bem dizer, na sombra propícia da ficção» (cit. in Kantorowicz, *op. cit.*: 9). É este *o officium poetae*, designação que constava do diploma de coroamento de Petrarca, o qual é significativo do poder atribuído ao poeta. Com efeito, a atribuição da coroa de louros a um poeta corresponde, ainda segundo Kantorowicz, à atribuição progressiva de um maior poder aos literatos: «o ideal da *arma et litterae* começou a suplantar o das *arma et legges*, familiar de Justiniano e que tinha permanecido em voga no meio dos juristas» (*op. cit.*: 19). A autoridade do artista era-lhe essencialmente conferida pela afirmação da universalidade, à semelhança do que acontecera com a ciência jurídica que apresentava aquela como justificação de um estatuto superior dessa disciplina. Ainda durante a Idade Média, a importância conferida ao bem escrever dá origem a um movimento especulativo, designado em França por «religião das letras», segundo o qual o ritmo constitui um elemento superior do discurso, o que «faz da poesia como filosofia a forma por excelência de todo o pensamento» (cfr. Dragonetti, 1980: 166). O ideal enciclopédico renascentista, e com ele a aproximação arte-ciência, tem assim uma grande importância na promoção social do artista e, consequentemente, no processo de autonomização da arte. A aliança entre filosofia e poesia dá origem ao poeta-literato, cuja importância se revela no reconhecimento dos estudos humanísticos enquanto função de integração social, para a qual concorrem através da apresentação de exemplos ou modelos que cimentem a identidade colectiva. Com a estética barroca, a poesia tende a autonomizar-se e aparecem os primeiros conceitos, como o de *Witt* (que alguns estudiosos consideram ter sido proposto por Baltazar Grácian, embora outros afirmem tratar-se de um conceito de origem italiana), que pretendem definir já uma especificidade da arte.

À medida que ciência, filosofia e arte se autonomizam, o significado da palavra *literatura* vai-se tornando mais restrito, pois deixa de poder englobar aquilo que diz respeito à ciência, perdendo ao mesmo tempo o seu sentido de referência à aristocracia intelectual definida em relação a uma instância designada pejorativamente como público. Com o iluminismo, a arte passou a integrar a opinião pública, quer como crítica, quer como contributo essencial para a formação dos cidadãos. A constituição de uma opinião pública e o aparecimento dos géneros vulgares geraram a necessidade de uma designação englobante para as artes da palavra, deslocando-se assim o anterior sentido do vocábulo *literatura*. Escarpit explica a formação deste sentido mo-

derno de *literatura* pelo facto de o antigo peso aristocrático do sentido humanista da literatura permitir a elevação dos géneros vulgares, em prosa, à altura do convívio com a poesia (cfr. 1970: 269). No entanto, não só é necessário admitir que a literatura se distingue da poesia e das belas-letras em geral, como é igualmente necessário ter em conta a ambiguidade constitutiva da literatura enquanto arte de escrever bem que, na sua relação com a retórica, tanto está afecta ao desígnio humanista de elevação do espírito, quanto reivindica a especificidade de um efeito estético. É por isso que, para entendermos o aparecimento da literatura como o seu aparecimento enquanto problema, importa interrogar aquilo que na afirmação progressiva do campo literário, ao longo dos séculos XVII e XVIII, constitui já a vinculação a certas contradições que receberão posteriormente sucessivas respostas. Essas contradições tornam-se visíveis a partir de uma investigação da história do «nascimento do escritor» que, tal como no caso do trabalho de Alain Viala (1985), o coloque em relação com o processo de constituição de um campo literário, isto é, com a afirmação e consolidação de um novo domínio cultural socialmente aceite e reconhecido.

Sendo a definição da identidade do autor decisiva para a constituição e garantia de preservação de um *corpus*, ela está na base da fundação da instituição literária, que existe por conseguinte em sincronia com instâncias e processos de legitimação: trata-se não só da legislação sobre direitos de autor, mas também do aparecimento da crítica, da formação teórica de que depende a competência da avaliação das obras, e ainda da constituição de uma opinião pública. A sincronia entre a identificação do autor e o aparecimento da opinião pública é significativa da circunscrição da literatura como realização verbal, que contrariamente à ideia de poesia, anterior (a qual se move na esfera de um direito natural e de uma autoridade inquestionável), não se separa da necessidade iluminista por excelência de tudo submeter a juízos. A literatura, para além de existir a partir de um certo número de leis que regulamentam os direitos de autor, existe como todas as outras instituições numa relação com as transformações da lei. Mas a instituição literária revela em relação a este aspecto uma particularidade significativa. É que não há leis jurídicas que regulamentem a instituição estabelecendo-lhe funções, fins ou modos de funcionamento. As únicas leis que se lhe referem dizem respeito à propriedade dos textos literários. A propriedade, no sentido de pertença, confunde-se assim com a determinação de um ser próprio dos textos, com a sua natureza de textos literários. Ou por outras palavras, ao garantir-se a associação de um texto a um nome próprio, atestando

desse modo a sua singularidade, atesta-se ao mesmo tempo a sua inclusão no geral, a literatura. Mas para isso é preciso que o texto seja literário, isto é, que seja ele a determinar o seu autor como autor de um texto literário. Em última instância, é no texto que deve residir a lei, como lei do texto. Todos os mecanismos de legitimação da literatura têm como pressuposto a pretensão de encontrar essa lei. É o que explica que a teoria da literatura nasça ao mesmo tempo que esta, constituindo esse duplo nascimento um campo, o do literário (composto pela literatura e pelos vários discursos legitimadores), em que a aliança entre o jurídico e o teórico revela a sua máxima necessidade e complexidade.

Analisando o processo de autonomização da vida artística, o qual consiste essencialmente na passagem de uma total subordinação à legitimação externa para a constituição de um campo cultural que produz os seus próprios mecanismos de legitimação, Bourdieu considera diversos factores: a diversificação da produção e o aparecimento de empresários a ela ligados (os editores); a constituição de um público, susceptível de introduzir um «princípio de legitimação paralelo»; o aparecimento de diversas instituições que colocam a legitimação das produções artísticas na sua dependência (as academias, os salões). Por analogia com o processo de secularização, tal como ele é analisado por Weber, pode então entender-se que, assim como a racionalização da religião, que lhe confere autonomia normativa, se deve ao aparecimento de um corpo sacerdotal, assim a autonomia do campo artístico e a do campo intelectual decorrem da constituição de um grupo de profissionais que se demarca socialmente e que pretende emancipar o campo cultural em questão, subtraindo-o à dependência de uma legitimação externa e criando as suas próprias normas a partir daquelas que recebe da tradição (cfr. Bourdieu, 1970: 101).

De acordo com Viala (1985), o século XVII em França aparece como momento decisivo desse processo gerado a partir da expansão das academias, que se desenvolveram de modos diferentes nos diversos países europeus e que, a par do mecenato e do clientelismo, começaram por sustentar todo o processo de certificação dos autores e de garantia da circulação e arquivo das obras. Fizeram-no apoiando-se em leis que eram tanto as do direito positivo como as de uma normatividade inspirada na tradição, que passou a constituir um dos modos de consagrar o princípio de autonomia do campo literário. Coexistindo com o escritor votado ao culto de um mecenas, verifica-se então o aparecimento de um novo tipo de escritor, aquele que ganha com a venda das suas obras e estabelece desse modo uma

relação com o público. Sorel, em *De la connaissance des bons livres* (1671), admite que a situação daqueles que pretendem ganhar dinheiro com as obras que produzem não obsta a que alguns sejam bons escritores, podendo a profissão de escritor ser considerada uma profissão digna. Por sua vez Boileau, no canto IV de *L'art poétique* (1674), satiriza violentamente aqueles que pretendem ganhar dinheiro com as suas obras, dizendo deles que «fazem de uma arte divina um ofício de mercenário». Desde o início do século XVI até ao final do século XVIII (1791 é a data de extinção dos privilégios em França), toda a regulamentação da actividade literária fazia parte de um sistema de concessões e privilégios que determinavam os direitos e obrigações de editores e livreiros, o que se revestia de particular importância no que se refere ao impedimento de falsificações da obra. Este sistema, que correspondia tanto a um controlo das edições por parte dos poderes públicos, quanto a uma garantia dos direitos de propriedade das obras, abandonava no entanto os interesses dos autores, identificando-os com os dos editores, que a partir do acordo de edição podiam dispor livremente das obras.

Como contraponto da legislação que defende a propriedade das obras e concorre para a autonomia da literatura, desenvolve-se igualmente no século XVII uma legislação abundante sobre a censura que, vinda do exterior – Igreja, Estado e Parlamento –, tinha como objectivo impedir a difusão de ideias consideradas nocivas. Como forma de controlo directo das publicações, a censura não logra impedir a crescente autonomização do campo literário que desse modo se afirma desde sempre como a possibilidade de um discurso incontrolável, ou a impossibilidade de controlar todo o discurso. O escritor não só joga com as leis da censura utilizando várias estratégias de duplicidade de modo a anular alguns dos seus efeitos, como é jogado por uma capacidade transgressiva do discurso, a de minar toda a estratégia. A noção de autor retira daqui toda a sua complexidade e paradoxologia. Com efeito, como salienta Foucault em «O que é um autor?», a definição deste começou por corresponder a uma necessidade de «apropriação penal»: a existência de um autor garantia a possibilidade de punição. Só mais tarde, no final do século XVIII e princípio do XIX, o autor passou a existir numa relação com a propriedade da sua obra, tendo daí decorrido para a literatura uma espécie de imperativo de transgressão:

> É como se o autor, no momento em que foi aceite no sistema de propriedade que domina a nossa cultura, compensasse o seu novo estatuto revivendo o antigo campo bipolar do discurso numa prática sistemática de transgressão, e restaurando o risco da escrita à qual, por outro lado, tinham sido conferidos os benefícios da propriedade (Foucault, 1969: 131).

O reconhecimento do direito à propriedade literária, essencial no processo de autonomização do campo literário, é inseparável da formação de um público, da qual depende e de que é por sua vez a melhor garantia: a literatura concorre para a educação e formação do gosto, tornando por sua vez o público apto a participar em debates e a gerar correntes de opinião. Esse processo acelera-se com a invenção da imprensa periódica, que vem permitir uma actividade regular de informação cultural, particularmente no domínio literário. A própria noção de público só progressivamente adquire um sentido próximo daquele que actualmente lhe conhecemos. Embora *le public* designe «na França do século XVII os leitores, os espectadores, os auditores enquanto destinatários, consumidores e críticos de arte e de literatura», ele era ainda apenas constituído pela Corte e pela camada superior da burguesia (cfr. Habermas, 1962: 42). Sendo dominada pelos «literatos», os «novos doutos», defensores da autonomia e de uma codificação rigorosa que a garanta, a imprensa periódica torna-se um aliado importante na sua luta pela supremacia em oposição aos «doutos» (os «letrados»), defensores da tradição enciclopédica humanista. Ainda durante o século XVII, um acontecimento de grande relevo do ponto de vista da autonomização do campo literário é a instituição do ensino da literatura pois, como diz Viala, «a inscrição como disciplina de ensino é a legitimação social mais eficaz de uma actividade intelectual» (*op. cit.*: 137). De facto, sendo o ensino o melhor meio de conservação de uma memória, ele constitui um dos aspectos decisivos na manutenção da autonomia de qualquer campo cultural (cfr. Bourdieu, 1970: 117). Nos primórdios do ensino da literatura, esta é tida essencialmente como um modo de formação do gosto e dos valores, sendo a selecção do ensinável realizada com base na máxima «agradar e instruir». A própria delimitação daquilo que deve ser ensinado constitui, no entanto, já um esboço, quer de história, quer de definição da literatura.

Para além de todo o desenvolvimento de instituições legitimadoras e do facto de o confronto entre «letrados» e «literatos» se ir saldando por um desprendimento da literatura em relação aos saberes, um elemento novo e fundamental consiste no que Viala designa como «estratégia do sucesso» (cfr. *op. cit.*: 217-38): embora sem desprezarem as instituições, certos escritores não se sujeitam à realização progressiva de uma carreira que aquelas lhes oferecem; visam directamente o reconhecimento do público e pretendem que o sucesso junto deste

garante a qualidade que deverá ser institucionalmente reconhecida. O que há de fundamental neste tipo de estratégia, prosseguido em França sobretudo por autores de obras de teatro como Racine e Corneille, é que o propósito de autonomia não passa agora, contrariamente ao que acontecia com os «doutos», pela codificação rigorosa. Pelo contrário, os defensores da estratégia de sucesso defendem a necessidade de originalidade e admitem a variabilidade dos gostos[4]. O escritor pretende então encontrar a sua maneira própria, aquilo que o individualiza e dá sentido ao seu nome, embora a partir dessa maneira sinta a necessidade de variar o suficiente para manter o interesse do público. Associado à importância que esta nova entidade adquire, o conceito de gosto que se desenvolve durante os séculos XVII e XVIII possui duas vertentes que o constituem como um campo de tensões a que o desenvolvimento da literatura não é alheio: por um lado, o gosto não é indissociável dos ideais de formação da sociedade, por outro, ele pretende ser um modo de afirmação, sobretudo afectivo, da subjectividade, o que implica o excesso da própria subjectividade.

A afirmação da originalidade no campo das letras revela-se decisiva em vários aspectos: para além de introduzir um processo de superação que, ao valorizar o presente, faz suceder os inovadores aos clássicos, e para além de dar lugar à polémica e à Querelle como factores do processo de legitimação, ela é um dos elementos fundamentais da definição de autor. Com efeito, a originalidade pode estar na origem da necessidade de repensar a propriedade literária, na medida em que contribui para distinguir esta dos outros tipos de propriedade. A intensa discussão que decorreu desde o primeiro quartel do século XVIII até ao fim do mesmo veio trazer para primeiro plano a relação entre a propriedade literária e a noção de próprio. É a partir desta que a legislação sobre os direitos de autor não se limita ao direito de propriedade, mas reconhece igualmente um tipo de direitos inseparáveis do seu detentor na medida em que constituem o reconhecimento do seu direito como ser único. Trata-se dos chamados direitos morais – de paternidade, respeito, arrependimento, divulgação (cfr. Viala, *op. cit.*: 86), os quais «incidem sobre a *forma* do texto, forma do conteúdo e forma de expressão (a este título, uma antologia ou uma tradução são abrangidos por eles) mas não sobre as ideias» (*ibid.*). Torna-se assim óbvio que, não incidindo sobre as ideias, os direitos dos autores são indissociáveis da formação de um grupo de escritores, os «literatos», e mais especificamente daqueles que se dedicam às belas-letras. Um dos direitos principais, o direito à paternidade das obras, que implica a condenação do plagiato, apenas

faz sentido a partir de uma ideia de originalidade que, não excluindo a imitação, supõe no entanto a relação entre um nome próprio e uma maneira própria como processo de identificação. Kant foi um dos principais defensores da natureza pessoal dos direitos de autor, sustentando a teoria segundo a qual estes deveriam ser considerados, antes de mais, como um direito de personalidade (cfr. Stolfi, 1915: 293).

A associação de nome e maneira separa o escritor do poeta, designação totalizante no campo das belas-letras. O poeta, cuja individualidade se diluía na afirmação de uma inspiração divina, fazia parte de um sistema de acordo com o qual se situava no interior das belas-letras em confronto e conjugação com o erudito, aquele que reunia saber e eloquência. É esse sistema que se desagrega com a constituição de uma identidade do autor. Pela defesa da originalidade, sem a qual esta identidade não existiria, o autor torna-se escritor num sentido moderno, que se opõe tanto ao sentido tradicional de *poeta*, como ao de erudito, ou sábio. Ele passa a ser aquele que escreve obras literárias e goza do prestígio social que a actividade de escritor vai progressivamente adquirindo.

As contradições que o processo de autonomização do literário na Época Clássica deixa em aberto são descritas por Viala, em conclusão do seu estudo, como constituindo uma «consagração confiscada», ao nível da imposição do valor social do escritor e da literatura, e uma «duplicidade», ao nível da produção textual. A primeira refere-se à contradição que existe no facto de a afirmação de autonomia coincidir com diversos mecanismos que impõem submissão ao poder exterior. Trata-se de uma tensão aceite pelos próprios escritores, que jogam com o estabelecimento de compromissos de modo a obter a consagração que lhes permite a autonomia, sobretudo enquanto independência em relação aos «letrados» e afirmação de originalidade. A segunda, a duplicidade, verifica-se no recurso ao eufemismo, ou, de um modo geral, no assinalar da instância de enunciação como processo de criar distanciamento e segundos sentidos. Este último aspecto é essencial, pois a distância entre um locutor fictício e o escritor é a característica dos textos literários que determina a especificidade da noção de autor: ao mesmo tempo que os direitos de autor afirmam o direito de personalidade, o autor começa a definir-se enquanto função-autor, que é como Foucault (1963) designa o princípio unificador da escrita, o qual não se identifica nem com a personalidade do escritor nem com o «eu» fictício da enunciação.

Independentemente de estarem ligadas ao poder da nobreza da época, estas contradições que se revelarn no processo de constituição

do campo literário vão ficar em aberto, mesmo quando se dá a mudança das instituições legitimadoras. Trata-se, afinal, da contradição que reside na constituição de um domínio que pretende respeitar um direito de afirmação do próprio e pretende simultaneamente que lhe seja reconhecido valor social. Ora, essa pretensão só pode basear-se em duas hipóteses: ou a existência do próprio tem em si valor social, e então a única questão, aparentemente simples mas insolúvel, será a de determinar o que é que caracteriza o ser próprio de um texto; ou de entre o que define o ser próprio de um texto nem tudo tem valor social, e então à primeira questão, insolúvel, acrescenta-se uma outra para a qual se podem encontrar várias respostas. A questão decisiva é sempre a de definir o que é que num texto é próprio. Qual é a lei única, ou do único, que o constitui? A ideia de lei do único é obviamente paradoxal, pois quando se classifica um fenómeno, neste caso quando se classifica um texto como literário, a classificação significa que há uma lei que se aplica a um conjunto de elementos. Mas existem dois tipos de leis: as leis teóricas, que são as da ciência, e as leis práticas imperativas, que são as da ética e do direito. Chaïm Perelman estabelece, a este propósito, a seguinte distinção:

> A lei teórica não sofre excepção: ela é universalmente ou necessariamente verdadeira. Um só facto contrário à lei basta para a invalidar: neste sentido pode-se afirmar que o facto tem primazia em relação à lei, porque é ele que a desqualifica. São os factos que põem as leis à prova. No domínio teórico, são os factos que são normativos (...) Pelo contrário, a lei prática imperativa não pode ser nem universalmente nem necessariamente seguida. Onde há necessidade não há obrigação; a obrigação, pelo contrário, supõe liberdade; não é possível constranger senão o que é livre; não se pode regulamentar senão o que não é necessário (...) é a lei que é normativa, é ela que se impõe aos factos, que é juiz, não da sua realidade, mas do seu valor (1990: 62-63).

Estes dois tipos de leis estão na base de procedimentos racionais idênticos: a explicação dos fenómenos e a justificação dos actos. No primeiro caso, aquela refere-se ao que é (lei teórica); no segundo caso, ao que deve ser (lei prática imperativa). Entendendo-se a justiça como «regra das regras de uma sociedade», um acto é considerado justo quando está de acordo com a regra aplicável ao tipo de acto em questão. Trata-se aqui da noção de justiça formal. No entanto, o ideal de justiça não visa apenas esse tipo de justiça, mas pretende que a própria regra a aplicar seja justa. Segundo Perelman, a concretização desse ideal consiste em «eliminar, na medida do possível, o *arbitrário* das regras» (*op. cit.*: 69). Fazê-lo é integrar as regras num sistema em que elas encontrem uma justificação. No entanto, de justificação em

justificação, é inevitável atingir-se o arbitrário de um princípio em que o sistema se funda, pois, como se disse, a existência de qualquer tipo de necessidade anularia o sistema normativo. Por outras palavras, não há justiça perfeita, e o reconhecimento dessa imperfeição inevitável é o que torna a justiça mais justa, afastando-a da arrogância de se tomar pela voz de um absoluto, como acontece quando se coloca a justiça em relação com um direito natural e não com um direito positivo, socialmente fundado.

A partir da distinção atrás estabelecida, podemos apontar na relação entre o próprio, entendido como aquilo que determina o ser próprio, original porque singular, de uma obra, e os direitos de autor como direitos de propriedade, o principal motivo da confusão que parece reuni-los desde o aparecimento da literatura. É que os direitos de autor, enquanto direito de propriedade em relação a uma obra publicada, não constituem um direito de propriedade na sua forma geral, oriunda do Direito Romano, mas instituem um tipo de propriedade especial, uma vez que o autor não pode, por exemplo, determinar todos os usos de um livro, o que, em termos gerais, pode fazer com qualquer objecto que seja propriedade sua. Aquilo que está na base dos direitos de autor é a relação, socialmente instituída, do autor ao livro. É também ela que dará origem à ideia de direitos morais do autor, não só o direito chamado de paternidade, que condena o plagiato, mas o direito ao respeito, que implica a liberdade do autor, a sua não-limitação por poderes exteriores. Mas quando se pretende, por exemplo com Kant, que o fundamento dos direitos de autor está no facto de o livro ser «o prolongamento da personalidade do autor» (cfr. Stolfi, 1915: 293), pretende-se desse modo fundar a lei na natureza do objecto sobre o qual se legisla. A justificação assume-se, portanto, como uma explicação. Aquilo que é uma questão de direito positivo, um direito que não se funda senão no facto de existir, isto é, de ser uma instituição social, aparece como uma decorrência lógica ou científica de um princípio a que os factos se devem conformar. Tomados na perspectiva de um «direito da personalidade», os direitos de autor assentam no pressuposto de que a emancipação do indivíduo, que o separa das circunstâncias imediatas, dá lugar a uma verdade original, a da afirmação de si, a qual se manifesta através das decisões e desejos de que é senhor absoluto. Trata-se, então, de um tipo de direitos que tem um fundamento natural, o qual é o próprio fundamento do humanismo abstracto – o poder de decisão e a vontade do sujeito. Ao mesmo tempo que o autor é reconhecido pela maneira particular do seu discurso, isto é, pelo seu estilo, é-lhe

reconhecida igualmente uma natureza humana, que garante não só a autonomia dos seus juízos face aos preconceitos da tradição, mas também o valor universal desses juízos. É desse modo que a voz do autor (o seu discurso, prolongamento da sua personalidade) é legítima. Por outras palavras, aquilo que legitima qualquer discurso é o facto de ele incluir o juízo e não ser apenas um jogo de imagens.

Em *De la littérature* (1800), Madame de Staël fala da necessidade de distinguir aquilo que na literatura pertence apenas à imaginação, daquilo que nela pertence ao pensamento. Uma tal distinção é fundamental do ponto de vista da noção de perfectibilidade: o progresso no domínio da primeira é limitado, enquanto que, no que diz respeito ao segundo, a possibilidade de progredir continua infinitamente em aberto. A partir dessa perspectiva, aquilo que caracteriza a poesia dos Modernos face à dos Antigos é o facto de ela não se limitar às imagens (descrição de objectos exteriores), mas de as conciliar com a expressão de sentimentos, incluindo desse modo a «eloquência das paixões» e cumprindo assim aquilo que Madame de Staël designa como «o primeiro passo para a filosofia» (*op. cit.*: 91), o qual corresponde ao facto de a curiosidade, característica central da modernidade, ser acima de tudo uma curiosidade em relação ao homem e ao seu poder, cujos limites são também os limites do mundo:

> A filosofia estende-se a todas as artes de imaginação, tal como a todas as obras de raciocínio; e o homem, neste Século, já não tem curiosidade senão pelas paixões do homem. No exterior, tudo está visto, tudo está julgado; o ser moral, seus movimentos interiores, é o único que permanece ainda um objecto de surpresa, o único que pode causar uma impressão forte (Madame de Staël, *op. cit.*: 356).

A hegemonia da filosofia em relação aos outros domínios, tal como Madame de Staël a apresenta, implica acima de tudo a afirmação de um poder de separação face às instituições naturalizantes da tradição, bem como a recusa das formas de legitimação normativas que lhe são inerentes. Desse modo, porém, a autonomia da literatura é limitada pela única instância legitimadora, o juízo, cujas condições são reguladas pela filosofia. Por isso, Madame de Staël repete a advertência platónica contra os perigos da poesia, que «se dedicou com mais frequência a louvar do que a censurar o poder despótico», podendo, através da fruição que proporciona, contribuir para «formar sujeitos tal como os tiranos o desejam» (*op. cit.*: 80). Face aos riscos do poder da poesia, impõe-se que a literatura moderna se submeta «à filosofia independente que julga no tribunal do pensamento todas as instituições e todas as opiniões humanas» (*op. cit.*: 81).

Ao mesmo tempo que a filosofia concede à literatura o direito de inventar histórias e fábulas originais e ao autor o direito a um estilo «próprio», impõe-lhe o dever de não ir além do aceitável e portanto, necessariamente, do reconhecível, isto é, proíbe-a de inventar, a não ser que a literatura seja ela própria uma «propriedade da filosofia» (cfr. Nancy, 1976: 98). Este *double bind* é inerente à institucionalização da literatura, que desde o seu início no século XVII, e sobretudo a partir do século XVIII, a apresenta como indissociável tanto de um fazer que afirma as potencialidades do acaso e joga com a incerteza, como da formação de uma «esfera pública», designação que Habermas atribui à «esfera das pessoas privadas reunidas em público» (1962: 138). Esta constitui-se como oposição ao poder através do «uso público do raciocínio» (*ibid.*), tendo como suporte do seu desenvolvimento sobretudo as associações ligadas à literatura, à filosofia e às artes. Tais associações concorrem para a formação do «grande público», entidade dotada de características originais correspondentes ao processo de dessacralização das obras que entram no circuito do mercado. São sobretudo os salões e os cafés que apresentam características essenciais ao desenvolvimento desse processo, como sejam: a substituição dos rituais hierárquicos pelo reconhecimento de um direito democrático à discussão; a possibilidade de discutir aquilo que anteriormente relevava da pura autoridade; o não-fechamento dos grupos de discussão sobre si próprios, ou seja, a abertura de qualquer círculo à sua participação num círculo mais vasto, o do grande público. É em nome deste que surgem novas profissões, como a crítica da arte e a crítica literária:

> A nova profissão, que aparece ao mesmo tempo que este público, recebe na gíria da época o nome de «árbitro das artes». Este árbitro assume uma tarefa propriamente dialéctica: ele é ao mesmo tempo o representante do povo e o seu pedagogo. Os árbitros das artes podiam ser entendidos – é esse o ponto central da sua controvérsia com os artistas – como porta-vozes do público porque eles não reconheciam nenhuma autoridade para além da dos argumentos, e sentiam-se solidários de todos aqueles que estes argumentos podiam convencer (Habermas, 1962: 52).

A ideia de uma esfera pública como força mediadora da política e da moral é, a partir de Kant, «directamente associada à hipótese de um fundamento natural de ordem legal» (Habermas, *op. cit.*: 126). No entanto, essa ideia será, na sequência de Hegel, denunciada como ideologia. Para este, o acordo público, que designa por «opinião pública», corresponde a uma generalidade empírica, não sendo senão a aparência do saber» (cfr. Habermas, *ibid.*). Durante o século XVIII, embora

os periódicos tenham passado a dar um lugar relevante às artes e à literatura, a crítica literária era ainda quase inteiramente englobada na crítica cultural. Exigia-se ao crítico que possuísse conhecimentos repartidos pelos diversos campos do saber, de modo a fazer aceitar os seus juízos de valor, contribuindo assim para a formação do público. Este é o objectivo dos periódicos mais importantes que, tal como em Inglaterra o *Tatler* e o *Spectator*, «têm a consciência de estar a educar um público socialmente heterogéneo, levando-o a assimilar formas de razão, gosto e moralidade universais» (Eagleton, 1984: 16). Tanto em Inglaterra como em França ou na Alemanha, a concepção naturalista da literatura – que domina o período neoclássico, em que o aparecimento da crítica literária se associa a nomes fundamentais como os de Dr. Johnson, Diderot e Lessing – implica que ela seja tomada como «parte da política, no sentido lato do termo» (Wellek, 1955: 23). Esse é, porém, o aspecto em que a literatura se dissolve na filosofia, aquele em que ela responde na actualidade, pela actualidade, não aquele que lhe confere um lugar de excepção e que lhe permite ultrapassar o seu tempo sem dar quaisquer garantias, livre nas suas ficções, sem se submeter às exigências imediatas do cálculo.

Analisando os processos e funções dos diversos grupos que formavam a chamada República das Letras, a partir dos quais se propagava a livre discussão de ideias, Koselleck caracteriza essa actividade como sendo a de uma «hipocrisia crítica», que consiste na pretensão de ser mediadora da política, colocando-se num papel de juiz absolutamente exterior a ela, ou seja, denunciando, sem no entanto construir hipóteses mais adequadas às resoluções dos problemas:

> Os filósofos das Luzes desmascaram, reduzem, não notam que desse modo o conteúdo do desmascarado se dissolve. Para o filósofo hipócrita das Luzes, o poder é sempre abuso de poder (...) Para o filósofo das Luzes, é óbvio que um bom monarca era pior que um mau monarca, porque ele impedia a criatura humilhada de descobrir a inconveniência do princípio absolutista (cit. in Descombes, 1989: 45).

O que aqui nos interessa não é tanto o exagero da afirmação de Koselleck ao tipificar a atitude dos filósofos da Luzes, quanto o facto de ela colocar a relação da crítica ao poder como sendo necessariamente um processo de negação. Podemos dizer que essa é uma consequência da ideia de «esfera pública», em que as discussões filosóficas e estéticas se conjugam, como mediadoras da especulação política, dissolvendo a autonomia do literário em relação ao político e colocando este na dependência de soluções orientadas para a universalidade. Torna-se então importante questionar essa relação entre as

«ideias estéticas» e o pensamento político pois, tendo um fundamento naturalista – a comunicabilidade –, ela tende a negar a possibilidade de qualquer discurso que não seja de natureza imediatamente ética e política (nesta «liberdade» consistiria, de facto, a autonomia da literatura). Além disso, desvia essa possibilidade para o terreno de uma discussão da crítica de preconceitos e de justeza em termos universais, que não tem em conta a participação nas instituições existentes e todos os constrangimentos e potencialidades delas decorrentes.

A ideia de uma esfera pública como mediadora do político corresponde de certo modo à ideia de que «tudo é político», e conduz necessariamente a uma uniformização dos jogos de linguagem pela supremacia de um deles, o da filosofia identificada com a capacidade de emitir juízos baseados em argumentações de carácter universal. Num sentido diferente, a universalidade, em sintonia com a ideia geral de natureza universal, defendida desde o período neoclássico, nomeadamente por Goethe, e continuada pelo romantismo de Iena, implica também um afastamento da legitimação normativa da tradição. De facto, enquanto «revolução estética», a concepção romântica de uma poesia universal corresponde também ela à afirmação da literatura (e da arte) como relação com a verdade, embora sem a subordinar a qualquer processo de argumentação.

A aproximação de literatura e verdade (ou de arte e verdade) é então, desde o «nascimento» da literatura, a condição que a separa da tradição e que a remete para novas formas de legitimação em função das próprias leis que instaura e desloca incessantemente. É por isso que à condição relativa das instituições sociais que regulam o campo literário a literatura opõe uma resistência afirmativa, a de fazer lei, se não entendermos a lei como uma norma, mas como a norma das normas, a exigência de julgamento, que revela a falha de todo o juízo, o facto de nenhum caso se subsumir inteiramente na norma. Assim, a literatura aparece como o domínio da actividade humana em que a racionalidade moderna exibe uma dupla contradição: a que põe em crise a oposição radical da razão e do seu outro; a que revela o conflito entre norma e caso como conflito específico da lei.

As contradições que encontramos em aberto no movimento de fundação da instituição literária corroboram a ideia de precaridade a que Derrida a associa, ao considerar o seu aparecimento na dependência directa de duas ordens de factores: factores jurídicos, relacionados com a identidade do autor e da obra, bem como com os correlativos direitos de autor; factores de arquivo, que permitem a formação de uma «espécie de memória objectiva, para além de qualquer

suporte oral» (Derrida, 1984*a*: 376). É com base nesses dois tipos de factores que Derrida pode falar de um «aparecimento "síncrone", de uma *co-pertença* do princípio de razão *e* do projecto de literatura no sentido estrito, aquele que não podemos considerar anterior aos séculos XVII e XVIII» (*op. cit.*: 378).

Na determinação da identidade cultural de um povo, através da constituição de um arquivo, de uma memória sólida, a literatura parte já necessariamente da defesa da universalidade, na medida em que esta constitui um devir, um movimento de totalização: não existe memória em si, mas a actualização ou revitalização da memória; ou seja, aquilo que torna a memória possível é um progresso no sentido do universal. A constituição de uma memória cultural seria assim, ao mesmo tempo, a perda de toda a memória enquanto relação com a singularidade de um «aqui e agora» constitutivo da historicidade e de todas as diferenças epocais e geográficas, a menos que a universalidade seja ela própria atravessada pela sua perda, interrompida, posta em crise.

Mas também a possibilidade de tal interrupção pertence à literatura, ao que a modernidade designou como tal, compensando a subordinação aos dados da experiência com a construção de ficções em que o pensamento vai além dos limites impostos à actividade de conhecer, desenrolando-se num livre jogo em que o efeito do singular se afirma. O duplo imperativo de universalidade e singularidade, que caracteriza a literatura, faz dela o lugar onde a razão se exibe como crise: a relação com o presente, visada pelo princípio de razão como objectivação, é desmentida na literatura, que diz a ausência de presente, e por conseguinte a inexistência de uma memória como preservação de singularidades, essas nunca resolúveis ou integráveis num processo de acumulação ou arquivo.

Com a literatura e a sua vinculação à construção de um arquivo, a consciência da precaridade da memória faz do problema da identidade um problema central. Não só porque a possibilidade da memória, a sua conservação material, se associa decisivamente à finitude, mas sobretudo porque toda a inscrição fica sujeita a tornar-se «letra-morta» se não for continuamente relançada, isto é, integrada numa lógica que é a da identidade ou da história enquanto tal. Como «verdade» da literatura (aquilo que a caracteriza, a «verdade» que ela traz), a consciência da precaridade da memória desloca para primeiro plano a questão da escrita (ou da significação): a da violência em que ela se origina e que a coloca para sempre em risco de desaparecimento; a de ela ser condição do acontecimento que expõe o texto a um destino errante.

O texto separa-se do seu autor para adquirir ele próprio uma singularidade absoluta, jamais apropriável. Continuamos hoje a ler textos – filosóficos, poéticos, literários e outros – do passado, não só porque eles se constituem como apelo que suscita a nossa responsabilidade, no sentido de necessidade de uma resposta, mas também porque o segredo absoluto da sua singularidade é algo que dá a pensar. Mas se isso acontece em relação a muitos textos do passado, alguns, como os da filosofia, foram construídos a partir da utopia da transparência, que é a da perda de singularidade, enquanto outros corresponderam à instituição de um jogo em que se pretende afirmar a paixão do singular para além de qualquer constrangimento. Nesse abandono da cognição pura e simples, o que não quer dizer na sua recusa, consiste a fundação da literatura, uma prática da escrita que não se subordina à identificação do singular com o particular, mas onde o desejo de o salvar ou inventar traz consigo a necessidade de passar além do desejável e do indesejável.

2. História, memória, justificação

Irrupção da consciência histórica. – A narrativa histórica e a função da literatura. – A sobre-tribunalização da existência.

Considerar a simultaneidade da afirmação do princípio de razão e da literatura implica associar esta, em termos epocais, à característica definidora da modernidade, que Hegel determinou como sendo a da sua autocertificação. A consciência histórica, que no século XVIII deu lugar à delimitação da Idade Modema, com início no século XVI, e à utilização da designação «Tempos Modernos» em referência a essa época, é inseparável do aparecimento de uma Ideia de História. Esta pode, como em Vico e, posteriormente, em Hegel, fazer parte de uma filosofia da História que situa a compreensão do presente no horizonte de uma evolução totalizante, ou, como em Kant, dar primazia a uma interrogação da actualidade. Segundo Foucault, a questão do presente aparece pela primeira vez no texto de Kant intitulado *Was ist Aufklarung?*. Essa interrogação da actualidade não visa apenas o que acontece hoje, agora, mas também o que é esse «agora», a actualidade de que fazemos parte. Do que se trata não é da relação com a tradição ou com a humanidade em geral, mas com um «nós» que constitui a actualidade. A questão da modernidade, que na episteme clássica era a da comparação entre Antigos e Modernos, encontra em Kant uma nova formulação, «uma nova maneira de pôr a questão da modernidade já não numa relação longitudinal aos Antigos, mas no que se poderia chamar uma relação "sagital" à sua própria actualidade» (Foucault, 1984: 35-39). É partindo da necessidade de prosseguir a questão do presente que Foucault encontra ao lado da tradição a que chamaríamos epistemológica outra tradição crítica do moderno, também ela fundada por Kant, a qual se interroga sobre «o campo actual das experiências possíveis», dando lugar a uma «ontologia do presente», «ontologia de nós próprios», «ontologia da actualidade» (cfr. Foucault, *op. cit.*).

De acordo com essa leitura, a vinculação da História ao acontecimento seria em Kant um pensamento da liberdade e da possibilidade

de experimentação que a partir dela caracteriza o agir, o qual, por conseguinte, nem estaria subordinado a uma ordem natural, nem obedeceria a um progresso inelutável da civilização. Daí que o pensamento kantiano da História se possa situar em relação à estética, o que dará lugar na obra de autores posteriores, até à actualidade, a reflexões históricas e políticas que pretendem fundamentar-se na primeira parte da *Crítica da Faculdade de Julgar*, a «Crítica da Faculdade de Julgar estética». Para além de possuir em si mesmo implicações políticas, o juízo estético, que supõe à partida a universalidade, não só busca realizá-la empiricamente, sendo assim um contributo para a formação do senso comum, como se torna o modelo a seguir na formação política. É de uma tal ligação da política à estética, consagrada por Kant nas suas declarações sobre o entusiasmo com que os Alemães participaram, enquanto espectadores, da Revolução Francesa, que deriva, para alguns autores, a possibilidade de uma «política dos intelectuais» (cfr. Descombes, 1989: 40). De acordo com esta, filosofia e literatura, em conjunto, são investidas de um privilégio de relação com a actualidade, o que constitui outra forma de as colocar na dependência de uma necessidade. Rasura-se desse modo a ficcionalidade da literatura, aquilo que nela afirma a não-coincidência entre o acontecimento e a sua narrativa. Esta rasura está afinal na base de qualquer narrativa que, esquecendo a sua condição de ficção, se pretende histórica, isto é, integrável na grande narrativa que é a História.

Segundo Hans Robert Jauss, a consciência histórica – como consciência da pertença a uma época específica considerada em relação com outras épocas que deverá compreender naquilo que as distingue – pode situar-se na sequência da Querelle des Anciens et des Modernes[5], controvérsia que no final do século XVII deu lugar a uma visão nova das relações entre os Antigos e os Modernos, cuja oposição Jauss encontra como manifestação cíclica na civilização ocidental desde o século V (Jauss, 1974). O essencial dessa nova visão, que se pretende liberta de preconceitos, consiste no reconhecimento de diferenças, que correspondem a características próprias da beleza na Antiguidade, a qual não pode ser inteiramente comparável à beleza no século XVII, já que esta possui características inerentes à sua pertença a uma época constituída por outros modos e costumes. A Querelle, que «modificou a percepção da História ao mostrar que ela exclui a repetição» (*op. cit.*: 178), aparece assim como modelo explícito da exibição de uma consciência da época, o que a coloca como acontecimento significativo de uma nova etapa da Idade Moderna[6], o «Século das

Luzes», que é como o século XVIII se autodesigna, ao considerar-se um século «esclarecido» por se guiar pelas «luzes da razão».

Também Gadamer considera que a Querelle se resolveu no «sentido da consciência histórica», sendo assim a «última forma de um debate a-histórico entre a tradição e a época da modernidade» (1971: 73). No entanto, o optimismo iluminista não faz do século XVIII um século homogéneo. A afirmação das diferenças epocais entra em choque com a pretensão de supremacia e universalidade da razão. O aparecimento de uma consciência da época é seguido pela consciência da cisão entre o indivíduo e o social, entre a natureza e o Estado.

A necessidade de conciliar subjectividade e universalismo torna-se verdadeiramente problemática quando, com o abandono da ideia de subordinação ao poder divino como limitador do saber e do desejo do homem, estes passam a ser referidos à sua finitude. Uma tal mudança pode ser localizada naquela que Koselleck designou como *Sattelzeit*, uma época charneira situada entre meados do século XVIII e do século XIX, e cujo fulcro foi constituído pela Revolução Francesa. Esta *Sattelzeit*, assinalada nomeadamente pelo facto de determinadas palavras adquirirem novas significações, como é o caso da palavra *literatura*, correspondeu, segundo Koselleck (1979), a uma mudança decisiva, a partir da qual a realização da história decorre «não no tempo, mas em função do tempo» (cit. in Jauss, 1983: 44). Poderemos dizer que o ponto de vista da finitude introduz consigo tanto uma ideia de progressividade e um ideal de progresso (cfr. Blumenberg, 1976: 27-36), quanto uma necessidade de conceber a autonomia do sensível e de dar especial relevo à compreensão da natureza humana. É assim que, quase ao mesmo tempo, por volta de 1750, surgem quer a estética, quer a antropologia, quer a filosofia da história.

A modernidade como exigência de autocertificação, ou, por outras palavras, o problema da legitimação na Idade Moderna, inicia-se, portanto, em sincronia com o reconhecimento da arte como domínio autónomo e com a constituição das literaturas nacionais. Daí que o problema da legitimidade seja obviamente também o da legitimidade da arte e da literatura, o qual está subjacente à fundação da estética e da teoria literária.

Jauss (1974), que identificara o início da modernidade com a data do aparecimento do substantivo «la modernité», 1848, ou «Die Modern», 1887, rectifica a sua posição a partir das teses de Horkheimer e Adorno, concluindo: «é preciso então inelutavelmente deixar de procurar no meio do século XIX o limiar a partir do qual a nossa modernidade se deve compreender ela própria, mas tentar situá-lo no meio

do século XVIII» (*op. cit.*: 45). O novo limiar situa-o agora nos *Discours* de Rousseau, que em 1750 e 1754 referiam já a situação de divisão que será objecto principal de reflexão para Adorno em *Mínima Moralia* (1951): a duplicidade da cultura, o seu rosto de Janus, a consciência da cisão e do conflito entre o individual e o social, aparece pois em pleno Século das Luzes. Uma tal consciência é indissociável da necessidade de justificação a que o iluminismo constrange o homem ao fazê-lo sujeito da sua história e coloca a questão da legitimidade, a qual, segundo Rousseau, no *Contrat social*, não é apenas uma questão de legalidade, mas sim a da própria possibilidade de existência de leis legítimas: «Quero saber se na ordem civil pode haver alguma regra de administração legítima e segura, tomando os homens tais como são e as leis tais como podem ser».

Segundo Jauss, a necessidade de justificação «e o seu corolário – a sobre-tribunalização do mundo da vida – devia, aliás, ser atestada, da maneira mais impressionante possível, através da síndroma de perseguição que habita as *Confissões* que Rousseau redigirá no fim da vida» (*op. cit.*: 45). A ideia de uma sobre-tribunalização do mundo da vida é apresentada por Odo Marquard como base da sua teoria da compensação. De acordo com esta, o aparecimento simultâneo, por volta de 1750, da filosofia da História, da antropologia e da estética, «são tentativas de compensar a sobre-tribunalização por uma "evasão na intocabilidade"» (Marquard, 1981: 1019). Integrando já a teodiceia leibniziana, foi contudo a partir da crise desta que o uso do conceito de compensação se tornou mais importante, registando-se então um movimento constante de busca de equilíbrios. Havia na época uma «forma fraca da ideia de compensação», a do equilíbrio de certas infelicidades pela felicidade de outras realizações, e uma «forma forte da ideia de compensação», a de que é o mal que permite o aparecimento do bem, é a «ideia do *bonum-per-malum*», ou, como se diz vulgarmente, «há males que vêm por bem». São muitos os exemplos que Marquard encontra dessa lógica do bom pelo mau, os quais interpreta como fazendo parte da afirmação de um optimismo indirecto, posterior a 1755, data do terramoto de Lisboa que abala o optimismo da teodiceia leibniziana, à qual se sucede um pensamento da responsabilidade do homem fundada na filosofia da História: enquanto criador, o homem fica também sujeito a julgamento, torna-se «*acusador e juiz obrigado a justificar-se, a legitimar-se absolutamente*» (*op. cit.*: 1026).

É a esta obrigatoriedade que Marquard chama exactamente «sobre-tribunalização da realidade existencial humana». Como sua com-

pensação, o século XVIII desenvolveu algumas formas principais de «evasão na intocabilidade», de entre as quais, a par de certos temas românticos e pré-românticos, se destaca a esteticização da arte, e com ela a crição de um domínio onde o juízo é suspenso. O conceito de gosto é elucidativo dessa suspensão consignada na máxima «Gostos não se discutem», que garante ao mesmo tempo o reconhecimento da excepcionalidade e da exemplaridade do génio, que goza do privilégio de não ter de se justificar. A valorização da estética encontra-se associada à de elementos até aí considerados inferiores e de algum modo identificados com o mal – «a emoção, a metáfora, o mito, o exótico, o selvagem, a criança, a mulher, o terceiro e o quarto estado, os grupos marginais» (Marquard, 1987: 105) – e corresponde a uma reavaliação do problema do mal moral.

A hipótese de Marquard, que coloca como solidárias a sobre-tribunalização da existência e uma espécie de consagração de esferas que escapam a esse regime geral, para além de poder ser um contributo para o pensamento que vise interrogar a função social da arte na época do aparecimento da estética, é importante pelo relevo que confere à duplicidade no quadro que nos traça do século XVIII. Os jogos de equilíbrio são significativos da necessidade de considerar ao mesmo tempo algo e o seu contrário, o que, em termos da «descoberta» do princípio de razão, significa também a «descoberta» do seu outro, o mito. Mas eles não são menos significativos de uma situação em que o conflito se impõe como dimensão inultrapassável da existência, a qual está vinculada a um jogo de oposições e a partir dele se determina.

A obra de Rousseau é exemplar desse ponto de vista pois, como diz Starobinski, ele não imputa a origem do mal nem a Deus nem aos homens, mas sim ao devir do homem na História (cfr. 1971: 33). Torna-se, portanto, essencial para Rousseau situar a responsabilidade do homem na confluência de múltiplas contradições: a que opõe a natureza à cultura, o indivíduo à sociedade, a aparência à essência, o animal ao humano. Daí que o objecto do seu julgamento seja a sociedade e que o seu pensamento seja antropológico e político, mas que coloque como questão fundamental a própria oposição enquanto oposição, isto é, a sua origem, a linguagem.

3. O paradoxo do autor

Rousseau: a suplementaridade e a literatura. – Diderot: a *mimesis* geral; razão e desrazão.

A ideia, defendida por Jauss, como vimos atrás, de que Rousseau pode ser tomado como uma espécie de sintoma da crise situada no século XVIII francês é partilhada por outros pensadores, entre os quais Derrida e Paul de Man, que fazem da leitura de Rousseau um ponto de partida para o desenvolvimento de um pensamento sobre a escrita ou a teoria da retórica, respectivamente. Aquilo que para alguns leitores constitui a principal fonte de equívocos da leitura de Rousseau – o facto de os seus escritos serem não só de reflexão sobre a sociedade e a política, mas também ficcionais –, por induzir os estudiosos a separar a sua abordagem numa perspectiva de História da cultura, de teoria política, ou numa perspectiva literária, é um dos elementos principais da manifestação de uma irreconciliabilidade do discurso consigo mesmo, ou seja, de um pensamento que pensa mais do que aquilo que pode pensar, excesso que vem necessariamente perturbar a vontade de transparência inerente ao Século das Luzes. Para Derrida, a crise que se abre no século XVIII revela-se na intensidade com que Rousseau se aplica na defesa do fonologismo ou logocentrismo e na condenação da escrita. Elas correspondem à irrupção de um problema da escrita, o qual é posto em evidência por uma leitura dos textos de Rousseau. Desmontando as afirmações ou teses sobre a violência da escrita, Derrida expõe e interroga aquilo que nelas é contradição impensada, ou, melhor, descrita mas não declarada, e que deixa latente uma teoria da escrita.

Um dos conceitos-chave do século XVIII, com o qual Rousseau se confronta insistentemente, é o de perfectibilidade. A ideia de progresso e de desenvolvimento das faculdades humanas está associada à do desenvolvimento da filosofia e ao seu projecto de uma linguagem universal. Este, que em Leibniz se assume como proposta de uma «grande ciência», a que chama *Característica*, é importante no processo de aperfeiçoamento daquela, ao permitir, nomeadamente, a equi-

valência entre raciocínio e cálculo. A característica universal é apresentada como uma escrita que é matriz absoluta, englobando a palavra, a música, a aritmética, o raciocínio e o seu registo. Trata-se de uma escrita não-fonética que seria construída segundo o modelo da escrita chinesa, o que reitera o «preconceito chinês», como lhe chama Derrida (1967*a*: 12), comum aos vários projectos de escrita universal desenvolvidos na época. A referência a tal modelo não constitui, no entanto, nenhuma quebra do etnocentrismo. A escrita universal deverá ter qualidades de economia dos signos que tornem fácil a sua aprendizagem e garantam a sua eficácia, no que ultrapassará completamente a escrita chinesa. Esta apenas serve de termo de comparação, de onde Leibniz pretende retirar «o seu arbitrário e a sua independência em relação à História» (Derrida, *op. cit.*: 118).

O projecto de Leibniz possui um fundamento teológico que não põe em causa a determinação do ser como presença, embora a defesa de uma escrita não fonética pareça ir contra a tradição que, tal como Platão no *Fedro*, condena a escrita, por ela, enquanto substituto da viva-voz, pôr em perda a relação imediata desta com a presença. É em nome desta tradição, em que o fonologismo e o logocentrismo constituem a metafísica enquanto determinação do ser como presença, que Rousseau se opõe à *Característica*. A sua oposição desenvolve-se em teoria da escrita, a qual aparece como necessidade intrínseca a qualquer pensamento antropológico ou político. É na afirmação desta cumplicidade entre a reflexão sobre a escrita e qualquer domínio do pensamento que a obra de Rousseau aparece como momento exemplar de um problema da escrita numa época em que o aparecimento da sua história introduzia a interrogação sobre a sua origem e diferenças.

As afirmações de Rousseau em relação à escrita são radicais: ela é a origem da desigualdade que começa na distinção entre o representado e o representante, entre o Povo e os seus Representantes, entre a lei, proclamada pelo Povo em assembleia, e o decreto escrito[7]. A ideia de Representantes, que considera como ideia moderna por excelência, corresponde assim à mediação da escrita enquanto substituto da voz, que Rousseau recusa, como recusa toda a mediação. No entanto, as razões que Rousseau apresenta da sua condenação da escrita são obliteradas pela reabilitação a que procede nas *Confissões* ao justificar o ter-se tornado escritor pela possibilidade que a escrita lhe oferece de recuperar o não-realizado de si. No fundamental, essa obliteração resulta, segundo Derrida, de uma lógica da suplementaridade, ela própria pensada no texto de Rousseau a partir da recorrência do tema do suplemento, que faz coexistir dois sentidos diferentes deste

conceito. Por um lado, o suplemento é algo que se adiciona, que acrescenta plenitude, por outro, ele supre, substitui-se, não à plenitude de uma presença, mas sim a um vazio. Em qualquer dos casos, o suplemento é exterior àquilo a que se acrescentou ou que se destina a suprir. Ora, sendo a linguagem um sistema de signos que se substitui às coisas, e sendo a sociedade fundada pela linguagem, a lógica em que se baseia é a do suplemento: a falha da natureza é suprida e revelada pela imagem da natureza, a qual é já cultura, história. O que a lógica do suplemento põe em questão é a identidade, tornando-se desse modo insustentável para o princípio de razão e afirmando-se como uma operação que desfaz todo o sistema de oposições que estrutura os textos de Rousseau. É assim que Derrida encontra nesse sistema duas séries – «1. animalidade, necessidade, interesse, gosto, sensibilidade, entendimento, razão, etc.; 2. humanidade, paixão, imaginação, palavra, liberdade, perfectibilidade, etc.» – que não funcionam apenas em termos de oposição, mas também do seu apagamento, visto «relacionarem-se sempre uma com a outra, segundo a lógica da suplementaridade» (*op. cit.*: 260).

A suplementaridade é assim colocada na origem da sociedade ou de toda a ordem humana, tal como o é a palavra, considerada no *Ensaio sobre a Origem das Línguas* a «primeira instituição social». A palavra, formada no devir-linguagem do grito, é o paradigma de toda a lógica do suplemento. Ela nasce da paixão (e da imaginação como único modo de excitar as paixões) em oposição à necessidade, à natureza. No entanto, nem uma nem outra constituem uma essência, o que as determina é o jogo de presença e ausência pelo qual aquela, acrescentando-se a esta como suplemento, a substitui, e esta se afirma ao impulsionar a suplementaridade que a destitui. Na articulação da linguagem, a convenção substitui-se ao acento vocal, segundo um processo que substitui a razão ao sentimento. À medida que este vai desaparecendo, a linguagem torna-se mais exacta, o mesmo sucedendo na escrita, que se vai aperfeiçoando progressivamente. Este progresso é, no entanto, visto como uma regressão, porque ele é um progresso natural, isto é, é determinado pela natureza: «o natural, o que era inferior e anterior à linguagem, age na linguagem *"après coup"* operando na sequência da origem e provocando a decadência ou a regressão» (*op. cit.*: 382).

No *Ensaio*, a poesia é considerada como fala original, anterior ao raciocínio e à regressão, portanto. Essa fala constitui uma linguagem figurada como linguagem primeira. A partir dela, o aperfeiçoamento da linguagem e o aperfeiçoamento da escrita coincidem com o apaga-

mento da figura. Mas de uma figura que é anterior ao seu uso retórico. Na explicação que visa demonstrar a anterioridade da palavra figurada em relação à palavra própria, aquela é apresentada como resultado de um fascínio da paixão, o qual será corrigido posteriormente, no decurso da experiência, dando lugar ao vocábulo próprio. A passagem em que Rousseau desenvolve a sua explicação a partir do exemplo do aparecimento da designação *homem* é a seguinte:

> Um homem selvagem, ao encontrar outros, ter-se-á inicialmente atemorizado. O seu temor ter-lhe-á feito ver esses homens maiores e mais fortes que ele próprio; ter-lhes-á dado o nome de *gigantes*. Depois de muitas experiências, terá reconhecido que, não sendo estes pretensos gigantes nem maiores nem mais fortes que ele, a sua estatura não se ajustava nada à ideia que tinha anteriormente ligado à palavra «gigante». Inventará portanto outro nome comum àqueles e a ele, como por exemplo o nome de *homem*, e deixará o de gigante para o objecto falso que o tocara durante a sua ilusão.
>
> Eis como a palavra figurada nasce antes da própria quando a paixão nos fascina os olhos, e a primeira ideia que ela nos oferece não é a da verdade (cit. in Derrida, *op. cit.*: 391).

Esta palavra figurada, explica-se em seguida, não é a metáfora em sentido retórico, a qual surge apenas quando é utilizada a partir do conhecimento do erro inicial e, portanto, da discrepância entre o figurado e o próprio. Ela é sempre posterior a este, sendo o signo metafórico indirecto em relação ao afecto inicial: «é signo de signo, não exprime a emoção senão através de um outro signo, através do representante do terror, isto é, o signo *falso*. Ele não representa propriamente o afecto senão representando um falso representante» (*op. cit.*: 392). Como conclui Derrida, embora Rousseau, na relação que estabelece entre o próprio e o figurado, aparente tomar este como primeiro, o que ele faz é justificar a primazia do próprio: no princípio é a expressão própria da paixão, no fim deverá surgir um sentido próprio como verdade.

Analisando as diversas formas de escrita, Rousseau conclui pela sua independência em relação à palavra e pela sua solidariedade com a organização política e social. É a escrita fonética que significa o maior progresso no sentido da universalidade e da racionalidade. Essa é uma consequência da sua insignificância que lhe permite apagar-se na sua representação da voz e ser, por isso, a forma de escrita que melhor a representa. Mas por outro lado, a racionalização natural da linguagem é a perda da paixão e do canto, que estão na origem da linguagem como fala, enquanto acesso à pura presença. É nesta ambiguidade que se move toda a tradição que condena a escrita e à qual

Rousseau pertence. Daí deriva a sua crítica da característica universal, que é uma crítica a todo o processo de abstracção da linguagem da ciência, pois na medida em que a escrita deixa de representar a voz deixa de ser um suplemento da palavra falada. Em relação a uma tal abstracção, a escrita fonética aparece como um mal menor.

Segundo a leitura de Derrida, Rousseau afasta-se dessa tradição porquanto, apesar das suas declarações, descreve o «mal do exterior», que caracteriza a escrita, como sendo intrínseco à palavra viva. Dado que esta é já voz e não apenas som, ela não pode ser anterior à articulação, à escrita: «A articulação que substitui o acento é a origem das línguas. A alteração pela escrita é uma exterioridade originária. Ela é a origem da linguagem. Rousseau descreve-o sem o declarar» (*op. cit.*: 443). Fica em aberto nessa descrição, embora contra as declarações de Rousseau, a hipótese de pensar o literário sem ver nele a simples fixação do poético ou da palavra metafórica, espontânea. Se toda a voz é já articulação, relação com a morte, escrita, então o literário não é separável da repetição que introduz o jogo entre presença e ausência, o qual, destituindo qualquer possibilidade de fixação de uma essência, permite o acesso à fruição.

Sem que Rousseau admita essa hipótese (a do literário em oposição ao poético), é no entanto a ela que conduz a sua lógica da representação como um movimento ou imperativo de compensação: «tirar do mal o remédio que deve curar» (cit. in Derrida, 1967: 420). De acordo com esta lógica, o extremo da convenção atingiria de novo a natureza. Poderíamos ver aí a lógica do literário ou a sua justificação: a ficção, autobiográfica ou não, sendo o artifício máximo, conduz ao triunfo do arbitrário, à perda do referente. Porém, esta perda é ela própria, como acto de escrita, um acontecimento que não releva da representação como relação de substituição de representante a representado, mas de uma manifestação da presença, não presente como signo e sim como causa de fruição. O literário, segundo o exemplo da ficção ou da autobiografia, distinguir-se-ia então da concepção da poesia como linguagem primeira, manifestação do canto, anterior à queda na representação. A compulsão à confissão[8] e a necessidade de tudo revelar corresponderiam a uma dupla exigência: a da verdade dos factos como base do juízo; a da necessidade de radicalizar a representação transformando-a em ficção, de modo a atingir a própria lei da natureza, ou lei do acontecimento. O que se verifica é que o imperativo de compensação, ao ser levado ao extremo, se converte em paradoxo: quanto mais artificial, mais natural; quanto mais longe se vai no processo de representação, mais possibilidades se abrem de

regresso à natureza. Trata-se do movimento de reversibilidade que Lacoue-Labarthe atribui ao paradoxo e que o leva a encontrar a sua definição na «troca infinita ou identidade hiperbólica dos contrários» (1986: 20).

Podemos dizer que é o paradoxo que sustenta a escrita ficcional de Rousseau, incluindo a autobiográfica, a qual é exemplo de uma exigência de escrita como modo de acesso a uma realidade que excede a imagem que aquele que escreve pode reconhecer como sua. Essa realidade paradoxal é não só a do «autor» (que não se confunde com a identidade de uma pessoa exterior ao texto, que nele se pretenda representar ou não, mas é um efeito do acontecimento do texto escrito), mas também a do inconfessável, ou segredo, inscrito nas histórias que se contam. Donde se conclui não só que o próprio de um texto não consiste em ele ser o prolongamento da personalidade do autor, mas também que só há literatura quando se passa, da coincidência consigo da voz inspirada, ao «eu é um outro» da escrita diferenciadora.

A estratégia de revelação, que em Rousseau parte da afirmação de uma necessidade de justificação, distinta do puro e simples relato de factos, desenvolve-se na expectativa de uma fatalidade da perda do sujeito como fruição. Ela distingue-se da indiscrição, que em Diderot parte de um motivo oposto ao da culpabilidade, o elogio da experimentação, que não visa o acesso à natureza como se ele consistisse no desvendamento de um segredo oculto, mas também não pretende acrescentar mistério ao que tem uma infinidade de possíveis maneiras diferentes de ser. Enquanto em Rousseau é apesar de toda a tematização em sentido contrário, isto é, no sentido da transparência da poesia, do elogio da «linguagem espontânea», que a escrita se desenvolve como um processo de dissimulação e revelação simultâneas, em Diderot, a impossibilidade de transparência e de totalidade é colocada imediatamente como uma consequência da identificação do conhecimento com a experimentação, e desta com uma multiplicação de perspectivas que desfaz qualquer hipótese de relação com uma origem entendida como um segredo, um autor, Deus. Não há queda porque não há origem, mas o originar-se permanente. Tal como separa a natureza de qualquer hipótese de um autor inicial, Diderot também não concebe a obra do poeta ou do escritor como manifestação da voz única do seu autor. Para ele, o poeta ou o escritor enquanto autor é uma disponibilidade que se cumpre ao cumprir-se o literário na dimensão de imitação que lhe é própria. A esta, chamou Lacoue-Labarthe (1986) «*mimesis* geral», definindo-a como suplemento

do que seria uma «*mimesis* restrita», aquela que consiste na simples duplicação ou cópia.

A afirmação de que em arte não há *mimesis* simples, mas apenas *mimesis* geral é um dos princípios que se podem retirar da leitura do texto de Diderot intitulado O *Paradoxo do Actor*. Este inicia-se com um diálogo acerca da representação teatral. A dada altura, o narrador interrompe o diálogo entre os dois interlocutores e conta a ida deles ao teatro – onde não entram por falta de lugares – e o passeio silencioso que se lhe segue. Na sequência deste, ao apresentar o solilóquio, em forma de diálogo, do «Primeiro», o homem do paradoxo, o narrador deixa ambiguamente a possibilidade de o identificarmos com ele. Entretanto, o «Segundo» sonha e os únicos comentários que interrompem o diálogo interior do homem paradoxal são os do narrador. O diálogo apenas é reatado quase no final do texto. A relação entre as personagens e o narrador permite-nos dizer que o ponto de vista deste prevalece e com ele a apresentação do comediante como o exemplo por excelência da *mimesis* geral: a representação teatral mostra à evidência a suplementaridade da *mimesis*, que enquanto representação se substitui àquilo que representa, sendo esse o princípio de toda a arte. E por isso todo o autor, à semelhança do actor, deve possuir a capacidade de suprir na escrita a natureza, acrescentando-lhe aquilo que toma a arte superior. A capacidade de imitação depende de uma falta de sensibilidade que torna possível imitar tudo de igual modo:

> O homem sensível está demasiado abandonado à sorte do seu diafragma para ser um grande rei, um grande magistrado, um homem justo, um profundo observador, e consequentemente um sublime imitador da natureza, a *menos que possa esquecer-se e distrair-se de si próprio*, e que com a ajuda de uma imaginação forte saiba criar-se, e com a ajuda da memória manter a sua atenção fixada em fantasmas que lhe servem de modelos; mas então já não é ele que age, é o espírito de um outro que o domina (Diderot, cit. in Lacoue-Labarthe, a quem pertence o itálico, *op. cit.*: 27).

Lacoue-Labarthe parte desta e de formulações idênticas do paradoxo para salientar que a «*lei de impropriedade*» que dele se pode retirar é «a própria lei da *mimesis*» (*op. cit.*: 27). Enuncia-se assim desde o «nascimento» da literatura a especificidade intratável de um discurso que para ser inventivo tem de renunciar a qualquer suporte da invenção – projecto ou sujeito. É o que torna possível que ao lermos a sequência do comentário de Lacoue-Labarthe nos demos conta de como através dele poderiam ser visados autores do nosso século, como Musil ou Pessoa: «só o "homem sem qualidades", o ser sem propriedade nem especificidade, o sujeito sem sujeito (ausente de si

próprio, distraído de si próprio, privado de si) é capaz de presentar ou produzir em geral» (*ibid.*).

Entendendo-se a capacidade artística como o dom ou potência a que Diderot chama génio, conclui-se que o dom da impropriedade e o dom da apropriação ou presentação se reversibilizam, consistindo o paradoxo nessa «troca hiperbólica do nada e do tudo» (*op. cit.*: 29). Os motivos que levaram à condenação platónica da *mimesis* encontram-se agora como parte do seu elogio, o que corresponde à abertura de uma tradição que chegará ao seu momento extremo com Nietzsche.

A complexidade das questões a que a lógica paradoxal de Diderot pode dar lugar é muito vasta e passa pela relação entre inspiração e sensibilidade: a recusa da sensibilidade não implica a da inspiração que, pelo contrário, é várias vezes afirmada também ao longo do *Paradoxo*; a primeira está do lado da possessão de um sujeito que é afectado passivamente, a segunda, da *mimesis* que «enquanto supõe um sujeito ausente dele próprio, sem propriedades nem qualidades, um sujeito sem sujeito, puro ninguém [une pure *personne*], é por definição *activa*» (*op. cit.*: 33). Trata-se, nesta oposição, de afirmar a soberania do génio, o que pode ser entendido de um ponto de vista moral e político que determina uma função social do teatro. A «re-teatralização da "comédia do mundo"» corresponderia assim a uma «*mimesis* activa, viril, formadora (...) contra a *mimesis* passiva, o papel sofrido» (*op. cit.*: 34).

A dimensão moral e política da condenação da sensibilidade é evidente na passagem já citada do *Paradoxo*, em que o homem sensível apenas pode aceder às qualidades de nobreza, justiça e ciência se se esquecer de si para se criar outro. Mas, analisando esse movimento em que o homem abandona a sua sensibilidade para poder ser outro, encontramos uma concepção do processo de *mimesis* em que o elemento mais importante é a idealização. Essa concepção inverte a hierarquia, várias vezes afirmada ao longo do *Paradoxo*, entre o poeta e o actor. Aliás, numa das ocasiões em que se afirma a superioridade deste em relação aquele, essa superioridade parece ser desmentida, pois a condição de não ser nada é comum ao actor e ao adulador:

> O Primeiro – Um grande comediante não é nem um piano, nem uma harpa, nem um cravo, nem um violão, nem um violoncelo. Não tem nenhum acorde que lhe seja próprio; mas capta o acorde e o tom que convêm ao seu desempenho e sabe prestar-se a todos eles. Dou muita importância ao talento de um grande comediante: esse homem é raro, tão raro, ou talvez mais que o é poeta.
>
> Aquele que na sociedade se propõe, e tem o infeliz talento de agradar a todos não é nada, não tem nada que lhe pertença, que o distinga, que entusiasme uns e enfade os outros. Ele fala sempre, e sempre bem; é um adulador de profissão, é um grande cortesão, é um grande comediante (Diderot, 1779: 347).

Poderíamos então interrogarmo-nos sobre o que é que separa o actor do adulador, na medida em que a condição do comediante, a de não ser nada, existe em ambos. A hipótese que se apresenta com maior plausibilidade é a de a diferenciação entre um e outro residir na capacidade de idealização ou construção de um modelo, a qual, pertencendo ao primeiro, o segundo não possui. Apenas para o primeiro faz sentido a ideia de uma *mimesis* geral como suplemento da simples *mimesis* duplicadora. O actor, como todo o homem nobre e justo, não se limita a repetir um texto, para ser um «imitador sublime» é preciso que ele se esqueça de si e que «com a ajuda de uma imaginação forte saiba criar-se e com a ajuda de uma memória tenaz manter a sua atenção concentrada nos fantasmas que lhe servem de modelos» (*op. cit.*: 362). Criar(-se) é então construir os seus modelos, re-criar o texto original garantindo-o contra qualquer repetição que, partindo da mesma sensibilidade, ou seja, dos sentidos comuns, lhe retiraria toda a «originalidade», toda a verdade tal como Diderot a concebe em *Observations sur Garrick* (1769), concepção que encontramos repetida quase pelas mesmas palavras, apenas com ligeiras modificações, nesta fala de «O Primeiro»:

> Peço-vos para reflectirem por um momento sobre o que no teatro se chama *ser verdadeiro*. Será mostrar as coisas como elas são na natureza? De modo nenhum. A verdade neste sentido não seria senão o comum. O que é então a verdade da cena? É a conformidade das acções, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal imaginado pelo poeta e frequentemente exagerado pelo comediante (1769: 142).

Não é em si a ideia de construção de um ideal que é aqui importante, pois como tal ela é susceptível de nos transportar para a concepção aristotélica da *mimesis*. Mas há dois aspectos importantes a sublinhar: a sensibilidade é a verdade identificada com o comum; a imitação verdadeira é a multiplicação dos textos, de que a construção do ideal enquanto processo diferenciador faz parte. A sensibilidade é então o equivalente da sinceridade ou espontaneidade. Poder-se-á mesmo dizer, lembrando Fernando Pessoa, que o actor sensível sente «por caderno de encargos». Mas, para além disso, podemos apresentar uma outra formulação do paradoxo do actor: o actor só é actor (na verdade) quando é autor. Ou seja, quanto maior for a originalidade, mais verdadeira é a representação. Acentua-se deste modo a dimensão afirmativa do actor, pois é criando um modelo do texto original

que ele se cria a si e à cena. O actor é assim o último estádio de um processo de suplementaridade: o modelo construído pelo poeta é um suplemento em relação à natureza e, por sua vez, o do actor, um suplemento em relação ao do poeta. É essa suplementaridade progressiva que justifica a hierarquia que coloca na base aquele que imita directamente a natureza e atribui um lugar superior ao actor, na medida em que a sua representação não é reprodução. Trata-se de conceber a verdade como afastamento em relação à natureza enquanto imagem comum, tal como em relação à sensibilidade ou sentido vulgar. No «Article génie» e na nota «Sur le génie» (1757), Diderot desenvolve uma concepção segundo a qual todo o pensamento e arte se afastam da «monotonia da natureza», entendida esta como resultado de um olhar doméstico ou calculador. O olhar que homogeneiza a natureza é aquele que selecciona em função de uma utilidade, isto é, do que é comum ou vulgar, e se fecha a ser tocado pelo múltiplo, o incerto. É por isso que nenhuma das qualidades determinadas pelo cálculo constituem características essenciais do génio. Estas consistem sobretudo no modo como ele é afectado na sua capacidade de observação em que actividade e passividade se reversibilizam, pois o génio não impõe à multiplicidade de impressões a linguagem da uniformidade da natureza. Diz Diderot na nota anteriormente referida: «ele [o génio] não olha, vê (...) não tem nenhum fenómeno presente, mas todos o afectaram». O génio é então sobretudo o efeito de uma memória que não existe como tal. A relação com essa memória – a literatura – não pode senão ser imprecisa. Compreendê-lo é perceber como memória e ficção se aliam, como a segunda é o suplemento da primeira, permitindo nesse jogo afirmar a ausência de signos absolutos, a partir da qual se desencadeia a multiplicação de textos que é afinal a fuga à monotonia:

> E como é que um papel poderia ser representado da mesma maneira por dois actores diferentes, dado que no escritor mais enérgico, mais claro e mais preciso, as palavras não podem nunca ser signos absolutos de uma ideia, de um sentimento, de um pensamento? (*op. cit.*: 116).

Há aqui uma espécie de princípio da escrita, muito próximo do que Blanchot enuncia em epígrafe de um dos seus livros: «"Mas porquê dois? Porquê duas palavras para dizer uma mesma coisa?" – "É que aquele que a diz é sempre o outro"» (1969). É neste sentido que a figura do actor é exemplar, anunciando uma estrutura teatral dos textos literários de Diderot em que é frequente o narrador e as outras personagens tanto pertencerem à História contada como estarem fora dela, sugerindo-se ambiguamente a possibilidade paradoxal

de cada um ser já o actor que representa os seus próprios actos. Ao fazer-se outro representando-se, o autor criar-se-ia como singularidade ou subjectividade sem sujeito, puro agenciamento de uma relação de forças que é o acontecimento. Repare-se, por exemplo, que quando Diderot escreve um texto intitulado *Ceci n'est pas un conte*, aquilo que é uma demarcação de género justifica-o por uma alteração fundamental: enquanto no conto como narrativa moral havia uma separação nítida entre a matéria narrada e a situação de narração, pois o narrador e o ouvinte estavam em presença um do outro, no texto literário, escrito, o universo da narração e o do narrado estão em relação. O leitor que agora dialoga com o narrador não corresponde a uma duplicação do ouvinte que dialoga com o contador de histórias. Ele é claramente o actor que desempenha esse papel quebrando qualquer ilusão de espontaneidade e fazendo com que a escrita não apareça como representação (cópia) da voz, mas sim como teatralização que não conhece os jogos de diferenças e não tem qualquer nostalgia de uma transparência.

O facto de Diderot considerar a sensibilidade como capacidade passiva da imitação enquanto imitação do comum, não o impede de considerar o efeito que têm as acções e paixões representadas ou narradas sobre o espectador ou o leitor. Elevadas à qualidade de texto, elas deixam de fazer parte das convenções vulgares, acedendo a um tipo de convenção, literária, que é também o vacilar de todo o convencional através do jogo de diferenças em que cada um se cria como autor. As acções e paixões representadas não desencadeiam nem os simples mecanismos de atracção e repulsa, ou de piedade e terror, nem o puro raciocínio. O que elas permitem é que o espectador, ou o leitor, se metamorfoseie em actor, participando do universo criado. É essa possibilidade de participação que encontramos como característica diferenciadora do literário em relação a outros escritos, como os contos morais ou os provérbios, por exemplo. No «Éloge de Richardson»[9], Diderot compara a máxima e o romance:

> Uma máxima é uma regra abstracta e geral de conduta de que nos deixam a aplicação a fazer. Ela não imprime por si mesma nenhuma imagem sensível no nosso espírito: mas aquele que age, vemo-lo, pomo-nos no lugar dele ou ao seu lado, apaixonamo-nos por ou contra ele; unimo-nos ao seu papel se ele é virtuoso; afastamo-nos com indignação se ele é injusto ou vicioso. (...) Richardson! tomamos, mesmo que nos custe, um papel nas tuas obras, misturamo-nos à conversação, aprovamos ou blasfemamos, admiramos, irritamo-nos, indignamo-nos (*op. cit.*: 206).

Enquanto a máxima diz o que deve ser, a literatura (o romance) permite que cada um a invente, isto é, faz do leitor o actor/autor das

suas próprias máximas. Enquanto a primeira está do lado do universal como resultado da divisão entre sensibilidade e razão, a segunda está do lado do particular ou contingente, pois este é sempre aquilo que afecta a nossa sensibilidade. Porém, para que a relação ao contingente seja possível, é preciso que esteja associada à capacidade de juízo racional, sem a qual não há participação, mas apenas compaixão. Trata-se de pensar a co-pertença da sensibilidade, no sentido de relação imediata com o exterior, e da razão como faculdade mediadora. Trata-se de ir contra a tendência que preside à fundação da estética e que visa identificar um exterior da razão, o domínio do sensível.

A nomeação/apropriação de um exterior como necessidade de afirmação da identidade própria é um dos aspectos fulcrais da Idade Clássica e, segundo Michel Foucault, determina a experiência da desrazão, consequência de uma implicação da razão diferente daquela que era a da razão com a loucura, pois enquanto a loucura era o inacessível, a desrazão é algo de designável e, por conseguinte, de apropriável. *Le neveu de Rameau*, livro em que, depois do «Grande Encarceramento», reaparece pela primeira vez a personagem do louco, narra essa mudança, iniciando desse modo o «não-cartesianismo do pensamento moderno» (cfr. Foucault, 1972: 363-72). Aí se pensa pela primeira vez a separação de loucura e desrazão, mostrando que esta resulta de uma necessidade que a razão tem de a designar, apropriando-se dela como um modo de se definir. Mas a apropriação da desrazão volta-se contra a própria razão, sujeitando-a a um movimento que revela a fragilidade de uma definição que resulta da nomeação/apropriação de um exterior.

4. Do *sensus communis* à estética

A fundação da estética: ruptura e continuidade com a tradição humanista.

As datas atrás referidas relativas ao uso do vocábulo *literatura* num sentido moderno indicam-nos a coincidência do aparecimento deste com um marco decisivo da história da arte ocidental: a fundação da estética, com a publicação, por Baumgarten, de dois volumes com esse título, em 1750 e 1758. A própria palavra *estética* fora utilizada pela primeira vez por Baumgarten nas *Meditações filosóficas sobre alguns assuntos relativos a essência do poema* (*Meditationes philosophicae de nonnulis ad poema pertinentibus*), de 1735, livro que termina opondo à insuficiência das poéticas (decorrente da natureza normativa destas) a necessidade de uma ciência do sensível. Desta, apresenta a publicação de 1750, no seu § 1, a seguinte definição: «A *Estética* (ou teoria das artes liberais, gnoseologia inferior, arte da beleza do pensar, arte do *analogon* da razão) é a ciência do conhecimento sensível». O ponto de partida de Baumgarten é a distinção de dois tipos de verdade, uma verdade estética, a da beleza, e uma verdade lógica, sendo a primeira a única possibilidade de conhecimento do particular. O objectivo é estabelecer as bases da autonomia da arte, considerando as obras de arte como percepções verdadeiras e, portanto, belas. A verdade singular, aquele que constitui uma relação com o particular e o contingente, é apresentada como percepção, quer do mundo real, quer de mundos possíveis (verdade heterocósmica). Lê-se no § 442: «A verdade no sentido mais estrito é, tal como a descreve Cícero, "aquela que permite dizer" (perceber) "sem modificação o que é, foi ou será" (...)». Em qualquer caso, só há verdade estética como resultado de uma «percepção sensível, que se realiza ou por sensações, ou por imaginações, ou ainda por previsões que acompanham pressentimentos» (§ 444).

Reconhece-se nos dois tipos de verdade – estética e lógica – tal como Baumgarten os apresenta, uma semelhança com a definição leibniziana do conhecimento confuso e do conhecimento distinto,

pertencendo o primeiro aos sentidos e o segundo ao intelecto. No entanto, enquanto para Leibniz o conhecimento distinto deve ser preferido ao conhecimento confuso, o mesmo não acontece com Baumgarten, para quem os dois tipos de verdade devem permanecer e desenvolver-se ao lado um do outro, pois dizem respeito a uma divisão inultrapassável, resultante da finitude humana, que implica que haja um tipo de conhecimento dependente da corporeidade. Embora o já referido § 1 da *Estética* ainda designe esta por «gnoseologia inferior», o que prevalece é a vontade de encontrar para o sensível um estatuto que rompa com a sua subordinação ao intelectual, o que é aí consignado através da afirmação da estética como «*analogon* da razão».

A reunião de sensibilidade, arte e beleza que a nova ciência toma como objecto da sua investigação corresponde a uma mudança de atitude em relação às consideradas faculdades inferiores da razão, que a partir do Renascimento vão adquirindo uma importância directamente associada ao movimento de autonomização da arte. A valorização do sensível tal como ela é prosseguida nas obras de Baumgarten pode, no entanto, ser interpretada quer do ponto de vista da continuidade com o anterior, quer do ponto de vista da instauração de uma concepção diferente do juízo dos sentidos. A partir de uma investigação histórica sobre este assunto, David Summers (1987) defende a tese segundo a qual entre o naturalismo renascentista e a fundação da estética moderna existe uma continuidade que permite considerar as ideias principais desta como adaptações e transformações de uma tradição clássica. A continuidade tem por base a noção de juízo enquanto actividade de descriminação e avaliação que se realiza directamente a partir dos sentidos externos e internos. De entre estes, o senso comum, a que faz referência *Anatomy of Melancholy* (1621), de Robert Burton, remonta aos autores latinos, onde *sensus communis* inclui tanto a ideia de uma compreensão intuitiva das situações particulares, uma compreensão que metaforicamcnte designamos por «tacto», como possui «conotações de comunidade, de ser uma virtude universalmente partilhada» (Summers, *op. cit.*: 105).

O objectivo de Summers é assinalar uma tradição latina de associação de *sensus communis* e gosto, que se prolongaria no Renascimento naturalista, através da importância atribuída ao particular, a qual constituiria aquele, por sua vez, numa espécie de pré-história da estética, em que o juízo acerca das obras de arte participava das características dos juízos éticos, orientados para o que é «bom», «justo», «correcto», em cada caso. Não se trata, para Summers, de

negar a separação de estética e ética, mas de investigar «uma longa discussão na qual a demarcação não era tão nítida» (*op. cit.*: 31). E apesar de a *Estética* de Baumgarten representar uma ruptura com essa tradição, ela tem em comum o facto de os juízos estéticos corresponderem a uma faculdade do juízo sensível.

Nos §§ 606 a 609 de *Metafísica*, Baumgarten define a faculdade de juízo como «o gosto em sentido amplo», o «juízo dos sentidos». A noção de gosto, como faculdade que permite distinguir o belo do feio, apareceu durante o século XVII na Itália, Espanha, França, Inglaterra e, posteriormente, na Alemanha. Ela constituiu o fundamento da crítica, a qual não avaliava as obras de arte segundo a sua adequação a um modelo, mas segundo a apreensão pelo sentimento. O gosto aparece assim na dependência de uma subjectividade empírica que, com Baumgarten, dará lugar à teoria da sensibilidade, ou «ciência do conhecimento sensível», que funda um dos modos de pretensão da arte à verdade.

Segundo Gadamer, à semelhança do que acontece com a noção de *sensus communis*, com cuja tradição clássica reatam na Idade Moderna Vico e Shaftesbury, também a partir do racionalismo leibniziano e do iluminismo se consuma uma progressiva inflexão da noção de gosto, que acaba por restringir a sua aplicação às belas-artes. Aquando do seu ressurgimento, no século XVII, a utilização do conceito de gosto tinha ainda em conta a sua importância na formação das pessoas, tanto do ponto de vista moral como do estético. A relação com o que na época grega era uma ética do bom gosto está ainda presente em Baltazar Gracián, para quem o gosto aparece como «primeira espiritualização da animalidade» (Gadamer, 1960: 67).

As noções de *sensus communis* e de gosto, como elementos da pré-história da estética moderna, pondo em evidência a sua anterior aliança com a moral e os costumes na formulação dos juízos sobre as obras de arte, dão fundamentalmente a pensar o modo como uma estética fundada na subjectividade mantém ou rompe com a tensão entre o individual e o colectivo, explícita no uso moderno daquelas noções. Para Luc Ferry, em *Homo Aestheticus*, toda a estética moderna, do século XVII ao XIX, constitui um esforço para conciliar o subjectivo com o objectivo, o juízo sensível com os critérios. Uma tal perspectiva implica uma leitura da Querelle des Anciens et des Modernes que não coloca o acento na ruptura que ela possa representar em termos de confronto ou comparação de duas poéticas, nem tão-pouco no aparecimento de uma nova concepção de História, mas sim no facto de ela corresponder à emergência da crítica «que põe fim à representação

antiga, objectiva, do belo» (1990: 64). A crítica corresponde, nessa perspectiva, a uma operação de subjectivação, a qual tem já lugar nos clássicos, como Boileau, que Ferry diz serem «os menos modernos dos modernos». A oposição centrada na Querelle aparece assim como um exacerbamento pelos Modernos de certas características, igualmente reconhecidas pelos Clássicos, e como desvalorização de outras, tidas por estes como fundamentais. Assim, a relevância atribuída à imaginação e à invenção vai contra o sentido comum como fonte de emanação de regras que dirigem o artista. Trata-se da afirmação de modos diferentes da subjectividade e, com eles, de diferentes respostas à necessidade de mediação ou comunicação inter-subjectiva.

Ainda segundo Luc Ferry, até à *Estética* de Baumgarten, é na ideia de Deus como garante da comunicação inter-subjectiva que assenta a noção moderna de *sensus communis* e, com esta, a definição do belo como mediador. Seja a harmonia pré-estabelecida, seja a essência da natureza humana, funcionam como garantia anterior e inquestionável de uma norma do gosto. Mesmo no relativismo extremo, como o de Hume, o padrão de gosto é uma ideia central, dando lugar a uma estética dominada pelo paradoxo: por um lado, afirma-se que o gosto é absolutamente individual e a arte depende apenas da autenticidade dos sentimentos; por outro lado, constata-se que o gosto é universal e cultivável através da observação dos objectos belos. É pois paradoxalmente que se pretende desenvolver o gosto através da aproximação de um padrão social, e atribuí-lo exclusivamente aos sentimentos, devolvendo-o a um relativismo que o associa aos interesses particulares de cada indivíduo. A natureza humana, enquanto aptidão para a delicadeza, a distinção, o refinamento do gosto, funciona então como garantia inquestionável de uma mesma norma cuja transcendência se reduz «à diferença que existe de facto entre os peritos e o vulgar» (Luc Ferry, *op. cit.*: 85), ou, por outras palavras, entre uma aristocracia das artes e o comum dos cidadãos.

Em apoio de uma ideia de natureza humana, e como passo decisivo para o desfazer da relação paradoxal entre sentimento e universalidade do gosto, surge com Shaftesbury, consolidando-se com Hutcheson, Burke ou Alison, o conceito de desinteresse estético, o qual visa a separação de um domínio estético face a qualquer subordinação a interesses religiosos, morais, cognitivos, ou outros.

5. O juízo estético

Uma subjectividade sem sujeito. – O «como se», princípio de avaliação. – Da noção de gosto à de génio: o naturalismo. – A lógica parergonal. – Finalidade sem fim (belo) e contra-finalidade (sublime).

De Baumgarten a Kant, a estética passa de um projecto de autonomia, até aí tornado inviável pela própria crença num saber absoluto (o de Deus, face ao qual a sensibilidade era origem de imperfeição), à constatação da impossibilidade desse projecto, ou seja, da impossibilidade de determinar o belo a partir de conceitos.

Na medida em que introduz a relação da arte à verdade numa perspectiva secularizada, isto é, a partir da recusa da omnisciência divina como causa do conhecimento humano e sua limitação (substituindo-lhe a ideia de Deus apenas com uma função reguladora), Kant introduz pela primeira vez o problema da legitimação da arte como problema filosófico. O modo como esse problema é colocado tem implicações em todo o pensamento posterior sobre a arte e a literatura. As respostas às questões «O que é a literatura?» e «Qual a função da literatura?» cruzam-se a partir de então sobre o prosseguimento, a contestação ou o desvio de aspectos fundamentais da *Crítica da Faculdade de Julgar*.

A afirmação central da crítica kantiana em relação à arte, a da impossibilidade de a legitimar através de regras conceptuais, significa afinal a impossibilidade de uma estética e a afirmação da necessidade de limitar o pensamento sobre a arte à determinação das condições formais do juízo estético. Não sendo o juízo de gosto um juízo de conhecimento, aquilo que o determina não é uma relação da representação ao objecto, mas sim o efeito subjectivo da representação, o sentimento de prazer e desprazer. Aquilo que permite distinguir um objecto belo é o afecto, mas não qualquer tipo de afecto, apenas aquele que resulta da contemplação desinteressada, que aparece como uma espécie de suspensão da experiência ou de nascimento do sujeito. É a partir deste que o princípio de universalidade do juízo postula a necessidade de se distorcer em termos lógicos sobre o objecto. O juízo de gosto é, portanto, inseparável do conhecimento, sem que opere

qualquer síntese entre as faculdades de imaginação e entendimento ou tenha uma função de mediação. Isso faz com que ele possa ser considerado uma faculdade da passagem, jogo ou tensão entre o sensível e o inteligível. A relação com o objecto belo ou, mais especificamente, com o objecto artístico, implica uma representação desse objecto que não é fixa nem fixável, ou seja, determinável com objectividade, segundo leis ou conceitos. Tal facto situa a arte no domínio da incerteza, dando lugar a uma necessidade de pensar que não possui qualquer limite ou termo geral, processando-se como uma espécie de jogo interminável, que pode ser infinitamente reactualizável.

Numa nota ao § 1 da primeira parte da *Crítica da Razão Pura*, Kant contesta a possibilidade de utilização da palavra *estética* num sentido diferente daquele que esse parágrafo confere à ciência que designa como «estética transcendental». Comentando o uso alemão de *estética* que toma esta designação como sinónimo de «crítica do gosto», reconhece nela o resultado da influência das pretensões de Baumgarten, «que tentou submeter a princípios racionais o julgamento crítico do belo, elevando as suas regras à dignidade de uma ciência». Embora antes tenha considerado Baumgarten como «excelente analista», Kant é peremptório ao afirmar a impossibilidade de constituição de uma ciência desse tipo:

> Tais regras ou *critérios*, com efeito, são apenas empíricos quanto às suas fontes (principais) e nunca podem servir para leis determinadas *a priori*, pelas quais se devesse guiar o gosto dos juízes; é antes o gosto que constitui a genuína pedra-de-toque da exactidão das regras (*ibid.*).

Embora na *Crítica da Faculdade de Julgar* Kant utilize a designação «juízo estético» como sinónimo de juízo de gosto, ele não deixará nunca de acentuar a impossibilidade de estes se tornarem científicos. O belo não se demonstra, ele apenas pode ser objecto de uma crítica, aquela que determina as condições de possibilidade de um juízo estético, as condições que justificam o gosto ou faculdade estética, enquanto faculdade do sentimento de prazer e de desprazer. Na base dessa justificação está a distinção entre os juízos determinantes e os juízos reflexivos:

> A faculdade de julgar em geral é a faculdade que consiste em pensar o particular como estando compreendido no universal. Se o universal (a regra, o princípio, a lei) é dado, então a faculdade de julgar que subsume sob ele o particular é determinante (acontece o mesmo quando, como faculdade de julgar transcendental, ela indica *a priori* as condições apenas de acordo com as quais pode haver subsunção sob esse universal). Se só o particular é dado, e se a faculdade de julgar deve encontrar o universal (que lhe corresponde), ela é simplesmente *reflexiva* (cfr. *Fac. Julg.*, Intr. IV, 28).

Tal como na tradição das noções de *sensus communis* e de gosto, o juízo refere-se aqui ao particular. Trata-se porém da relação com um caso singular que pretende restringir-se àquilo que é do domínio estético, separando-o de qualquer referência moral ou cognitiva, afastando-se assim da tradição que associa a arte a um sentido comunitário? O juízo estético depende unicamente da representação subjectiva um objecto e do sentimento que o acompanha. Não sendo medido por nenhum conceito, ele resulta da contemplação desinteressada, isto é, sem qualquer ligação imediata à vontade ou às paixões do indivíduo.

O desinteresse enquanto suporte fundamental do juízo de gosto revela como a pretensão de o fundar na subjectividade, ou seja, no prazer experimentado pelo sujeito, é contrariada pela recusa da fruição, dependente de um interesse particular (como no caso do bom ou do agradável), e pela única afirmação de prazer, no sentido especificado no § 5 da *Crítica da Faculdade de Julgar*. Numa leitura deste parágrafo, Derrida põe em relevo o facto de o afecto «subjectivo» produzido pelo objecto julgado belo corresponder a uma suspensão da existência:

> *O absolutamente outro afecta-me de prazer puro, privando-me ao mesmo tempo de conceito e de fruição.* Sem este absolutamente outro, nada de universalidade, de exigência de universalidade, mas, pela mesma razão, nada de fruição (singular, empírica, existente, interessada) nem de conceito determinante ou de conhecimento (1978: 55).

A suposição de uma relação necessária entre a representação e o sentimento que ela provoca, bem como a daí decorrente exigência de universalidade, não se coloca a partir de qualquer constatação empírica, nem é dedutível de qualquer tipo de regras. Até Kant, a única determinação do gosto era, em última instância, normativa. Ela tinha por base regras ou modelos, pois mesmo quando a estética da delicadeza, ou estética do sentimento, invocava a absoluta subjectividade do gosto, o universalismo dos padrões era uma decorrência da natureza humana. Com Kant, a exigência de universalidade admite ao mesmo tempo a livre manifestação da «subjectividade», dando assim lugar à «antinomia do gosto» que encontra resposta na afirmação da «comunicabilidade universal» do estado de espírito que serve de fundamento ao juízo de gosto.

O juízo de gosto diz sempre respeito a uma representação, e portanto à relação entre a imaginação e o entendimento. O jogo entre estas faculdades não se funda sobre nenhum conceito determinado, mas sobre um conceito indeterminado que é o «conceito puro racional do supra-sensível, o qual é fundamento do objecto (e também do

sujeito que julga) enquanto objecto dos sentidos, quer dizer, enquanto fenómeno» (*C.F.J.*, § 57). Não sendo o jogo entre a imaginação e o entendimento determinado por nenhum conceito, por nenhuma regra, o sentimento por ele produzido, que se pretende necessário e universalmente comunicável, resulta de um livre acordo daquelas faculdades.

O prazer produzido pelo belo não está na dependência de qualquer interesse ou fim prosseguido pelo sujeito, ou de um fim atribuído ao objecto, mas de uma finalidade sem fim, sendo «a simples forma da finalidade na representação, pela qual um objecto nos é dado (...), que pode constituir a satisfação que nós consideramos sem conceito, universalmente comunicável» (*C.F.J.*, § 11). Não sendo determinado pelos interesses do sujeito nem por características específicas do objecto, o juízo de gosto pode dizer respeito a qualquer objecto, não podendo no entanto a relação entre imaginação e entendimento atingir a síntese que só a mediação do conceito permite. Enquanto a síntese entre imaginação e entendimento, necessária ao acto cognitivo, é indissociável de uma representação que parte do interesse do sujeito, o livre jogo entre imaginação e entendimento (ausência de síntese), próprio do juízo de gosto, é anterior ao sujeito e ao seu interesse. O juízo reflexivo é «subjectivo» porquanto corresponde a um determinado acordo entre as faculdades do conhecimento. Porém, na medida em que essa relação é apenas um sentimento, a subjectividade sem sujeito dos juízos reflexivos é tanto uma promessa de conhecimento quanto uma promessa de constituição do sujeito. Por isso, a actividade reflexiva faz parte do pensar, constituindo nele um momento anterior à auto-representação do sujeito, a qual supõe já a representação de objectos:

> Todo o acto de pensamento é acompanhado (...) de um sentimento que assinala ao pensamento o seu estado. Mas este estado não é senão o sentimento que o assinala. Ser informado do seu estado é, para o pensamento, experimentar este estado, ser afectado. A sensação (ou o sentimento) é ao mesmo tempo o estado de pensamento e o aviso do seu estado feito ao pensamento por esse estado (Lyotard, 1991: 24).

Qualquer juízo determinante ou cognitivo é precedido de um juízo reflexivo que estabelece a proporção na qual imaginação e entendimento participam de uma relação que «seja o mais apropriada às duas faculdades com vista a um conhecimento (de objectos dados) em geral» (*C.F.J.*, § 21). Atinge-se a referida proporção quando há um acordo, sendo que «este acordo não pode ser determinado senão pelo sentimento (não a partir de conceitos)» (*ibid.*). O sentimento vem

assim mostrar a necessidade da pressuposição de um senso comum, pois se o acordo das faculdades do conhecimento é universalmente comunicável, o sentimento em que ele assenta também o deve ser. O senso comum é assim um efeito do livre jogo das faculdades, constituindo a sua pressuposição uma Ideia reguladora, o que impede que se considere a universalidade quer empiricamente, quer enquanto resultado de características psicológicas ou antropológicas.

Porquanto constitui uma legalidade sem conceito, o juízo de gosto não é passível de disputa como o são os juízos determinantes, juízos de conhecimento. Mas, na medida em que ele supõe a universalidade de um acordo das faculdades, ele supõe a possibilidade de ser discutido (cfr. *C.F.J.*, § 56), discussão que, no entanto, não pode visar a passagem do juízo reflexivo a juízo determinante, pois essa discussão não apela para a universalidade dos conceitos do entendimento, que são conceitos determinados, mas para «um conceito indeterminado (quer dizer, o conceito de um substrato supra-sensível dos fenómenos)» (*ibid.*, § 57). É nessa medida que, para além de se ligar ao conhecimento, «o belo é símbolo do bem moral» (*ibid.*, § 59). Ou seja, não é apenas o livre jogo entre imaginação e entendimento que é implicado no juízo de gosto, mas é também, quer se trate de objectos artísticos quer de objectos naturais, a relação entre imaginação e razão, a partir da qual qualquer juízo de gosto não assinala apenas a perfeição da forma mas participa das Ideias estéticas. Daí que a impossibilidade de juízos de gosto objectivos seja indissociável da condição de ficção de qualquer justificação deles. Quando a contemplação de um objecto natural dá lugar a um juízo que o considera belo, a representação desse objecto tem sempre relação com o ideal estético. Por sua vez, para que a contemplação dos objectos artísticos dê lugar a um sentimento estético, é necessário que eles não se apresentem como tendo sido produzidos de acordo com determinados fins e regras, mas sim como objectos naturais, dotados de uma finalidade sem fim.

A simulação (o «como se»), que constitui um «tema matricial» da *Crítica da Faculdade de Julgar*, é a operação que permite dizer de um objecto que ele é belo, procedendo como se «belo» fosse uma característica do objecto, embora o sentimento estético não resulte das qualidades do objecto mas do acordo das faculdades na sua constituição do sujeito. O «é», da afirmação «é belo», pode então ser lido como «qualquer coisa de *ungeheuer*, de monstruoso, de sublime portanto» (Escoubas, 1988: 80). Haveria assim um «modo sublime», caracterizado pela relação entre faculdades – acordo ou conflito – enquanto «produção sem fim do neutro (nem o *mesmo*, nem o *outro*) como

produção da forma» (*ibid.*), o qual estaria tanto na origem do belo como do sublime. Assim, quer o acordo entre imaginação e entendimento (belo), quer o conflito entre imaginação e razão (sublime), corresponderiam a um jogo em que a *mimesis* reprodutiva é abalada e a *mimesis* produtiva instaura uma instabilidade originária dos limites daquilo que se apresenta. O consenso universal («de todos os tempos e de todos os povos») nunca é um critério de beleza, embora ele possa ser considerado como um «critério empírico» que permite presumir o acordo que lhe está na base (cfr. *C.F.J.*, § 17). Kant, porém, a partir da distinção entre o juízo de gosto, em que a beleza é considerada livre, e o juízo de gosto aplicado, em que ela é aderente, introduz quer a hipótese de fixação do gosto, quer a de constituição de um Ideal de beleza. Sendo a beleza aderente aquela que está associada a um fim, o conceito de perfeição da coisa, isso implica a «ligação da satisfação estética e da satisfação intelectual» (*ibid.*, § 16), o que possibilita o estabelecimento de regras que permitem pôr o belo ao serviço do bem. Não há aqui contradição com as anteriores afirmações da inexistência de regras do gosto, pois não é destas que se trata, mas sim de «regras que dizem respeito à união do gosto com a razão» (*ibid.*). No entanto, não existem padrões ou modelos a imitar, nem o gosto é susceptível de ser adquirido por imitação. Existem sim produções de gosto que são exemplares. O seu reconhecimento é um modo de conferir ao gosto um carácter histórico e pragmático, o qual, todavia, é negado quando se pretende que a produção seja «espontânea, autónoma, livre, no próprio momento em que pela sua liberdade ela atinge um fundo universal» (Derrida, 1978: 125). Não sendo o objecto belo imitável, cada indivíduo produz a sua ideia de beleza e, com base nela, o ideal de beleza que consiste numa representação adequada a essa ideia.

Ao pôr em relevo a importância do objecto contemplado na formação do juízo, o conceito de beleza aderente permite que os objectos sejam considerados também a partir de uma normatividade que corresponde à formação e fixação do gosto. Não é, porém, exclusivamente essa a via seguida por Kant na teorização da arte, pois, na medida em que ela é produzida pelo génio, torna-se exemplar por obedecer às leis da natureza, por integrar em si a finalidade desta. É esta subordinação da arte às leis da natureza que leva Gadamer a dizer que «o grande mérito de Kant é o de não se ter fechado no mero formalismo do "puro juízo de gosto", mas ter superado o "ponto de vista do gosto" a favor do "ponto de vista do génio"» (Gadamer, 1960: 93). O que acontece é que a teoria do génio, na medida em que

concebe uma relação entre natureza e arte, vai contra uma concepção da autonomia do belo artístico e aproxima-se de uma concepção da arte como manifestação da verdade.

De facto, para Kant, enquanto a apreciação dos objectos belos depende apenas do *gosto*, a sua produção exige génio, isto é, capacidade de elaboração do objecto artístico, obra realizada, não natural, a qual, sendo representação, é no entanto transfiguração da coisa representada: «Uma beleza natural é uma *bela coisa*; a beleza artística é uma *bela representação* de uma coisa» (*ibid.*, § 48). A elaboração do objecto artístico exige um projecto que, por não corresponder a um interesse particular do artista, supõe regras que este não concebe por si. A definição do génio como «a disposição inata do espírito (*ingenium*) *pela qual* a natureza dá as regras à arte» (*ibid.*, § 46) ratifica a dependência da arte em relação a uma origem que é a Natureza, e através dela, Deus. Note-se que estas regras não são constituídas por preceitos a aplicar, apenas podendo ser abstraídas do projecto produzido. A explicitação das regras de construção de uma obra, sendo feita a partir da concretização desta, pressupõe na sua origem um conceito que serve de fundamento à sua construção e que obriga a que, do juízo sobre o belo artístico, se tenha em conta a perfeição, o que não acontece, em relação ao belo natural. Daí a exemplaridade do belo artístico que não se tornando objecto de imitação, é no entanto alvo de uma atenção às regras da sua constituição, o que introduz no domínio das artes «qualquer coisa de mecânico (...) quer dizer, qualquer coisa de escolar, que constitui a condição essencial da arte» (*ibid.*, § 47).

Kant introduz assim uma exigência de equilíbrio em relação à originalidade, que no § 46 é apresentada como característica principal do génio. Porque, se não basta o agir que se toma por genial e renega a pesquisa da razão, também não basta fazer uma obra bem feita, é preciso que ela tenha alma, ou seja, que incite ao jogo das faculdades do espírito e que garanta a manutenção desse jogo. Esta alma, «no sentido estético», como diz Kant, é pois a manifestação própria da genialidade, um princípio que habita a obra e corresponde à «faculdade de presentação das *Ideias estéticas*», as quais define deste modo:

> Pela expressão Ideia estética, entendo aquela representação da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo nenhum pensamento determinado, isto é, de *conceito*, lhe possa ser adequado, e que por conseguinte nenhuma língua pode completamente exprimir e tornar inteligível. Vê-se facilmente que uma tal Ideia é a contrapartida (*pendant*) de uma *Ideia da razão*, a qual pelo contrário é um conceito ao qual nenhuma intuição (representação da imaginação) pode ser adequada (*ibid.*, § 49).

A exemplaridade, implicada pelo juízo estético ao supor uma finalidade para a qual não existe conceito, constitui-se como modo específico de articulação do singular e do universal que se dá na constituição do exemplo como simulacro: nenhum interesse preside à construção do exemplo, no entanto, não só o acordo das faculdades, necessário à sua constituição, é também do interesse de todo o conhecimento, como a analogia do belo com o «bem moral» significa que se constrói o exemplo como se houvesse para isso um interesse moral. Explorando a hipótese de uma leitura da terceira *Crítica* a partir dos seus exemplos, Derrida começa por analisar o exemplo apresentado no § 14, elaborando a partir dele uma lógica do *parergon*, que põe em relevo a condição de simulacro de que todo o exemplo participa pelo seu inacabamento que, tal como o inacabamento da obra de arte, é relação com o exterior: a obra não existe sem o quadro que a delimita e que, ao mesmo tempo que é outro, é também elemento dela própria. No § 14, ao estabelecer a diferença entre juízos estéticos empíricos e juízos estéticos puros, Kant apresenta como exemplo os *parerga* (ornamentos), que apenas contribuem para a intensificação do gosto através da forma e não porque produzam uma satisfação imediata dos sentidos:

> E mesmo aquilo a que se chama *ornamentos* (*parerga*), ou seja, aquilo que não faz parte da inteira representação do objecto mas não é senão uma adição exterior que aumenta a satisfação do gosto, não o faz todavia senão pela sua forma, como as molduras dos quadros ou as vestes das estátuas, ou as arcadas em torno de edifícios sumptuosos. Se o próprio ornamento não consiste numa forma bela, e se, como a moldura dourada, ele não foi aplicado senão para recomendar pelo seu atractivo, o quadro ao nosso assentimento, então chama-se adorno e atenta contra a beleza autêntica (*ibid.*, § 14).

A lógica do *parergon* é uma lógica do suplemento pois os *parerga* acrescentam-se ao objecto original, ao mesmo tempo que vão suprir uma falta desse objecto e participar na sua constituição, mostrando assim que não pertencem nem ao interior nem ao exterior mas fazem parte do movimento que os institui. «O discurso filosófico foi sempre contra o *parergon*», diz Derrida (*op. cit.*: 63), o que significa que, ao pretender impor a plenitude do *ergon*, rejeitava a possibilidade de qualquer falha interior à sua constituição, e portanto a possibilidade de qualquer acrescento que viesse pôr em causa a distinção rígida entre o interior e o exterior, ou entre o necessário e o contingente. O que os exemplos apresentados por Kant vêm mostrar é que o *parergon* não deriva «naturalmente» da simples inscrição da obra num meio, correspondendo sim à própria estruturação da relação interior/exterior, a partir da qual se constitui a unidade do *ergon*. Mas enquanto Kant apenas refere a separação dos *parerga* em relação ao corpo próprio da obra, Derrida acentua igualmente a espessura que os separa do meio em que se inscrevem, seja no sentido mais imediato, como o da implantação espacial de uma obra seja em relação a «todo o campo de inscrição histórica, económica, política, na qual se produz a pulsão de assinatura» (*op. cit.*: 71). O *parergon* é assim, ao mesmo tempo, algo que se separa tanto do interior como do exterior da obra, funcionando para cada um dos campos como sendo pertença do outro. Uma tal «impropriedade» e «inapropriabilidade» não é, no entanto, tida em conta na tradição filosófica que faz desaparecer a essência instável do limite, apagando-o enquanto quadro parergonal que institui a separação entre forma e fundo.

Segundo a leitura de Derrida, a analítica do belo desenvolvida na terceira *Crítica* tem como quadro a analítica transcendental transportada da *Crítica da Razão Pura*, possuindo esse quadro o estatuto de *parergon* mas auto-anulando-se como tal, pois é ele próprio que «determina o quadro como *parergon*, o que o constitui e arruina ao mesmo tempo, o que tanto o faz sustentar-se (...) como afundar-se» (*op. cit.*: 85). Ao pretender eliminar a precaridade do quadro, que deriva do facto de ele não ser nem necessário nem contingente, nem transcendental nem acidental, a filosofia tende a apagar o efeito de quadro, quer naturalizando-o através de reenquadramentos sucessivos, quer sonhando com a sua ausência. É contra este tipo de movimentos que a lógica do *parergon* se afirma: «Não há quadro natural. *Há* quadro, mas o quadro *não existe*» (*op. cit.*: 93). Todas as teses que colocam um limite rígido entre arte e não-arte (arte e conhecimento, arte e moral, etc.) fazem desse limite um quadro natural, fixo, determinável, o que remete qualquer pensamento que, como a desconstrução, pretenda «trabalhar [contra] o quadro» para a prática de uma ficção teórica. Nesta, a distinção entre arte e filosofia não deixará de estar em questão, pois cada um desses «campos» é outro em relação a si mesmo, estrutura-se segundo uma lógica parergonal.

A questão do limite, a necessidade de trabalhar (contra) o quadro, leva a interrogar a exigência de «finalidade sem fim», própria do juízo estético, colocando em relação o acordo prometido no belo e o conflito desencadeado no sublime. A ausência de um fim conhecido não implica, do ponto de vista da beleza, qualquer falha na representação da totalidade do objecto, mas apenas um não-saber daquele que o contempla, um não-saber da beleza que resulta da irredutibilidade

desta, enquanto beleza livre (*pulchritudo vaga*), a qualquer conceito. Por isso, o «sem» não significa, em relação ao objecto julgado belo num juízo estético puro, qualquer falta. Ele é um «*sem* sem negatividade e sem significação» (*op. cit.*: 108). Quando se passa da apreciação dos objectos naturais para os quais se não encontra nenhum fim à apreciação daquilo que nos objectos artísticos é beleza livre, coloca-se em relação a estes a mesma condição, a de haver neles algo que possua uma finalidade sem fim, portanto, necessariamente «sem tema e sem texto». Porém, esse *sem* da beleza pura está em contacto com o fim da beleza aderente, relacionando-se os dois tipos de beleza através de uma não relação, o quadro que promete o acordo da imaginação e do entendimento. Apenas no sublime o quadro da estética se quebra: o acordo anunciado no sem-fim dá lugar à violência do contra-fim. O acordo requerido para o juízo de gosto supõe um quadro antropológico que serve de fundamento às operações analógicas que o constituem. O sublime vai contra esse fundamento, afirmando-se enquanto juízo suspenso de um abismo, o não-acordo das faculdades.

Um movimento inverso ao da produção artística atribuída ao génio é o que se assinala no sentimento do sublime. Trata-se agora de uma perda do poder da natureza, que deixa de ditar as suas leis. A falha ou impotência da imaginação face às ideias exibe a perda da submissão a uma finalidade. Tal como o belo, o sublime supõe um juízo reflexivo e pretende-se universal, mas, contrariamente àquele, aparece como negação da forma e do livre acordo, constituindo-se antes numa relação com o informe e deslocando consigo a tensão entre imaginação e entendimento para uma tensão entre imaginação e razão. O prazer e o desprazer que constituem o sentimento do sublime correspondem à tensão da imaginação que leva ao extremo o seu movimento de presentação de uma ideia sem atingir o acordo ou adequação. A ideia prevalece sobre o jogo. O desinteresse característico do belo radicaliza-se, transformando-se num contra-interesse, na medida em que nele o prazer resulta da «resistência ao interesse dos sentidos» («Observação geral sobre a exposição dos juízos estéticos reflexivos»). A impossibilidade de um juízo puro do sublime resultar da apresentação de produtos artísticos ou, mesmo, de coisas da natureza «cujo conceito já inclua um fim determinado» (*C.F.J.*, § 26), ao mesmo tempo que restringe o sublime à «natureza bruta», abandona a hipótese de uma estética fundada no poder formador da natureza. O sublime da natureza não pode ser apresentado como modelo para a arte, pois a impossibilidade de atingir a representação não está em

relação com a representação de um fim que é ultrapassado, mas resulta unicamente das limitações da faculdade de imaginação em relação ao poder da razão. O movimento do sublime não é o de transgressão do limite, mas o de deslocamento infinito do limite, isto é, ilimitação. Em arte, como em qualquer objecto cujo conceito inclua um fim, toda a grandeza se avalia em relação a esse fim, e por isso aí apenas pode haver o monstruoso ou o colossal. Mas, enquanto «monstruoso» diz respeito ao objecto que vai contra o seu fim, «colossal» designa a presentação de um conceito «quase demasiado grande para toda a presentação». Ao mesmo tempo que exclui o *parergon*, o colossal não se afirma como *ergon*, ele assinala nos limites do presentado a inadequação da presentação à ideia da razão. Essa inadequação é do mesmo tipo daquela que caracteriza o sublime na natureza, pois esta é o resultado de uma projecção da razão:

> O sentimento do colossal, efeito de uma projecção subjectiva, é a experiência de uma inadequação a si própria da presentação, ou antes, porque toda a presentação é adequada a si própria, de uma inadequação do presentante ao presentado da presentação (Derrida, *op. cit.*: 151).

O sentimento do colossal como experiência de inadequação é experiência do conflito entre razão e imaginação que caracteriza o sublime. Correspondendo o colosso a um conceito «quase demasiado grande para ser representado», ele exclui qualquer quadro que lhe delimite as dimensões; no entanto, ele não é ilimitado, no seu limite inscreve-se o excesso do limite, a passagem entre o informe e a forma: «o sublime do colossal, se não releva da arte ou da cultura, também não tem no entanto nada de natural. A estatura do colosso não é nem cultura nem natureza, é ao mesmo tempo uma e outra» (Derrida, *op. cit.*: 164).

Correspondendo a um duplo movimento de atracção e repulsa, proximidade e distância, limitação e ilimitação, o sublime é o pensar que desnaturaliza o sujeito, gerando quer a consciência de separação da natureza, quer a da fragilidade dessa separação, a qual não é nem negação nem afirmação pois aquém do sublime seria o abismo, sem consciência dele. É por isso que o pensar, o sublime, não existirá sem a fragilidade dos enquadramentos, sem as passagens que estes permitem e que são também interrupções não assinaláveis, indeterminadas.

A relação entre o belo e o sublime joga-se nesse trabalho do quadro, pois também o belo participa da instabilidade do limite, sem a qual não se ultrapassa a fruição do apenas agradável. De facto, se com Jean-Luc Nancy considerarmos o belo na dependência de uma fruição que corresponde à instauração do sujeito como garante da

unidade do diverso, teremos de admitir aí um «interesse profundo da razão», o de presentação e autopresentação, que a cumprir-se inteiramente identificaria o belo com o agradável. A suspensão desse interesse, por sua vez, aproximaria o belo do sublime. O sublime é assim condição para que o belo, sendo mais do que o belo, possa ser belo. Do belo ao sublime passa-se da limitação ao ilimitado, não existindo um sem o outro, pois não apenas a forma mas também a sua retirada está já implicada na ficção que se desprende do interesse profundo da razão, enquanto, por sua vez, o exceder da forma é um movimento que interminavelmente a desfaz:

> O belo e o sublime são a presentação, mas de tal modo que o belo é o presentado na *presentação*, enquanto o sublime é a presentação na *sua moção* – que é o arrebatamento absoluto do ilimitado ao longo de todo o limite. O sublime não é «maior» do que o belo, ele não é mais elevado – ele é em vez disso, se ouso dizê-lo, mais elevado no sentido em que ele é, ele próprio, a retirada ilimitada do belo (Nancy, 1988: 55).

6. Estética e constituição do campo literário

O a-fundamento da estética em Kant como destituição da primazia do gosto. – Schiller: uma ideologia da estética. – A nova mitologia (romântica) como meio de atingir a comunicabilidade universal. – Hegel: a estética como o depois da arte. – Da perda do culto ao autotelismo da arte.

Dado que para o aparecimento da literatura, no sentido moderno do termo, foi decisiva a autonomização da escrita, enquanto arte, em relação a um domínio mais vasto da literatura, que englobava a aproximação humanista de poesia e ciência ou de poesia e moral, nesse aparecimento condensam-se e interligam-se duas ordens de problemas: por um lado, o conhecimento estrutura-se como relação entre um sujeito e um objecto, sem quaisquer limites que lhe sejam impostos do exterior; por outro, reconhece-se a existência de um tipo de discurso que, para ser considerado objecto artístico, deverá ser submetido a um juízo de gosto. Este começa por obedecer contraditoriamente tanto a modelos de normatividade em relação ao bem e ao belo, quanto a critérios de originalidade e de expressão do singular, os quais têm por base noções como as de autor ou estilo e se legitimam numa estratégia de relação com o público e com as diversas instituições que intervêm na formação de uma opinião pública.

Com a *Crítica da Faculdade de Julgar*, abre-se a hipótese de pensar o literário a partir do juízo de gosto como procedimento decisivo para a constituição do campo literário. Tal juízo, como vimos, fundamenta-se exclusivamente no afecto, mas supõe *a priori* a esperança de ser partilhado por todos os outros indivíduos, ou seja, de, sendo objecto de um juízo reflexivo, que parte do singular, adquirir um estatuto de exemplaridade, aquele que leva a pôr em discussão as generalidades a partir dele construídas e que deverão corresponder à sua finalidade sem fim. A discussão assim desencadeada, que é um prolongamento da resposta imediata enquanto sentimento estético, pode ser considerada como um dos elementos essenciais da constituição de um campo literário, na medida em que favorece a constituição de uma memória comum apelando para a selecção e arquivo das obras de arte. A literatura, enquanto arte profundamente ligada ao efeito de representação do objecto artístico, e, portanto, desencadeadora da exploração

desse efeito através da experimentação de novos usos da linguagem, pode ser referida à *Crítica da Faculdade de Julgar* e à sua reflexão sobre as belas-artes, das quais o primeiro lugar em importância cabe à poesia (cfr. § 53). Esta não tem como fundamento o conhecimento, mas tem uma relação particular e necessária com ele, relação que se institui como jogo, permitindo a intensificação do pensamento. Dos dois grupos que constituem as «artes da palavra» (segundo Kant, a eloquência e a poesia), enquanto a primeira visa um determinado fim e usa para isso o simples jogo com ideias já existentes, a segunda propõe-se como jogo e dá a pensar a partir do jogo das palavras e não das ideias. A poesia separa-se assim completamente de qualquer concepção de retórica entendida como ornamento ou força persuasiva que coadjuve o valor semântico. A não-utilização da retórica como processo que resulta de uma aplicação reconhecível de códigos prévios é uma exigência que condiciona a pertença às belas-artes, pois «a união e a harmonia das duas faculdades de conhecer, da sensibilidade e do entendimento (...), devem parecer espontâneas e como se se produzissem por si próprias» (*C.F.J.*, § 51). Anuncia-se aqui uma das controvérsias mais fortes e persistentes do campo literário, que o faz oscilar, como observou Jean Paulhan (1941), entre a aceitação e a recusa de uma codificação reconhecível.

No sentido da distância entre eloquência e poesia, o literário pode considerar-se como algo que se afirma quando se admite um tipo de juízo que, ao considerar um texto como texto artístico, exclui qualquer representação definida desse texto, isto é, qualquer interpretação doutrinária ou dogmática, decorrente de critérios *a priori*. Aquilo que se afirma com a literatura é a existência de um tipo de textos em relação aos quais a interpretação decorre de um livre jogo das faculdades de imaginação e entendimento. Reconhece-se desse modo uma relação entre o afecto de um sujeito nascente e o jogo das interpretações: a exigência de dizer uma «experiência» anterior aos constrangimentos lógicos da linguagem.

Podemos construir a partir da *Crítica da Faculdade de Julgar* uma ideia de literatura que parta da necessidade de considerar os efeitos da sua representação em termos de um jogo, o da sua interpretação, a que chamaremos *interpretação livre*, indicando o primeiro termo – *interpretação* – o facto de essa representação ser motivada pelo outro, o texto, e o segundo – *livre* – o facto de ela não se vincular a nenhuma regra. Mas uma tal ideia não é a única que, para um pensamento do literário, podemos retirar dessa obra. De facto, ela conduz-nos a questões tão importantes como a da relação entre a imaginação e o real

(o número ou a «coisa em si», no sentido kantiano); entre literalidade e figuração na linguagem; entre arte e moral; a questão da educação do gosto; ou ainda a da função social da arte. Todas estas questões, que recebem na terceira *Crítica* de Kant uma base ambígua para desenvolvimentos futuros, ultrapassam porém o juízo de gosto, porquanto o *sem* da «finalidade sem fim» (que é uma característica da representação dos objectos julgados belos), não sendo negação, mas afirmação de uma ausência, faz de todo o juízo estético um trabalho de enquadramento e desenquadramento que nos situa sempre já na passagem em que o belo e o sublime se dão um pelo outro. Ignorar a limitação e ilimitação a que se procede nos juízos estéticos é ficar pelo equívoco de considerar o sentimento do belo como um acordo entre «uma fundação do sujeito como unidade das faculdades e uma legitimação da conveniência dos objectos reais com a destinação autêntica deste sujeito, a Ideia de natureza» (Lyotard, 1988: 149). A «Analítica do sublime», obrigando a passar do pleno acordo ao conflito entre as faculdades, subtrai o juízo à destinação da natureza, tornando visíveis a precaridade do quadro e, portanto, a da constituição de qualquer domínio autónomo da arte e da literatura.

É a própria «intuição» simbólica que pode então ser pensada fora de uma total subordinação a mecanismos de destinação da natureza, que a convertem em intuição plena, captação imediata do dado. Entendido como analogia ou presentação indirecta, o símbolo pode ser considerado como efeito de indistinção e irredutibilidade entre o natural e o não-natural. Só a naturalização antropológico-teológica do símbolo permite a Kant colocar o belo do lado da moral, e por conseguinte da Natureza e de Deus. A afirmação «O belo é o símbolo do bem moral» (*C.F.J.*, § 59) tanto pode ser lida como uma naturalização que apela para um acordo fundador do sujeito, como enquanto reconhecimento da importância histórica da formação moral para a qual o sentimento correspondente a esse acordo contribui de uma maneira decisiva. As duas leituras cruzam-se quando Kant admite que a naturalização do belo como símbolo do bem dá lugar a uma «verdadeira propedêutica para fundar o gosto», que consiste no «desenvolvimento das Ideias morais e no cultivo do sentimento moral» (*ibid.*, § 60). No entanto, é controverso que o gosto tenha uma grande importância no pensamento de Kant. Gadamer (1960: 91) censura a este filósofo o ter atribuído a produção do belo artístico ao génio, desprezando o fenómeno do gosto. Por sua vez, Bourdieu, defendendo a tese de que o gosto é um mecanismo privilegiado de distinção de classes, recorre a uma afirmação de Kant em *Antropologia do*

Ponto de Vista Pragmático, onde o gosto aparece dotado de um poder de diferenciação:

> O gosto é uma disposição adquirida para «diferenciar» e «apreciar», como diz Kant, ou, se se prefere, para estabelecer ou marcar diferenças por uma operação de *distinção* que não é (ou não é necessariamente) um conhecimento *distinto*, no sentido de Leibniz, pois assegura o reconhecimento (no sentido ordinário) do objecto sem implicar o conhecimento dos traços distintivos que o definem com propriedade (Bourdieu, 1979: 544).

Quando, na *Crítica da Faculdade de Julgar*, Kant atribui ao gosto uma função universalizante, isso não significa que vá contra aquele poder de distinção, significa sim que o gosto como função de orientação em sociedade é integrado numa perspectiva de emancipação. É como elemento fundamental de uma perspectiva democrática que Luc Ferry considera o gosto, entendendo-o como o lugar de uma tensão entre o subjectivo e o objectivo, o individual e o colectivo. Dessa tensão deriva a extrema importância do belo: «O belo é aquilo que nos reúne simultaneamente do modo mais confortável e do mais misterioso» (1990: 41).

Aparentemente contraditórias, as posições de Ferry e Bourdieu não diferem profundamente: embora o primeiro conclua pelo elogio do belo e o segundo pela necessidade de compreensão dos mecanismos de imposição dos produtos artísticos, ambos ficam pela subordinação da arte ao fenómeno do gosto. No entanto, o mais importante para o campo artístico parece ser a sua irredutibilidade face aos juízos de gosto. É essa irredutibilidade que faz com que a arte nem possa ser relegada para o estatuto de objecto simbólico legitimador de diferenças sociais, nem para o de objecto cuja legitimação traduz a existência de um consenso democrático. Apenas a separação de arte e gosto, traduzida na recusa de um princípio de universalidade da relação com os objectos de arte, nos permite pensá-la desvinculada de um movimento uniformizante e situá-la em relação com a democracia como vir.

Assim, se o aparecimento da estética transpõe inteiramente a reflexão sobre o belo na arte para a análise do estado afectivo da relação de um sujeito ao objecto artístico, ele é desde logo excedido por uma ideia de arte e de literatura que não se deixa resumir ao subjectivo inter-subjectivo. Podemos pois dizer que com Kant se passa ao afundamento da estética, o qual resulta da impossibilidade de separar em absoluto o belo e o sublime, abrindo este o processo de ilimitação em que qualquer pretensão de um quadro ou de um fundo se abisma em definitivo.

Mas também podemos dizer, com Heidegger (1961, I: 75-89), que a fundação da estética implica o fim da arte tal como Hegel o apresenta. Assim como em relação ao «princípio de razão» Heidegger considera que a Idade Moderna apenas descobrira o que esteve desde sempre implícito na história da metafísica, também em relação à estética ele se pronuncia pela sua existência desde Platão e Aristóteles. Nessa perspectiva, a estética radica na dicotomia matéria/forma, tornando a obra de arte susceptível de ser caracterizada e avaliada pela sua aparência. Com a imposição da distinção matéria/forma inicialmente associada à fabricação de utensílios, o sentido primitivo de *technè* (segundo o qual esta não se opõe a *physis*, pois é apenas um deixar produzir e não um dominar) altera-se, sendo a partir dessa mudança que a reflexão sobre a fabricação de objectos artísticos dá lugar a uma reflexão sobre o belo. Na Idade Moderna, a afirmação da subjectividade faz do gosto uma relação privilegiada com os entes, da qual depende o aparecimento do termo *estética*. É, portanto, desde o começo da metafísica que a estética (reflexão filosófica sobre a arte) corresponde à passagem de um acolhimento das obras de arte alheio a toda a «reflexão conceptual» para uma interrogação que visa explicá-las na sua essência, colocando desse modo o problema da sua legitimação. Não porque os Gregos remetessem a relação com a arte para o campo das «experiências vividas», pois eles desconheciam tal coisa. Pelo contrário, o saber deles era o de uma claridade primordial, uma auscultação sem interrogação, que dispensava por completo a estética. Na sequência da grande arte grega, anterior à ciência da lógica, toda a grande arte prescindia de justificação, pois ela «não é somente grande a partir da alta qualidade da coisa criada, nem apenas em virtude dela, mas pelo facto de constituir uma "necessidade absoluta"» (Heidegger, *op. cit.*: 82).

Com Platão iniciou-se a necessidade de dar justificações em relação à arte, mas foi com o desenvolvimento da estética, quando esta atingiu o seu momento mais alto, com Hegel, que se tornou evidente que a arte deixara de ser uma necessidade absoluta. É a perda desta que dá lugar à célebre declaração de Hegel segundo a qual «a arte é e permanece para nós, quanto à sua suprema destinação, uma realidade passada». Segundo Heidegger, o facto de existirem obras de arte notáveis posteriores à arte grega ou à da Idade Média tardia não pode pôr em causa aquela afirmação de Hegel, na medida em que essas obras apenas têm um valor relativo, isto é, são avaliadas a partir do gosto. A caracterização sumária que Heidegger faz da estética parte do seu repúdio da objectivação e da intuição, processos igualmente

rejeitados por todos aqueles que actualmente se opõem a uma ideologia da estética. No entanto, a sua tentativa de restaurar um valor absoluto da arte conduzirá a um outro tipo de ideologia, uma ideologia do poético. Quanto às propostas pós-kantianas de prossecução da estética, elas «esquecem» normalmente aquilo que é decisivo na *Crítica da Faculdade de Julgar*, a impossibilidade de qualquer fundamentação da estética, decorrente das próprias características do juízo estético. É assim que os diversos autores que prosseguem o projecto de uma estética, como Schiller, Schopenhauer, Nietzsche, Adorno ou Gadamer, procuram uma fundamentação antropológica da estética. No entanto, tanto em Nietzsche como em Adorno a afirmação de um fundamento inclina-se, através da noção de jogo (simultaneamente natureza e cultura), no sentido da indecidibilidade.

Embora se situe na sequência de Kant, como o afirma expressamente na primeira das *Cartas sobre a Educação Estética do Homem* (1795), Schiller irá inflectir a concepção de que o juízo estético se separa do conhecimento e da moral no sentido de conferir a primazia à relação da arte com a verdade e o bem.

Em *Kallias ou Sobre a Beleza*, na carta de 25 de Janeiro de 1793, Schiller distingue quatro modos de definir o belo – sensível-subjectivo, racional-objectivo, racional-subjectivo e sensível-objectivo –, correspondendo o primeiro ao empirismo, como acontece em Burke; o segundo, à estética da perfeição, defendida por Baumgarten, o terceiro, à filosofia kantiana da arte, e sendo o quarto defendido por si próprio como exigência de um princípio de objectividade. Schiller começa pela contestação de um pensamento da beleza que a faça depender apenas da sensibilidade, ou da perfeição, para em seguida se confrontar com a exigência kantiana em relação ao belo, a de uma finalidade sem fim. No seu entender, se esta, tal como a distinção entre uma beleza vaga e uma beleza aderente, tem a sua razão de ser ao separar o lógico do estético, ela deturpa contudo o conceito de beleza, pois esta, ao ser concebida como forma de uma forma, «supera a natureza *lógica* do seu objecto», a qual é por isso mesmo pressuposta. Concilia-se desse modo o emocional e o racional, cabendo a proposta schilleriana numa estética clássica, uma estética do conteúdo, a qual encontramos definida na carta de 28 de Janeiro de 1793.

Na carta que se acaba de referir definem-se dois tipos complementares de beleza que o grande artista deve reunir: «*a*) Beleza de eleição ou de conteúdo – imitação da beleza natural. *b*) Beleza da representação ou da forma – imitação da natureza». Nesta última afirmação, a natureza é entendida do ponto de vista da relação profunda entre natureza e espírito como «*natura naturans*». Quanto à necessidade de eleição, ela vai expressamente contra a definição dada por Kant na *Crítica da Faculdade de Julgar*: «A beleza artística é uma representação bela de um objecto» (§ 48). Kant admite que possam existir belas representações de objectos feios. Schiller não o pode admitir e por isso ele diz, na carta que vem sendo referida, que «A beleza ideal (...) é uma bela representação de um objecto belo». Por um lado, passa a ser um imperativo da arte evitar todo o naturalismo, não podendo o trabalho artístico prescindir de um conceito prévio de beleza e, consequentemente, de uma objectividade estética que determina a eleição, num processo de analogia entre a ética e a estética. Por outro lado, como se pode ler mais adiante na mesma carta, existe um critério de objectividade da representação ou imitação do objecto eleito. Atendendo a que não há identidade entre o objecto imitado e a imitação, mas só uma parecença formal, atendendo ainda a que à natureza do objecto imitado e à natureza da imitação acresce a natureza do artista, a objectividade estética será definida pela liberdade da representação, como Schiller explica:

> Livre será então aquela representação em que a natureza do meio apareça completamente aniquilada pela natureza do imitado, em que o imitado incluso no seu representante afirme a sua personalidade pura, em que o meio da representação, afastando por completo, ou melhor ainda, negando a sua própria natureza, pareça ter-se posto em perfeito acordo com o objecto representado. Resumindo, em que nada exista pela matéria, mas apenas pela forma (carta de 25 de Janeiro de 1793).

A mediação de sensibilidade e razão, que, como vimos, encontramos anunciada em *Kallias* na definição do belo como sensível-objectivo e como forma de uma forma, aparece como elemento central das *Cartas sobre a Educação Estética do Homem*. Estas têm por objectivo apresentar a educação estética como factor determinante de um projecto de emancipação, construindo desse modo uma utopia que, ao mesmo tempo que está em forte oposição à cultura iluminista da época, adopta alguns dos seus princípios, como seja o de considerar a educação um elemento principal no desenvolvimento e emancipação dos indivíduos e dos povos (cfr. Feijóo, 1990: VII-CX). Assim, as primeiras nove cartas fazem uma crítica da época e da sua cultura iluminista, que votou a arte ao total desfavor para se dedicar à satisfação das necessidades materiais, incapaz de se elevar espiritualmente.

A crítica de Schiller tem como ponto de partida a crítica feita anteriormente por Rousseau, que vê no iluminismo uma contradição insuperável, a da sua afirmação de uma divisão do homem em socie-

dade, repartido entre o individual e o social. No entanto, Schiller pretende que essa contradição seja superada, e a sua proposta de superação é a de sobrepor à actividade meramente instintiva ou ao esforço cognitivo um terceiro elemento que processe a síntese dos anteriores, mas se coloque a um outro nível, exterior a qualquer actividade interessada. Esse terceiro elemento é a educação estética, a qual está em frontal oposição à ideia de um estado natural, tal como foi desenvolvida por Rousseau. É em larga medida a partir da análise fenomenológica que Schiller apresenta a sua definição de uma função e essência da arte, pelo que no essencial se distingue do pensamento kantiano em relação à estética, o qual visa a determinação das condições *a priori* do juízo estético.

Ao quadro, extremamente negativo, que nos apresenta uma época em que a cisão e o desenvolvimento irregular das faculdades humanas fazem vacilar o indivíduo entre vários estados tidos como antagónicos mas que coexistem perfeitamente («entre o antinatural e a natureza pura e simples, entre a superstição e o cepticismo moral»: *V Carta*), Schiller opõe a educação e a recusa do meramente natural, apresentando como modelo os Gregos, simultaneamente filósofos e artistas, povo em que cada indivíduo era uma totalidade em que as faculdades se conjugavam harmoniosamente. Face a eles, a crescente divisão e fragmentação aparecem como resultado da própria cultura moderna, em que o entendimento se sobrepõe à imaginação e o indivíduo perde a sua independência para passar a ser parte do mecanismo social.

A superação da fragmentação não é, porém, pensada en termos de um retorno ao tipo de harmonia próprio da civilização grega, o que corrobora a perspectiva que preside à sua distinção entre poesia ingénua (*naïve*) e poesia sentimental. Embora a primeira corresponda a uma relação imediata com a natureza, própria da idade de ouro grega, e a segunda a um desvio posterior, em que a natureza é visada através da cultura, o que é fundamental é a relação da poesia com a natureza independentemente das épocas históricas e não estas como determinantes das diferentes maneiras. Afinal, «Todo o verdadeiro génio deve ser ingénuo» (cit. in Szondi, 1974: 74), havendo neste apelo uma exaltação da infância, que não é identificada com nenhuma época em particular, mas corresponde a um estado possível em qualquer época embora nela surja como inesperado: «O ingénuo não é senão a ingenuidade infantil onde ela não se espera» (*ibid.*).

O projecto de educação estética como percurso para um «estado estético» associa-se a uma concepção do humano que o coloca em

relação com a divindade. O homem possui uma disposição para a divindade, podendo apenas prossegui-la através dos sentidos, da intuição. Mas esta não pode ser separada do espírito. A sua natureza é, portanto, sensível-racional (cfr. *XI Carta*). A estética encontra assim a legitimação antropológica da sua primazia ou, por outras palavras, a sua justificação como elemento central da cultura.

Associado à disposição do homem para a divindade está o impulso de jogo, noção fundamental para a concepção schilleriana da arte. Este impulso é originado através de um movimento dialéctico a partir de dois impulsos básicos do ser humano, o impulso sensível e o impulso formal: «o impulso de jogo iria suprimir o tempo *no tempo*, conciliar o devir com o ser absoluto, a variação com a identidade» (*XIV Carta*). O impulso de jogo, que suprime e conserva os dois impulsos contraditórios que constituem a natureza humana, converte-se em impulso estético quando é colocado ao serviço da produção da aparência estética, ou seja, de obras de arte. A aparência estética é autónoma, não dependendo em nada da realidade, mas apenas de uma verdade primordial do humano que reside na sua capacidade de jogo e na capacidade formadora que dela resulta. Ela é assim o resultado de uma actividade do homem, o que a distingue da «realidade das coisas [que] é obra das próprias coisas» (*XXVI Carta*). Nessa actividade, o homem é soberano, isto é, age unicamente segundo a sua própria lei, sem aceitar qualquer constrangimento da realidade.

Com Schiller, a noção de aparência, tomada desde Platão numa acepção pejorativa que a considera como o aspecto imediato de uma coisa ou fenómeno susceptível de iludir a sua verdade ou essência, tende a ser valorizada positivamente, deixando de ser um simples pólo negativo de uma oposição. Coloca-se então a possibilidade de conferir legitimidade moral à aparência «na medida em que ela é aparência estética, quer dizer, aparência que não pretende substituir a realidade e não tem necessidade de ser substituída por ela» (*XXVI Carta*)[11]. Schiller estabelece, assim, uma oposição entre a natureza e a liberdade do homem enquanto capacidade de construção de formas ou aparências autónomas, oposição essa que o desenvolvimento do seu próprio pensamento se encarregará de pôr em causa. De facto, a actividade estética do homem não é considerada como resultado ocasional unicamente dependente de circunstâncias fortuitas, mas é integrada por Schiller no desenvolvimento histórico, com o valor de elemento decisivo no desenvolvimento civilizacional e ético da humanidade. É na medida em que a teleologia implica um fundamento natural que a autonomia da aparência em relação à natureza e ao que ela determina

da realidade se revela insustentável. Do mesmo modo, é porque a aparência se integra perfeitamente num sistema historicista messiânico que ela pode estar no centro de uma concepção que atribui uma função moral e social à arte. Só a partir desta a educação estética coloca como utopia o Estado estético, no qual podemos ver um arquétipo de vários projectos posteriores de revolução cultural (cfr. Jauss, 1983: 54). Este reino da liberdade resolveria o problema da articulação do individual e do colectivo, pois é «única e exclusivamente a beleza que pode dar ao homem um carácter social (...) Só a comunicação bela unifica a sociedade, porque se refere ao que há de comum em todos e cada um dos homens» (*XXVII Carta*).

O gosto ou o cultivo da bela aparência são assim entendidos como antídotos contra o autoritarismo ou a violência, oriundos da razão ou da natureza, que se manifestam na realidade. É com base na sua identificação com uma comunicabilidade essencial do humano que a estética participa dos ideais de emancipação, que são afinal ideais de transformação da sociedade que a legitima. A função de educação a partir daí atribuída à arte decorre da sua aptidão de interferência nas relações inter-subjectivas, de modo a formar os cidadãos em liberdade, o que, na realização do «estado estético», corresponderia, segundo Habermas, a entender «a arte como uma razão comunicacional» (1985: 51). Nesse sentido, a reconciliação estética proposta por Schiller não visa imediatamente uma esteticização da política, mas indirectamente a transformação da política através de um domínio independente, o da arte identificada com a aparência produzida em liberdade pelo impulso estético, domínio esse onde por excelência se manifesta aquilo que é comum a todos.

No entanto, se se entende a educação estética como modo de atingir uma razão comunicacional, ou a «*ressurreição do senso comum destruído*» (*op. cit.*: 53), isso implica necessariamente que se lhe confira primazia em relação às outras actividades, ligadas a fins particulares, e que, consequentemente, a arte adquira uma autoridade que vem substituir a autoridade religiosa. E uma autoridade que só pode fundar-se, em última instância, na tradição ou na memória conservada nas obras de arte, mas que aparece justificada pela existência de uma faculdade de harmonização dos impulsos naturais, faculdade essa que se revela apenas numa circunstância, a produção de aparências. A defesa da autonomia da aparência corresponde a um movimento contraditório: por um lado, ela pretende surgir de um desinteresse; por outro, a educação estética que dela depende e resulta tem um interesse imediatamente político, o de ser um modo de totalização

que reside na faculdade de «tornar sociável», tornar comum através do desenvolvimento de um impulso comum, formar o gosto, apresentando-o como natural e universal.

Nesta pretensão de universalidade reside aquilo que faz da utopia estética, iniciada com Schiller, uma ideologia da estética, como lhe chama Paul de Man, para quem «é enquanto força política que a estética ainda hoje nos diz respeito como um dos mais poderosos mecanismos ideológicos que intervêm na realidade histórica» (1984: 264). A estética converte-se em ideologia na medida em que pretende afirmar a existência de uma comunicabilidade essencial, o que faz com que seja impossível restringi-la a um domínio específico, o da aparência, e com que, pelo contrário, se lhe atribua uma função universalizante. Verifica-se mesmo que a edificação de uma ideologia estética é um modo de «ignorar» que a par da autonomização da arte e da literatura se coloca o problema da possibilidade dessa autonomia, a qual, resultando não só da erosão da anterior fundamentação mítico-religiosa da arte, mas também da afirmação de novos campos culturais, corresponde à abertura de uma crise de identidade com a qual se debaterá a partir daí toda a crítica que não se subordine a uma filosofia ou estética da reconciliação.

O aparecimento da crítica, com a Querelle, ao pôr em causa a fundamentação tradicional, introduz a noção de um valor social da arte, a qual se consolida durante o Século das Luzes, apesar de estar na dependência de uma noção ambígua, a de gosto, que tanto diz respeito à normatividade imposta pela tradição através de um *sensus communis* em que ética e estética se relacionam, como ao que é próprio e portanto original. Nesse processo interferem quer o aparecimento da literatura, em que a crise da razão se dá a ver como crise da universalidade centrada na noção de sujeito enquanto causa; quer a reflexão sobre a linguagem, que a coloca em relação com uma perda irreparável do imediato; quer a *Crítica da Faculdade de Julgar*, que põe em causa a existência de uma estética como esfera autónoma do conhecimento, excluindo a possibilidade de um juízo objectivo do belo e colocando como condição do juízo estético a não-subjectividade do sentimento estético, decorrente, como vimos, da ideia de prazer desinteressado.

Apesar da oscilação entre uma crítica do gosto e uma teoria do génio, a ambiguidade da noção de gosto só desaparece com Schiller, decorrendo do seu projecto de encontrar uma justificação objectiva do belo. Desaparece assim qualquer possibilidade de um juízo estético dizer respeito ao singular: ele não supõe apenas a comunicabilidade

como ideia reguladora, mas afirma a garantia da comunicabilidade, pois o impulso estético que é constitutivo da natureza corresponde a uma comunicabilidade livre de constrangimentos. O que se verifica então com Schiller é fundamentalmente a passagem de uma fase em que o poder do campo artístico (e literário) se afirma socialmente admitindo uma pluralidade de pontos de vista que o justificam, mas não determinam (Kant: «Gostos não se disputam, discutem-se»), para uma fase que significa a necessidade de redução de pontos de vista, de modo a encontrar um princípio legitimador. Schiller considera incorrectos ou insuficientes os modos de legitimação habituais na época e propõe-se estabelecer novas bases que permitam a avaliação das obras de arte.

A necessidade de redução de pontos de vista é a necessidade de encontrar um fundamento, que Schiller apresenta como sendo o «Ideal de Humanidade». É por isso que a estética surge como utopia, ela não se refere ao homem limitado pelas circunstâncias históricas mas ao homem tal como a razão o concebe, isto é, enquanto sujeito de um processo de emancipação. A utopia estética constitui-se assim como um duplo da utopia das Luzes: superar a divisão do homem, repartido entre os impulsos contraditórios da sensibilidade e da razão, através da sua síntese no «Estado estético». Este é apresentado como um reino da liberdade, o único que a pode tornar real, pois tanto no «Estado dinâmico do direito» como no «Estado ético do dever» o homem está em oposição à natureza ou aos outros, e é apenas no «Estado estético» que o individual e o social se reconciliam (cfr. *XXVII Carta*). Se compreendermos o «Estado estético» como um modo específico de actuação do homem, ele pode aparecer como um modelo a atingir, mas dificilmente será identificado com um Estado no sentido político. A atitude estética, do ponto de vista de Schiller, é soberana mas diz respeito a um domínio limitado, o da aparência ou da Forma, que se separa da realidade, como lemos na *XXVII Carta*:

> Mas o homem só possui este direito soberano no *mundo da aparência*, no reino inanimado da imaginação, e apenas o possui se se abstiver escrupulosamente de proclamar a existência teórica deste mundo da aparência, e se renunciar a conferir-lhe existência prática. Podeis ver assim que o poeta ultrapassa do mesmo modo os seus limites ao atribuir existência ao seu ideal, que ao perseguir com ele uma determinada existência. Porque só pode levar a cabo ambas as coisas de duas maneiras diferentes: ou ultrapassando o seu direito poético, quer dizer, intervindo por meio do ideal no terreno da experiência e arrogando-se da faculdade de determinar uma existência real valendo-se da mera possibilidade; ou então renunciando a esse direito poético, quer dizer deixando intervir a experiência no terreno do ideal, e limitando a possibilidade às condições que impõe a realidade.

De acordo com a demarcação que Schiller aqui estabelece, nunca um objecto poderia ser julgado belo numa relação com a realidade, nem a realidade julgada numa relação com o modelo ideal do belo. A legitimação da arte seria, a partir daqui, automática. Identificada com a esfera estética, ela seria constituída pelo reino da aparência, ou das formas. Mas a justificação antropológica que Schiller encontra para o Ideal de beleza como Ideal de Humanidade contradiz a possibilidade de delimitação rigorosa que ele estabelece: negar a intervenção do impulso estético nas mais diversas manifestações da existência seria negar a sua natureza definidora da essência humana, aceitá-la é já pôr em questão a possibilidade de uma aparência autónoma, que é um dos conceitos-chave da concepção schilleriana do estético. Aliás, é o próprio Schiller a «ignorar» essa autonomia quando faz afirmações directamente políticas e que constituem o fundamento de diversos equívocos políticos que se reivindicam da estética. Como exemplo, pode apresentar-se uma passagem da *IV Carta*, em que a harmonia entre a singularidade dos indivíduos e o Estado depende apenas de o homem estar «interiormente em harmonia consigo mesmo», pois então «o Estado será o mero intérprete do seu belo instinto, será tão-só uma fórmula mais clara da sua legislação interior». A existência de uma comunicabilidade essencial, a do impulso estético, impediria a sua restrição a um domínio específico, o da aparência. A mesma impossibilidade de delimitação de um domínio autónomo resulta da noção de impulso estético como impulso desinteressado, dado que a noção de desinteresse só se pode referir ao sujeito que percepciona uma forma, sendo portanto ele que a qualifica como participando do estético e não a forma que corresponde a um objecto estético.

A medida da pretensão de inscrição directa da produção estética na vida social pode encontrar-se nas diversas tentativas de fundação de uma «República das Letras», a que se associa quer o nome de Herder, quer o de autores românticos da época, os quais relançam um projecto oriundo já do Renascimento. Trata-se do projecto de uma instituição que abrange literatos de todo o mundo, e cujo «objectivo último é uma sabedoria que consiste no conhecimento das verdades necessárias e úteis e na divulgação das artes e das ciências» (Fiz, 1987: 79).

A justificação antropológica da existência de uma esfera estética, tal como ela é apresentada por Schiller, pode dar lugar a vários tipos de desvios em relação à sua afirmação inicial de separação de aparência e realidade. No entanto, nessa formulação inicial, ela distingue-se do absolutismo poético que, ao colocar a arte como real absoluto, impede qualquer delimitação de um campo artístico, de um campo epistemo-

lógico e de um campo prático, regulados por normas diferentes. Ora, só este tipo de normas pode garantir, por exemplo, a liberdade do artista, no sentido de liberdade de experimentação e de manifestação absoluta da originalidade.

A ideia de uma esfera do artístico regulada por normas específicas não é necessariamente ideológica, sendo-o, no entanto, tanto as justificações antropológicas como as ontológicas, que subordinam a verdade de uma lei teórica àquilo que é do domínio da constituição de um campo cultural. Esta distinção implica, em primeiro lugar, que não se possa falar da arte como se fosse algo definido de uma vez por todas e, em segundo lugar, que se considere que enquanto campo específico da actividade social, o campo artístico não implica necessariamente um poder ou autoridade inquestionável. Esse poder apenas lhe é conferido quando, como em Kant, o acordo das faculdades no sentimento do belo tem como referência o belo natural ou a pressuposição de um Deus-artista ou, como em Schiller, se justifica a produção de formas belas a partir de impulsos originários que aproximam o homem da divindade.

É portanto a identificação de artístico com estético (solidária da fundamentação da utopia de um «Estado estético») que confere ao estético uma importante força ideológica, como assinala Paul de Man:

> Mas aquilo a que então se chama, numa consistente referência a Kant e à questionável versão de Kant que é a de Schiller, o *estético* é, não uma categoria isolada, mas um princípio de articulação entre várias faculdades conhecidas, actividades e modos de conhecimento. O que confere ao estético o seu poder e, por isso mesmo, o seu impacto prático, político, é a sua íntima ligação com o conhecimento, as implicações epistemológicas que sempre estão em jogo quando o estético surge no horizonte do discurso (1984: 264).

Note-se, no entanto, que não é porque o estético seja relacionável com o teórico e o prático que ele passa a ser uma força ideológica, pois uma coisa e afirmar essa relação enquanto jogo indeterminado e outra coisa é transformar o estético em valor absoluto. Entendendo a ideologia sempre como uma força totalizante, só existe uma ideologia do estético quando se pretende, não apenas que este se relaciona com o conhecimento, mas que determina esse conhecimento, tal como determina a moral, pois tem origem numa fonte superior da verdade.

A utopia schilleriana de um «Estado estético», não estando dependente de uma visão historicista, corresponde a um ideal que, embora afirme a irredutibilidade de uma diferença entre o domínio da aparência, ou da estética, e o da efectualidade histórica, deixa igualmente em aberto a hipótese oposta de onde resultaram diversas

versões políticas. Pode destacar-se, como faz Fiz, «o Estado estético como modelo e o estado estético como aberração» (1987: 79). Enquanto a tradição do primeiro se reúne a todas as tendências para atribuir à arte uma função formadora essencial, na tradição do segundo podem situar-se todas as visões do Estado como obra de arte, ou seja, todas aquelas que defendem a relação directa entre estética e política. Estas, fortemente condenadas por Walter Benjamin como constituindo um «esteticismo da política», encontram o seu momento mais radical no nazismo. Na Alemanha, em 1932, chegou a ser publicado um panfleto, de H. Fabricius, cujo título era «Schiller como companheiro de luta de Hitler» (cfr. Fiz, *op. cit.*: 80).

Apesar de todas as possíveis implicações totalitárias que decorrem do «esquecimento» da impossibilidade de fundamentação do juízo estético, posta em evidência pelo pensamento kantiano do sublime, a concepção de um domínio autónomo da actividade artística, correspondendo à necessidade de ter especialmente em conta a finitude do homem através da importância conferida aos sentidos, não implica necessariamente uma esteticização da política de acordo com a qual a arte exerceria uma função de legitimação desta. É perfeitamente possível conceber um domínio artístico «autónomo» e colocar a ética no primeiro plano das decisões sociais. Considerar a autonomia da arte e da literatura é, acima de tudo, considerar o problema da autonomia. De facto, se por esta se entender um domínio dotado de uma finalidade própria reconhecível ou determinável, isso implica automaticamente a possibilidade de integrar essa finalidade num sistema constituído pela articulação de diversos domínios autónomos parciais, e portanto a possibilidade de anulação da autonomia. Mas se se admitir a existência de uma finalidade não determinável *a priori* (finalidade sem fim), está-se apenas a admitir a possibilidade de autonomia, ou seja, está-se a admitir que, em cada caso, ela possa existir, mas também possa não existir. Só se pode falar de autonomia da arte e da literatura se se entender a autonomia como possível, como aquilo que constitui problema.

O problema, ou a crise de identidade que a «literatura» como realidade «autónoma» constitui, é justamente o da impossibilidade de dizer o próprio (o autónomo) e da necessidade de crença na possibilidade de dizer o próprio. Assim, sempre que se considera a arte como participação imediata do absoluto, o problema da autonomia da arte é anulado. A rejeição de um domínio estético autónomo, consequência da absolutização da intuição, na Filosofia da Natureza de Schelling, ou do devir-absoluto da poesia no romantismo alemão, parte explicitamente

de uma vontade de totalização, isto é, da imposição de um discurso da verdade. Trata-se de conferir primazia à arte sobre a filosofia, e ao discurso poético sobre toda a arte. O historicismo a que a absolutização da literatura conduz é um messianismo que promete a redenção pela arte considerada como o modo «natural» de ocorrência da verdade, englobando por isso as ciências e a filosofia e recuperando a necessidade absoluta que só pode ser a de uma religião.

É com o romantismo alemão, mais especificamente com o grupo de pensadores reunidos no final do século XVIII em Iena, em torno da revista *Athenaeum*, que as questões suscitadas pela autonomização do campo literário se radicalizam conduzindo a literatura à interrogação de si mesma. Inaugura-se desse modo uma «idade crítica» em que a questão da identidade da literatura, e com ela a do seu destino e destinação, põe em causa a hierarquização entre filosofia e arte ou filosofia e poesia, dominante em toda a história da metafísica. O «romantismo teórico» (assim designado in Lacoue-Labarthe e Nancy, 1978) pode ser entendido a dois níveis que se articulam entre si: como necessidade de encontrar uma resposta à crise de legitimação que, na sequência do racionalismo das Luzes e da filosofia kantiana, é o resultado da ausência de uma autoridade capaz de determinar a unificação social; como instauração de uma noção de crítica assimilada à de reflexão, e por conseguinte dependente da ideia de produção enquanto auto-engendramento.

Manfred Frank chama a atenção para a importância do problema da legitimação que, radicando no romantismo alemão, «a primeira época a ter descrito o afastamento entre o Estado e a sociedade (...) como um problema de perda de legitimação» (1989: 13), se prolonga até à actualidade. Um dos indicadores dessa importância é o interesse pelo mito. Afirmando-se como um valor para além do conhecimento racional, o mito representa a possibilidade de reconciliação das diversas esferas da cultura, e, portanto, de unificação social. Trata-se de um valor supremo, inquestionável e inacessível através do cálculo e do raciocínio, que estabelece entre os membros de uma comunidade a ligação orgânica resultante de um fundo comum dos valores partilhados.

Uma peça-charneira na afirmação da potencialidade unificadora do mito enquanto afirmação de um Sujeito-humanidade oposto à fragmentação da colectividade que constitui o Estado é o documento incompleto intitulado *O Mais Antigo Programa Sistemático do Idealismo Alemão*, atribuído a Schelling (cfr. Lacoue-Labarthe e Nancy, 1978: 40). De acordo com este, «sendo o Estado qualquer coisa de mecânico,

a ideia de Estado não existe, tal como também não existe a ideia de máquina» (cit. *ibid.*: 53). A construção de uma unidade orgânica só pode ser obra de uma força unificadora, a da poesia (como realização da filosofia), à qual cabe uma missão formadora, educadora e, em última instância, política. A «unidade eterna» será então o resultado de uma «nova mitologia, mas esta mitologia deve estar ao serviço das Ideias, ela deve tomar-se uma mitologia da razão» (cit. *ibid.*: 54). Aquilo que distingue esta «nova mitologia» da mitologia antiga é o modo como o sagrado se impõe através de ambas. Na mitologia tradicional, é o conteúdo da fábula mítica que instaura a comunicabilidade sobre o fundo de um apelo do sagrado. Na mitologia da razão, é às ideias estéticas enquanto identificação do Belo e do Verdadeiro que cabe a presentação imediata de um conteúdo ontológico. No *Discurso sobre a Mitologia*, escrito em 1800, Schlegel prossegue em grande parte as ideias de *O Mais Antigo Programa*. Aí, Ludovico, personagem em que é consensual ver um duplo de Schelling, aponta como causa do esgotamento e fragmentação da literatura moderna a ausência de um centro como aquele que «a mitologia era para os Antigos a sua poesia». A missão da poesia romântica não é regressar à mitologia antiga, mas renovar a poesia através de uma nova mitologia, «mais bela e mais alta», que permita uma comunicação universal.

Sobre a base de uma nova mitologia, Friedrich Schlegel pretende sobrepor aos processos dedutivos da razão na filosofia e nas ciências os processos poéticos, sintéticos, que garantem a supremacia absoluta da poesia. Aquilo que legitima esse gesto é, em última instância, uma filosofia historicista que confere unidade ao seu pensamento. Na descrição que faz da concepção schlegeliana da História, Szondi salienta a importância de uma divisão ternária – «classicismo, crítica do mundo contemporâneo, escatologia» (equivalentes de passado, presente e futuro) – que transporta para o «plano da história das ideias a dialéctica hegeliana» (Szondi, 1974: 95). Uma tal concepção dialéctica é evidente na importância conferida ao devir histórico como legitimador do devir poético.

Em *Sobre o Estudo da Poesia Grega*, Schlegel apresenta como factor distintivo dos Tempos Modernos em relação à Antiguidade a passagem de uma «aspiração indeterminada» como «fonte primeira e original da actividade» à dependência desta última em relação a um fim. Esta mudança é consequência da emancipação do entendimento que se afirma como princípio director onde antes existia apenas uma vontade complexa. É daí que resulta a importância conferida ao individual nos Tempos Modernos e a substituição do interessante ao belo

na poesia. A noção de interessante aplicada à poesia moderna salienta o seu carácter artificial, de poesia fundada na reflexão e, por conseguinte, infinita, em oposição ao carácter natural, objectivo, e à forma acabada da poesia antiga.

O lugar central do historicismo no desenvolvimento da teoria romântica da literatura tinha já sido apontado por Walter Benjamin que, numa carta de Abril de 1919 a Ernst Shoen, fala dos motivos pelos quais na sua tese *O Conceito de Crítica do Romantismo Alemão* não abordou «o messianismo, coração do romantismo» (in Lacoue-Labarthe, 1986: 14). Apesar de o trabalho de Benjamin não se ter orientado para a compreensão do romantismo a partir da sua essência messiânica, em «A teoria estética dos primeiros românticos e de Goethe», apêndice que sintetiza e destaca os aspectos principais do estudo, ressalta claramente da distinção entre a Ideia como categoria romântica da arte e o Ideal da arte prosseguido pela poética de Goethe, que a primeira depende em absoluto do messianismo como uma espécie de historicismo. Embora a poética clássica, do conteúdo, e a romântica, do devir, partilhem a concepção da supremacia da poesia, que advém de ser ela a relação por excelência à verdade, na primeira cada obra «repete», na contingência histórica mas indiferente a qualquer *telos*, a aproximação a um arquétipo, original, eterno, intemporal, enquanto na segunda a verdade está em permanente realização, dando-se como promessa num futuro. Benjamin faz corresponder o Ideal à «Ideia em sentido platónico», acentuando a separação entre os arquétipos e as obras, bem como a das obras entre si. Estas estão sujeitas ao isolamento e dispersão inerentes à ausência de qualquer princípio de ligação orgânica:

> Na sua relação ao Ideal, a obra singular permanece por assim dizer fragmento, «torso». Ela é um esforço isolado para presentar o arquétipo, e não é senão a título de modelo que ela pode durar, com outras que se lhe assemelham; todavia, nunca as obras estão à altura de atingir em conjunto, por um crescimento vivo, a unidade do próprio Ideal (Benjamin, 1920: 170).

A oposição, estabelecida por Benjamin, entre a relação estética que liga a obra ao Ideal e a relação dinâmica da obra à Ideia ressalta o carácter vitalista do pensamento romântico. A obra é realização da Ideia na medida em que participa da natureza dela, da sua vida, sendo por sua vez a obra uma condição de vida da Ideia. A unidade das obras e a unidade da arte são assim o pressuposto de uma totalidade sempre diferida: «A obra de arte não poderia ser um torso, ela deve ser um momento instável, passageiro, na forma transcendental viva» (*op. cit.*: 171).

Admitindo, no que diz respeito ao pensamento romântico, a centralidade do messianismo como historicismo, a noção de «poesia universal progressiva» apresentada no frag. 116 do *Athenaeum* pode ser entendida como um processo de auto-engendramento. É nesse sentido que, segundo Benjamin, não se deve confundir o «progresso» enquanto «uma certa relação puramente relativa entre os diversos graus de cultura» com a progressibilidade, a qual é, «como a vida inteira da humanidade, um processo infinito de realização, não um simples processo de devir» (*op. cit.*: 141). O messianismo poético é assim a realização, na História, de uma essência da literatura, o que implica que a teoria da literatura seja tanto a história da realização dos géneros literários como a determinação da essência da linguagem poética, que é a essência da linguagem. Daí que se possa dizer que a poética romântica «visa legitimar, numa base ontológica, a supremacia do discurso estético sobre o discurso filosófico» (Schaeffer, 1983: 21). Em última instância, é a linguagem poética que possui em si uma teleologia, garantindo desse modo a autonomia das produções poéticas e fazendo de cada obra um todo auto-suficiente, embora participe do todo em devir que é a arte, por sua vez indissociável do todo que é o Mundo. O autotelismo da linguagem rejeita qualquer concepção de representação, pondo em causa a possibilidade de distinção entre um mundo fenomenal e um mundo dito ou representado. Porém, dizer e fazer não se identificam, pois todo o dito pertence desde logo a um devir histórico concebido como realização infinita. Podemos considerar esse devir como a retoricidade da linguagem e concluir que o mundo como texto, que a concepção romântica da linguagem substitui à representação do mundo, não corresponde nem a uma plenitude mística nem à nostalgia de uma origem, mas a um mundo por vir na leitura, a uma promessa. É assim que historicismo e crítica enquanto auto-reflexão se encontram. Como observa Daniel Payot, a forma só se revela a si própria na reflexão «se ela deixa de se impor como uma proposição empírica, contingente» (1990: 121). Por isso, tanto a crítica como a ironia em sentido romântico implicam a auto-negação como momento da absolutização:

> A crítica é a operação pela qual a obra particular é «sacrificada», para que à sua contingência se substitua a revelação da sua pertença essencial ao contínuo das formas e à progressividade da obra absoluta (*op. cit.*: 122).

Sendo o «sacrifício» da obra particular a garantia da sua legitimidade, pois apenas a obra criticável, ou seja, susceptível de ser ultrapassada na Ideia, é poesia, ele revela ao mesmo tempo a impossibilidade de legitimação de qualquer obra na sua contingência, ou seja,

a impossibilidade de reconhecimento da obra e a consequente necessidade da crítica:

> Os românticos queriam fazer de modo que a legitimidade da obra fosse absoluta. Mas não é senão com a dissolução da obra que o momento do contingente pode ele próprio dissolver-se, ou antes, converter-se em legitimidade (Benjamin, *op. cit.*: 172).

Contrariamente ao que decorre da doutrina goetheana, os românticos não podiam reconhecer a existência de obras tomadas como modelo. Do mesmo modo, deveriam opor-se à não-criticabilidade das obras decorrente da noção de Ideal, e considerar que a crítica é «não somente possível e necessária, ela contém na sua teoria o paradoxo de valer mais que a obra» (*op. cit.*: 177). O romance, género romântico por excelência, é a figura desse paradoxo porquanto nele a reflexão se desenvolve pela delimitação e articulação das partes, pela fixação e quebra da fluidez rítmica, características prosaicas indissociáveis da Ideia de poesia.

Segundo Benjamin, toda a filosofia romântica da poesia confina na importância conferida à prosa, o que o leva a afirmar, numa fórmula-síntese: «A Ideia da poesia é a prosa» (*op. cit.*: 150). A compreensão desta fórmula passa pela relação que através dela Benjamin estabelece entre os românticos e Hölderlin, encontrando neste poeta um princípio equivalente o da «sobriedade da arte». Entendendo o prosaico como metáfora do sóbrio, o que ressalta é a importância conferida à lucidez e a recusa do êxtase, do entusiasmo, do conceito tradicional de beleza, do juízo fundado no sentimento. O auto-engendramento da verdade aparece assim como uma questão iniludível da qual participa toda a arte enquanto tal, isto é, toda a arte que reclama a sua autonomia:

> A doutrina segundo a qual a arte e as suas obras não são, no essencial, nem modos de aparecer do belo nem as manifestações de uma emoção imediata e inspirada, mas um *medium* das formas que se sustenta por si, uma tal doutrina não foi esquecida desde o romantismo, tratando-se mais ou menos do espírito que presidiu ao desenvolvimento da própria arte (*op. cit.*: 158).

Mas não será justamente o prosaico, no que nele é valorização do finito, forma particular e da contingência que a separa do contínuo das formas, a romper a espiral infinita de uma circulação em que a origem é eternamente diferida?

A relação entre a prosa como Ideia da poesia e o princípio de sobriedade de que fala Hölderlin implica que se aceite a finitude recusando qualquer fundamento divino da palavra e afastando toda

a tentativa de fazer assentar a poesia num entusiasmo de origem divina, bem como o profetismo e messianismo daí decorrentes. A sobriedade é própria do Moderno (o Hespérico ou ocidental, como o designa Höderlin), assim como o seu oposto, o entusiasmo, o é do Antigo. Porém, esta relação complica-se na medida em que, para Hölderlin, a divisão entre o natural e o artificial, a *physis* e a *technè*, não coincide com a distinção entre os Antigos e os Modernos, mas atravessa cada uma dessas épocas. Uma tal evidência da tensão entre o próprio e o impróprio implica, segundo Lacoue-Labarthe (1979: 71), uma lei que prevê que nenhuma cultura se realize sem passar pela prova da sua alteridade, a sua estranheza. Assim, toda a aproximação do próprio na experiência do outro é ao mesmo tempo um afastamento do próprio: a propriação é uma des-propriação. Da tensão entre o próprio e o impróprio decorre a noção de inimitabilidade do passado (ou da possibilidade de interpretação enquanto acesso ao implícito de um texto), que vem colocar em primeiro plano o trabalho de tradução (ou de leitura). Entendendo a arte como experiência do outro, ou afastamento essencial à propriação, é nela que se pode buscar o próprio. Mas busca-se introduzindo-o pelo trabalho da tradução «que consiste em fazer dizer ao texto [grego] o que ele não cessava de dizer *mas sem nunca o dizer*. Que consiste em repetir o improferido da sua própria proferição» (*op. cit.*: 83).

O essencial do pensamento de Hölderlin enquanto pensamento da (des)propriação é então o oposto do que dele é apresentado em grande parte das leituras dos seus poemas, que deles retiram noções como a da reabilitação do sagrado e da lenda, ou a da necessidade de remitologização. É que todas estas noções assentam na possibilidade de distinção entre *physis* e *technè*, que serve de fundamento à noção de *mimesis* enquanto imitação, assim exposta por Aristóteles: «Por um lado a *technè* realiza o que a *physis* é incapaz de efectuar, por outro lado ela imita-a» (cit. *ibid.*: 74). Admitindo, com Hölderlin, a ausência de uma Natureza a imitar na arte, conceber-se-á como suplementaridade a relação que entre elas se estabelece no sentido de realização do próprio que tem no outro a sua condição. *Physis* e *technè*, ou natureza[12] e arte, deixam então de poder ser consideradas como realidades autónomas, apenas existindo no movimento de suplementaridade que as instaura.

A relação necessária entre *technè* e *physis* faz com que não se possa distinguir entre o imitado e aquilo que o imita, o que obriga a suspender não só o repúdio platónico da *mimesis*, e consequentemente dos poetas, mas também todo o profetismo e messianismo românticos

fundados na concepção do auto-engendramento de uma *physis* que a si própria se destina através da arte como *medium* da realização das formas. Em *The Rhetoric of Temporality* (1969), ensaio tornado um clássico da Teoria da Literatura numa perspectiva desconstrucionista, De Man desmonta a ideologia estética que está na base de grande parte das leituras tradicionais do romantismo. Estas ficam pelas declarações de desejo fusional entre natureza e pensamento, sujeito e objecto, a partir das quais autores como Coleridge opõem símbolo e alegoria. Quanto a De Man, ele vê na alegoria a figura que desfaz a possibilidade de naturalização da linguagem, uma vez que se assume como construção de que o tempo é «categoria constitutiva». A alegoria é assim impossibilidade de coincidência com a origem e é como tal, como crise de identidade, que ela se apresenta nas obras de Rousseau, Wordsworth ou Hölderlin (ou em Friedrich Schlegel, uma vez que a alegoria partilha com a ironia o facto de esta assinalar o seu diferir do sentido literal e de tematizar esse diferir). É a partir da ruptura com a ideologia simbolista que a poesia, ou a literatura, se afasta do mito e perde qualquer pretensão formadora e/ou política, o que não significa que perca importância política, mas tão-só que esta nunca é directa e não é legitimável, não sendo por isso ilegítima.

Quando Hölderlin, numa carta de Janeiro de 1799, dirigida à mãe, diz que a poesia é «a ocupação mais inocente de todas» (cit. in Heidegger, 1936: 43), é essa condição, nem transgressiva nem confirmadora, da poesia que vemos aí assinalada. Uma tal inocência associa-se ao risco pelo facto de a linguagem ser «o mais perigoso dos bens», como também diz Hölderlin. Isso não retira em nada o poder de indeterminação característico da inocência, uma vez que nesta o bem e o mal, o que salva e o que condena, se não distinguem. Mas quando Heidegger, em «Hölderlin e a essência da poesia», estabelece a relação entre a inocência do «poematizar» e a linguagem como «o mais perigoso dos bens», ele toma a inocência como sinónimo de ineficácia, fazendo-a participar da oposição entre o instrumental ou eficaz e o essencial – entre a *technè* e a *physis*.

Se «a língua primitiva é a poesia enquanto fundação do ser» (Heidegger, *op. cit.*: 55), então o perigo da poesia é o de submergir inteiramente o poeta sacrificando-o à voz dos deuses, como prova o destino de Hölderlin. Heidegger não pode considerar de modo nenhum a poesia como «a mais inocente das ocupações», pois isso implicaria que a aceitasse como um segredo, uma tensão irresolúvel de que nenhuma força se destaca para se impor como garantia, seja ela a de um fundamento ou a de um destino. A inocência, tal como o segredo, é o jogo sem resultados, o jogo que não é o oposto do sério, mas que dele participa segundo uma lógica do suplemento. É essa possibilidade do segredo que Heidegger não admite, e por isso ele justifica a frase de Hölderlin fazendo-a equivaler ao que, no seu entender, é a «aparência inofensiva» que a ocupação do poeta apresenta e que é um modo de o proteger. «A poesia assemelha-se a um jogo [diz Heidegger] e no entanto ela não o é» (*op. cit.*: 57). Por outras palavras, poderíamos dizer que a «aparência inofensiva», que não é o mesmo que a «inocência», é vista como dissimulação de uma essência da poesia, que consiste em receber os signos dos deuses para os entregar ao povo. A actividade do poeta não é, no entanto, a de um puro mensageiro, pois, pertencendo ao «entre-dois, entre os deuses e os homens», a sua palavra é inaugural, fundadora, converte a voz dos deuses em voz profética, historial. O profetismo que a partir da leitura de Hölderlin Heidegger apresenta como essência da poesia assimila-o ao projecto romântico, deixando de lado tudo aquilo em que o pensamento de Hölderlin, nomeadamente sobre a tragédia grega e sobre o trágico moderno, se opõe ao entusiasmo divino em nome do seu outro, a sobriedade. Segundo Heidegger, Hölderlin funda de novo a essência da poesia, o que o situa na origem de um tempo novo, o do messianismo, caracterizado nestes termos: «É o tempo da devastação [*détresse*], porque este tempo é marcado por uma dupla falta e uma dupla negação: o "já não" dos deuses que se retiraram e o "ainda não" do deus que vai chegar» (*op. cit.*: 60). A semelhança com o projecto romântico defendido por Schlegel é flagrante, como se pode ver comparando a afirmação acima transcrita com o frag. 222 da *Athenaeum*: «O voto elástico de realizar o reino de Deus é o ponto elástico da cultura progressiva e o começo da História moderna».

Tanto a concepção schelinguiana de uma natureza homóloga da arte e da filosofia como o projecto de uma supremacia da literatura detendido pelos românticos de Iena contrariam o movimento de autonomização da arte em relação à religião, que o nascimento da estética como disciplina autónoma pretende colocar em primeiro plano. Se o nascimento da estética corresponde à necessidade de aceitar a finitude, e com ela a contingência do sentir pela qual o singular se revela irredutível ao particular, ou seja, deixa de poder ser inteiramente subsumível no geral, qualquer concepção que atribua à arte um valor ontológico corresponderá a uma das duas alternativas seguintes: ou pretende dissolver todo o pensar numa categoria totalizadora que é a arte; ou afirmar-se como um saber de ordem superior, considerando a arte como coisa do passado.

A filosofia de Hegel não renega o valor ontológico que os românticos atribuem à arte. Também não rejeita o seu historicismo. No entanto, estabelece uma demarcação rigorosa entre a estética como filosofia da arte e a própria arte. É porque a filosofia corresponde a um nível de conhecimento superior ao da arte que ela se pode pronunciar sobre esta, a qual, por sua vez, é destituída de qualquer capacidade de conhecimento de si. Mas a filosofia não é apenas superior à arte, ela é-lhe posterior. No percurso da realização do Espírito, a arte como «manifestação sensível da Ideia» está antes da filosofia. Embora ambas pertençam ao Espírito Absoluto, o historicismo que as hierarquiza implica que a filosofia só possa falar da arte a partir do momento em que ela acaba, ou seja, a partir do momento em que deixa de ser possível a realização da «Grande Arte».

A época de Hegel, na medida em que a sua obra corresponde à realização da filosofia, é aquela em que, de acordo com o seu sistema, a arte deixa de ser necessária, sendo portanto a época da morte da arte. O que não significa a total ausência empírica de produção de obras de arte, significa sim que já não existe necessidade ou possibilidade da arte. A arte deixa de corresponder ao modo supremo de apresentação da verdade, e é apenas nesse sentido que se pode dizer que ela acaba. Perdida a necessidade do vínculo que unia religião, arte e filosofia, as obras de arte deixam de poder cumprir uma função de ligação, o que permite interpretar a «morte da arte como morte do mito» (Fiz, 1987: 143). É a partir da constatação da ausência de necessidade da arte que Hegel valoriza positivamente o seu fim. Pelo contrário, para alguns pensadores posteriores que com ele concordam admitindo a sua verificação da morte da arte, tal acontecimento não decorre de uma ausência de necessidade da arte, mas sim da impossibilidade a que o desenvolvimento da ciência moderna a conduziu. Trata-se, segundo Heidegger, de uma subordinação do pensamento ao cálculo, a partir da qual resta ao poeta a missão de fundar de novo uma necessidade da arte.

Segundo a lógica hegeliana, quando uma obra é considerada como arte é porque já se separou da sua finalidade, a de dar corpo ao absoluto. Perdido o seu fim, a arte não tem mais razão de ser, já nada justifica a sua produção. O que fica é a arte do passado, mas não aquilo que a partir dela era vivido no passado. O que se nos apresenta depois de perdido o universo a que a obra pertencia e que fazia parte da sua realidade e necessidade é a verdade histórica. A estética enquanto ciência da reflexão sobre a arte só pode ser a interpretação sistemática a partir da qual se catalogam e hierarquizam as obras que passam a

constituir os museus como lugares que participam da recordação ou interiorização que é o movimento da memória. Que a nossa relação com a arte só pode ser histórica é o que Hegel esclareceu já em *Fenomenologia do Espírito*, dizendo que as obras das Musas são para nós «belos frutos separados da árvore», que perderam a ligação a tudo o que fazia parte da sua determinação:

> Assim, portanto, o destino não nos dá ao mesmo tempo que estas obras o mundo desta arte, a vida preocupada com os bons modos e costumes nos quais elas floriram e amadureceram, mas unicamente a recordação velada dessa efectividade (1807: 489).

No entanto, a perda que é a impossibilidade de aceder aos sentimentos que aquelas obras outrora terão provocado é não só compensada, mas também superada pelo exercício de uma consciência reflexiva que é superior à vivência directa da arte: «o espírito do destino que nos apresenta estas obras de arte é mais que a vida ética e a efectividade deste povo, porque é a *recordação* e interiorização do espírito ainda exteriorizado nelas» (*ibid.*).

Uma vez que a filosofia atingiu a sua realização, a arte não existe mais senão pela recolecção que resulta do desdobramento da obra, a partir do qual ela acede à consciência de si ou à sua autopresentação. Quando Malraux concebe a autonomia da arte como o equivalente da constituição de um «museu imaginário» é também de autopresentação que se trata. De facto, esse processo refere-se à possibilidade de identificar como obras de arte obras das mais diversas proveniências, e associadas nos seus mundos de origem a funções não só religiosas mas outras. Nessa medida, o museu imaginário corresponde ao advento de uma possibilidade de falar de «arte», reunindo-se desse modo ao advento da estética hegeliana. Malraux considera a passagem à autonomia como uma revelação da essência da arte, a qual consiste numa total independência face aos valores exteriores. Segundo ele, o que a arte moderna revela é a autotelia da arte. Nessa medida, parece afastar-se de Hegel e aproximar-se da ideia kantiana de finalidade sem fim como condição do juízo do belo. Afirmando-se como uma construção autotélica, a arte não seria legitimável por critérios *a priori*, nem pela interpretação histórica, nem pela relação com um Ideal. No entanto, o fundamento humanista do pensamento de Malraux leva-o a dar à arte um lugar que a coloca directamente em relação com o mundo dos valores. Com a decadência das religiões, a arte, que estivera subordinada e portanto oculta, toma o seu verdadeiro lugar, substituindo aquelas: «A arte moderna traz em si – e promete, talvez – uma disposição humana essencial, ela é o índice desse modo de ser

do homem segundo o qual este é orientado por um valor supremo» (1951: 622). Assim, Malraux acaba por negar que a arte possa ser autotélica, uma vez que ela está directamente dependente da capacidade de criação de valores específica do homem, e, por conseguinte, é julgada e legitimada na referência ao campo de valores de uma civilização. O «museu imaginário» não deixa de corresponder a uma interpretação da História em que a finitude das obras é ultrapassada numa relação ao valor supremo, o que as toma legitimáveis pela sua função religadora, isto é, instauradora de uma religião em que o artista vem substituir o deus que se retirou.

Levando a cabo a negação da autotelia, que por outro lado se empenha em demonstrar como o princípio de toda a arte revelado pela arte moderna, o pensamento de Malraux é significativo de a questão da autonomia e da legitimidade da arte não só não estar ultrapassada como ser em si mesma inultrapassável. Por outras palavras, a autonomia da arte, considerada pela primeira vez por Hegel (na sequência de uma revalorização do belo artístico em relação ao natural) como resultado da evolução histórica, revela-se insustentável. Insustentabilidade que se traduz no facto de a possibilidade da arte (autónoma, tal como é contemplada nos museus) coincidir com o fim da arte. Aquilo que a arte perde para se apresentar enquanto tal – a sua anterior função religiosa – é transformado em ganho pela abertura nela de uma auto-reflexividade que torna possível a sua interpretação histórica. Este processo dialéctico implica que a arte esteja destinada ao seu fim, ou seja, a existir apenas na proximidade do fim, no risco de já não ser arte. O modo como Hegel considera a poesia é muito significativo a este propósito, como se verá em seguida. A autonomização da arte, como resultado de um processo evolutivo que conduziu à superação do mundo que a justificava, implica uma sucessão de formas artísticas – simbólica, clássica e romântica – e uma hierarquização das artes que as faz começar na arquitectura e culminar na poesia, a qual corresponde já à superação do sensível no conceito. A poesia aparece assim como o lugar de uma certa ambiguidade do pensamento hegeliano em relação à arte. Ao mesmo tempo que é considerada síntese de todas as artes, ela é apresentada como aquela em que a realização sensível tende a tornar-se insignificante, «visto as próprias palavras serem apenas sinais de representações» (*Estética*, VII: 71).

Da representação poética diz Hegel que ocupa «o meio entre a intuição vulgar e o pensamento como tal» (*op. cit.*: 73), sendo a partir daí que a define como «representação figurada», aquela que não se

limita à contingência do sentimento imediato, sem no entanto se converter inteiramente em pensamento abstracto. Porém, pelo facto de ser uma representação em palavras, a poesia está ameaçada desse duplo risco. O seu equilíbrio consiste afinal na sua específica constituição linguística, ou seja, na equivalência entre representação figurada e estilo figurado: «num tempo em que se torna habitual a exactidão do pensamento prosaico, a poesia e o seu estilo figurado encontram-se em situação difícil» (*op. cit.*: 78). Hegel explicita algumas das dificuldades inerentes a tal situação insistindo justamente naquela que resulta da impossibilidade de estabelecer um limite entre a linguagem da prosa e a da poesia. O hábito converte em prosa expressões que anteriormente eram poéticas. No entanto, a necessidade de invenção de novas formas, decorrente desse processo, é susceptível de conduzir a um rebuscamento verbal que «apresenta os objectos sob uma luz artificial visando o efeito, e os despoja assim da sua cor e iluminação naturais» (*op. cit.*: 79). Os limites entre o prosaico e o poético, como aqueles entre a representação não-figurada e a figurada, revelam-se precários pois não há critérios que permitam estabelecer esses limites com rigor. Apenas se sabe que nem a pura repetição, do hábito, nem o efeito de novo, da busca de originalidade a todo o preço, conduzem à poesia. Esta é invenção de uma linguagem figurada e não a aplicação de uma retórica. Da poesia como invenção nada se pode portanto saber *a priori*, mas na medida em que ela é uma questão de ritmo, de sintaxe ou composição em que o hábito cede imperceptivelmente a outra coisa que não é o puro conceito, ela só pode ser um modo singular de apresentação.

O instante em que a obra de arte, uma vez suspensa a sua função religiosa, aparece como tal não é ainda o tempo da universalidade do conceito mas o «intervalo» em que o contingente se expõe ao desaparecimento. Enquanto tal, a arte – a beleza liberta de qualquer função ou laço que a prenda a um universo específico – corresponderia assim à suspensão do processo dialéctico, ao instante que rompe a cadeia temporal e em que o peso da contingência persiste numa negação nunca concluída.

A interpretação da obra, que constitui a estética segundo Hegel, desequilibra esse momento instituindo-o como promessa e tomando-se a si própria como resultado. Nessa medida, não há obra de arte sem a sua interpretação, isto é, sem que ela receba o nome de obra de arte, que a retira momentaneamente à voragem da temporalidade para nela a lançar de novo, atribuindo-lhe um valor histórico exacto e definido. Arte por excelência, a poesia como arte da palavra está

mais próxima da interpretação, que nela se pode confundir com a auto-interpretação, reforçando assim também o risco de prosaico, ou de não-arte, que a ameaça.

A dependência da autonomia da arte em relação à sua nomeação, ao mesmo tempo que nos dá a medida da sua impossibilidade, dá a esta uma dimensão temporal, apresentando a arte como sendo sempre anterior a si mesma. Para o historicismo messiânico de Hegel, o anterior é totalmente superado no processo hermenêutico, que supera portanto qualquer crise de identidade. Na ausência de uma teleologia, esta fica porém em aberto, ou seja, sempre que o instante de suspensão da temporalidade não está destinado a ser apenas um momento negativo na cadeia temporal, a interrupção dá lugar ao imprevisível. A crise de identidade pode então coexistir com a promessa da sua superação, que é promessa de redenção do contingente, promessa da sua participação na Ideia, sem ser dissolvido ou superado nela. Este tipo de messianismo está na base das concepções de arte de Benjamin e Adorno, as quais, com a de Heidegger, configuram no nosso século os principais lugares de interrogação da relação entre arte e verdade. Precedendo-os, Nietzsche desfaz a ligação estabelecida por Hegel entre verdade e aparência, segundo a qual não só a aparência é necessária à verdade mas a arte constitui uma aparência superior em relação à ilusão que constitui a aparência do mundo perecível. Para Hegel, a aparência da arte enquanto manifestação sensível da Ideia destina-se a ser ultrapassada nesta. Para Nietzsche, a aparência é constitutiva do ser, não podendo ser superada ou dissolvida numa unidade superior.

7. Nietzsche: a máscara e o mito

Sobre a arte como afirmação em Nietzsche (confronto com leituras de Heidegger, Deleuze, Foucault, Vattimo, Bohrer). – Entre naturalismo e não-naturalismo. – A questão da retórica.

Quando se abordam as concepções nietzscheanas sobre a arte ou a literatura, são inevitáveis dois tipos de dificuldades: em primeiro lugar, a linguagem poética e aforística dos seus textos e a diversidade muito grande no tratamento dos temas fazem com que leituras muito diferentes e até contraditórias possam encontrar neles o seu fundamento; em segundo lugar, grande parte dos comentários a esses textos está na base de propostas filosóficas que são condição da sua legibilidade. Em termos gerais, a defesa de uma estética da criação, aliada à proposta anti-niilista da arte como fundadora de novos valores, é o núcleo que sustenta toda a complexidade do discurso de Nietzsche sobre a questão da arte. A partir daí, ele é considerado seja enquanto expressão máxima do poder da técnica, seja como defesa do grande estilo e da criação de novos mitos, seja como pensamento da desfundamentação e da interpretação.

Tanto o comentário de Heidegger como o de Deleuze (que é, com Foucault, Derrida e Lyotard, um dos chamados «filósofos da diferença», designação que parece ter justamente por base a leitura de Nietzsche) acentuam o anti-hegelianismo de Nietzsche, embora de pontos de vista muito diferentes. Segundo Heidegger, o pensamento de Nietzsche não só se integra na história da metafísica como história do esquecimento do ser, mas corresponde mesmo à sua realização, pois com a filosofia da vontade atinge-se a organização sistemática do ente. Segundo Deleuze (1962), Nietzsche constrói uma filosofia da dupla afirmação, afirmação da afirmação, que vai inteiramente contra a dialéctica como processo de negação ou contradição. Nessa perspectiva, é a vontade de poder, elemento diferencial que permite a relação e avaliação das forças que desencadeiam a afirmação do múltiplo, pelo que toda a filosofia é uma arte da avaliação e da interpretação.

O anti-hegelianismo de Nietzsche decorre, segundo Heidegger, do processo filosófico que, utilizando uma expressão do próprio Nietzsche,

consiste na «inversão do platonismo». A partir desta, que atribui ao sensível a primazia que em Platão era a do supra-sensível, é a arte que surge como estrutura da vontade de poder, noção central do pensamento nietzscheano. Assim, enquanto para Hegel a arte perecia, ficando para trás o modo de relação ao absoluto que por ela se instituía, para Nietzsche são os outros modos dessa relação, ou seja, a religião, a moral e a filosofia, que chegam ao fim, sendo a arte, nas palavras de Heidegger, «o movimento anti-niilista por excelência». Toda a leitura que Heidegger faz em «A vontade de poder enquanto arte» (1961: 11-199), visando encontrar a coerência do pensamento de Nietzsche sobre essa questão, se desenvolve de modo a mostrar a solidariedade entre dois aspectos, que a muitas outras leituras podem aparecer como eixos de um campo de tensões e contradições irresolúveis. Heidegger enuncia-os deste modo:

> Por um lado, com efeito, a arte deve representar o movimento anti-niilista, quer dizer, a base dos novos valores, e desse modo preparar e fundar a medida e as leis da existência historialmente espiritual. Mas ao mesmo tempo pretende-se que a arte seja compreendida através da fisiologia e com os meios desta (*op. cit.*: 89).

A relação entre os dois aspectos torna-se compreensível se admitirmos que o pensamento de Nietzsche sobre a arte pertence ao domínio da estética, isto é, se centra no estudo dos estados afectivos associados à produção e recepção do belo. A condição da arte é a embriaguez, um estado em que as forças vitais se encontram intensificadas e a produção se torna por isso possível. Logo em *A Origem da Tragédia* (1872), Nietzsche distingue dois estados de embriaguez, o dionisíaco e o apolíneo, o que importa sublinhar por desmentir uma leitura muito frequente que acentua naqueles dois conceitos a oposição em detrimento da raiz comum que é a embriaguez como estado estético englobante, embora com manifestações diferentes. A definição de uma condição da arte – a embriaguez – é acompanhada por Nietzsche da apresentação de critérios de juízo que permitem dizer o que é belo. Como para Kant, o belo implica o prazer. No entanto, Nietzsche não associa o prazer da experiência da beleza ao desinteresse, considerando-a, pelo contrário, como um modo de o indivíduo se ultrapassar, e portanto de atingir o máximo de pujança e de força. Belo é então o que é digno de veneração, não num sentido moral, mas num sentido biológico. Esse é o fundamento da sua estética, tal como o expõe na seguinte «proposição geral»: «que os valores estéticos repousam sobre valores biológicos, que os sentimentos de bem-estar estéticos não são senão sentimentos de bem-estar biológicos» (cit. in Heidegger, *op. cit.*: 108).

Admitindo que o fundamento biológico da arte e o papel central desta, o de combate ao niilismo através da instituição de novos valores, não se excluem, é-se levado a admitir que também os novos valores têm um fundamento biológico. Daí que a defesa da arte seja a defesa da «arte de grande estilo», sendo esta, enquanto conjunção do ser e do devir, do activo e do reactivo, a estrutura da vontade de poder. Por sua vez, a supremacia da arte em relação à verdade possui o mesmo tipo de fundamento. Para Heidegger, essa afirmação deve ser entendida a partir da ausência do questionar da verdade, que faz com que Nietzsche aceite a noção de verdade como sendo a de verdade do conhecimento. Desse modo, ao opor-se à verdade, ao que a arte se opõe é ao conhecimento teórico e científico. É então numa base biológica que se determina que «a arte tem mais valor do que a verdade», devendo aqui *biológico* ser entendido num sentido geral que significa: tudo o que diz respeito à vida identificada com o real. Ora, sendo a perspectiva o traço definidor da vida, todo o real, tudo o que é vida, implica o perspectivismo, embora de modos diferentes: o não-orgânico possui uma perspectiva em que há unidade do jogo de atracção e repulsa; o orgânico possui uma multiplicidade de perspectivas em variação contínua, sendo assim incerteza e aparência. Incerteza, porque ele é sempre dado já pela multiplicidade de perspectivas. Aparência, no sentido de parecer, porque este, enquanto unificação sob uma perspectiva, fixação, é indispensável para que nos possamos mover num mundo de coisas estáveis. A necessidade da aparência está assim na origem do erro, estando na origem da lógica e do conhecimento científico, processos de estabilização de perspectivas que nos dão as coisas enquanto tais, na sua solidez ou identidade. É nessa medida que a verdade, ou o conhecimento, é indispensável à sobrevivência do homem. Mas é também por isso que Nietzsche postula que «a arte vale mais do que a verdade»:

> A arte é (...) a vontade mais específica e mais profunda do parecer, ou seja, a vontade do irradiante aparecer do que transfigura, no qual se torna visível a suprema lei da existência. A verdade, em troca, é a aparência de cada vez estabelecida, que estabiliza e conserva a vida numa perspectiva determinada (Heidegger, *op. cit.*: 195).

A noção de aparência em Nietzsche tem portanto, segundo Heidegger, um fundamento biológico que é o da concepção perspectivista do real, segundo a qual verdade e arte são dois modos do parecer, não se situando em níveis diferentes, mas em desacordo entre si, correspondendo a verdade a um impulso de conservação e a arte a um impulso de mudança: «A arte enquanto transfiguração é de uma

verdade mais intensificadora para a vida do que a verdade enquanto fixação de uma aparência» (*ibid.*).

A interpretação que Heidegger apresenta da questão da arte em Nietzsche não vai de modo nenhum contra leituras, como a de Klages, que fazem equivaler o anti-niilismo da arte à criação de uma nova mitologia, de acordo com a qual os novos valores criados pela arte dependem da livre afirmação da vida, ou seja, do ser como devir. Poder-se-á objectar a essa interpretação o facto de, apesar de ter em conta a importância para o pensamento nietzscheano do evento decisivo que é a morte de Deus, ignorar as contradições que põem em causa a unidade do conceito de aparência, nomeadamente quando ele é pensado em relação com a consciência histórica. Com efeito, ao ter em conta essa consciência, o conceito de aparência deixa de ser unívoco. Assim, Heidegger, ao considerar Nietzsche como o último filósofo, isto é, ao integrá-lo ainda na história da metafísica enquanto história dos diferentes gestos de redução do ser ao ente, fá-lo a partir da ideia central de inversão do platonismo e deixa de fora a possível deslocação que em relação a esta se efectua já em *O Livro do Filósofo*, onde se adverte para a impropriedade de todo o dizer. O que faz com que verdade e arte não sejam dois aspectos do mesmo em desacordo entre si, mas ambas sejam novas possibilidades de vida, emergentes de um princípio plástico diferenciador, a vontade de poder. Esta tese, defendida por Deleuze, conduz à identificação da filosofia com a arte de interpretar e avaliar, sendo esta uma actividade legisladora, criadora de valores ou de conceitos. Consoante se pretenda desenvolver a arte de interpretar no sentido do desmascaramento e da conversão de textos e fenómenos em sintomas, ou aquela seja entendida no «verdadeiro» sentido de actividade legisladora, assim se desenvolvem diferentes vias e atitudes: no primeiro caso a suspeita e o niilismo tendem a tornar-se dominantes correspondendo-lhe as paixões tristes; no segundo, a filosofia constrói para si própria um estatuto de excepção equivalente ao que surgiu com o «nascimento» da literatura e, afirmando o seu poder de invenção, dá lugar à alegria. Enquanto este segundo registo é o de Deleuze, e o primeiro é partilhado em certa medida pelo pós-estruturalismo americano, nomeadamente com Paul de Man, o texto de Foucault *Nietzsche, Freud et Marx* (1967) situa-se entre os dois. Neste ensaio, Foucault apresenta os três autores como fundadores de novos modos de interpretação que decorrem da necessidade de interpretar sucessiva e interminavelmente cada símbolo que é já em si uma interpretação. A teoria da interpretação infinita seria portanto proposta nas obras de Marx, Nietzsche e Freud, abrindo perspectivas essenciais para o pensamento do século XX e fornecendo bases para superar o conflito entre hermenêutica e semiologia em proveito da primeira. Foucault não distingue entre o inacabamento da interpretação em Marx e Freud, para os quais, respectivamente, a infra-estrutura e o inconsciente podem ser apresentados como fundamentos, e a ausência de um fim da interpretação em Nietzsche, decorrente da ausência de fundamento. Daí que possa concluir que se a interpretação não termina, é porque tudo é já interpretação:

> Se se prefere, não houve nunca um *interpretandum* que não tivesse sido *interpretans*, e é uma relação mais de violência que de elucidação a que se estabelece na interpretação. De facto, a interpretação não aclara uma matéria que com o fim de ser interpretada se oferece passivamente; ela necessita de se apoderar, e violentamente, de uma interpretação que já está ali, que deve trucidar, revolver e romper a golpes de martelo (*art. cit.*: 189).

A violência da interpretação vai a par com o seu poder criador e, por isso, ela é uma actividade de avaliação e hierarquização de forças cujo único móbil é a alegria, a intensificação da vida. Uma primeira consequência disso é que não importa o que é interpretado mas *quem* propõe a interpretação; a segunda é que a interpretação, interpretando-se infinitamente a si mesma, dá lugar a um tempo circular. É evidente que Foucault se limita a constatar a violência e o tempo circular da interpretação independentemente de lhes reconhecer qualquer legitimidade. No entanto, em *Nietzsche et la Philosophie* (1962), de Deleuze, aliás referido no ensaio, aqueles possuem a legitimidade que lhes é dada pela dupla selectividade do eterno retorno. Este é pensamento selectivo (dá ao indivíduo a lei da sua vontade autónoma, segundo a qual o que quer que alguém queira deve querê-lo querendo também o seu eterno retorno) e Ser selectivo (faz com que só a afirmação, a alegria, volte). A selectividade do eterno retorno aparece assim como fundamento ético da missão legisladora, ou criadora de valores, do filósofo. Se a este compete criar novas perspectivas, novos possíveis, da existência, essa é uma actividade de experimentação garantida pela selectividade do eterno retorno que assim aparece como uma espécie de Lei da História, dispensando qualquer actividade de justificação e autojustificação, ou seja, de argumentação. O individualismo extremo, consagrado pela lei da autonomia da vontade, conjuga-se com a ideia do Ser como múltiplo em devir; afirma-se ao mesmo tempo o subjectivismo e a ausência de sujeito.

Na selectividade do eterno retorno, tal como Deleuze a interpreta, podemos ver uma forma de messianismo apresentada como legitimação da filosofia dando-lhe o estatuto até aí reivindicado pela lite-

ratura. Aquilo de que a selectividade do eterno retorno liberta o filósofo é de todos os constrangimentos constituídos pelas instituições em relação às quais se articula do ponto de vista social e político a invenção de novas formas de vida. Desconhecendo esses constrangimentos, o filósofo ignora a interrogação e argumentação como componentes da retórica, vendo nelas apenas um jogo de forças enquanto produção de sentido e reivindicando assim um discurso puramente performativo que prescinde em absoluto da iterabilidade, a qual, no entanto, não pode deixar de ser condição de todo o performativo. Pode dizer-se que a leitura que Deleuze faz de Nietzsche inverte aquela que, no seu entender, é a tendência dominante, ou única, da história da filosofia, a de ser a «história das submissões do homem e das razões que ele se dá para as legitimar» (1965: 21). A exclusividade tradicionalmente conferida ao constativo passa a ser atribuída ao performativo. Desse modo, contra o ideal ascético, a filosofia identifica-se com os propósitos da arte. Assim se compreende que no extenso índice analítico de *Nietzsche et la Philosophie* a arte apenas apareça como objecto de estudo numa das alíneas, a 14ª do capítulo terceiro, correspondendo-lhe apenas duas páginas (116-18).

A afinidade e mútua interferência entre o pensamento e a vida, ambos selectivos no eterno retorno, é a base de toda a construção deleuziana da leitura de Nietzsche, sendo a partir daí que a sua concepção da retórica a restringe à produção de efeitos. Uma outra leitura que não parta de bases vitalistas, como a que Lacoue-Labarthe faz de «A verdade e a mentira em sentido extra-moral» (1979: 31-61), verá na retoricidade da linguagem, como princípio de indecidibilidade em que o lógico e o não-lógico, o constativo e o performativo, se confrontam e suportam, o desvio decisivo em relação a qualquer tipo de fundamento. Esta seria a perspectiva que na obra de Nietzsche se manifesta em oposição à pura autoridade da afirmação (decorrente de um fundamento biológico da aparência), a qual tanto pode dar lugar a um experimentalismo vertiginoso como ao tradicionalismo feroz associado à restauração do mito. Ela implica que o pensamento não se identifique com a pura afirmação, segundo um modelo que seria o da arte, mas pelo contrário seja também a dúvida e a interrogação sem as quais não seria possível atribuir à arte qualquer autonomia.

Admitindo que o aspecto fulcral do pensamento de Nietzsche se associa ao desfazer da hierarquia essência-aparência, não para a inverter, mas para recusar a noção de origem, substituindo-lhe a de emergência do múltiplo, é importante verificar que a própria noção de aparência possui um valor duplo: ela só pode ser criadora se puder igualmente não o ser.

Para Vattimo, a aparência-máscara, de que Nietzsche fala já em *A Origem da Tragédia* como de uma ilusão que permite ao homem suportar a existência fundada sobre a dor e o sofrimento, é na *Segunda Inactual* uma necessidade decorrente da própria exasperação da consciência histórica. Esta, enquanto reconhecimento da efemeridade das acções humanas e da relatividade dos valores dela decorrentes, leva o homem a construir ilusões, tais como os valores (para cuja instauração são fundamentais a religião e a arte), que são «potências eternizantes». A consciência histórica implica assim que a máscara seja essencial tanto do ponto de vista da decadência, isto é, do homem a quem a consciência do efémero retirou a capacidade de agir, e cuja vida se reduz a desempenhar os papéis que lhe são atribuídos, como do ponto de vista da defesa contra a decadência, contra o niilismo que ela traz consigo. É deste último ponto de vista que se desenvolve sempre a conceptualização do dionisíaco em Nietzsche como uma «potência plástica formadora de aparência e de ilusões sempre novas, como impulso metaforizante, de que fala o escrito sobre a verdade» (Vattimo, 1974: 28). O que é fundamental é então a ligação indissolúvel entre aparência e retórica, a qual, diferentemente do perspectivismo de fundo biológico, implica que toda a aparência ou máscara seja ilusória. Desfaz-se desse modo qualquer possibilidade de se conceber a máscara como o devir de uma unidade primitiva, a qual não existe, pois natureza e linguagem constituem a disjunção inicial.

A questão que se coloca no que diz respeito à máscara é a de ela não ser necessariamente boa, ou seja, a da sua relação com a decadência em que funciona quer como simulação, quer como dissimulação. Anuncia-se a partir daí uma divisão entre a boa e a má máscara, a qual dá lugar ao processo que Vattimo designa por desmascaramento, iniciado por Nietzsche em *Humano, Demasiado Humano*. Tal processo situa-se na continuidade da máscara boa, ou seja, das forças dionisíacas enquanto criatividade e invenção, e é um combate à máscara enquanto fixação de estereótipos. O primeiro aforismo de *Humano, Demasiado Humano* apresenta-o deste modo:

> uma química das representações e sentimentos morais, religiosos, estéticos, assim como de todas estas emoções que nós sentimos em relação com as grandes e pequenas correntes da nossa civilização e da nossa sociedade, ou mesmo na solidão (1878: 28).

Podemos admitir que a partir deste livro se inicia um segundo período da obra de Nietzsche que, liberta já da influência schopenhaueriana e wagneriana, deixa de propor uma justificação estética da existência. A arte, tal como a concebe a partir de então, embora não

fique isenta da sua participação na fixação de estereótipos, é sobretudo, devido à distância a que se pode situar em relação a eles, uma das forças que contribuem para a sua destruição, possibilitando desse modo a instabilidade necessária à mudança. Levado às suas últimas consequências, como observa Vattimo, o desmascaramento torna-se desmascaramento do desmascaramento. A recusa da máscara é ela própria uma característica do mundo em que as máscaras se fixam, dissimulando-se enquanto tais. Tendo em vista o desmascaramento, a arte aparece tanto como máscara tranquilizadora e amortecedora das forças vitais, na medida em que, com a religião, faz parte das potências eternizantes, como enquanto boa-vontade de máscara, segundo o elogio que desta faz, em *A Gaia Ciência*, o frag. 107, «A nossa última gratidão para com a arte». A arte é neste fragmento a contrapartida da lealdade indispensável à moral. Nessa medida, ela coloca-nos «acima da moral», mas não porque lhe seja superior. «Acima» significa, neste caso, «de fora», como se a arte enquanto «boa-vontade de ilusão», ou de máscara, correspondesse a uma suspensão do instinto gregário que rege a existência quotidiana e, instituindo uma situação de excepção, compensasse a monotonia e o tédio daquele decorrentes: «É preciso de vez em quando descansarmos de nós próprios, olhando-nos de alto, com o longínquo da arte, para rir ou para chorar sobre nós» (1886: 128). Sendo aqui a arte o lugar por excelência onde se manifesta o impulso dionisíaco, a sua autonomia é ao mesmo tempo afirmada e negada: afirmada, uma vez que a arte constitui um modo de ilusão alheio às exigências morais e de conhecimento inerentes a qualquer sociedade; negada, porque o seu valor reside precisamente em suspender o modo do quotidiano, isto é, em mantermos uma relação com ele que é a de estarmos de fora, fora da sujeição à consciência que apareceu como uma necessidade para o homem, «o mais ameaçado dos animais» (*op. cit.*: 249).

É na medida em que a arte é ruptura dos limites impostos pelo *principium individuationnis* como força de constituição da realidade social e suas convenções que a boa-vontade de máscara nela se perpetua, retirando-a do puro estatuto de força tranquilizadora, mas fazendo também com que ela não tenha justificação possível. Como experiência dos limites, a arte é negação de um tipo de máscara e afirmação de outro tipo, operação que consiste na passagem do subjectivo ao não-subjectivo, a qual se apresenta, por conseguinte, como característica central da arte. A máscara da decadência, aquela que funciona como defesa contra o medo e a dor através da dissimulação, não é o contrário lógico da boa-vontade de máscara: a dissimulação é

uma operação subjectiva; a inventividade dionisíaca não, pois, enquanto resultado do poder metafórico da linguagem, ela excede o sujeito. É nesse excesso que a aparência dá lugar ao sentimento do sublime, tornando-se assim pertinente distinguir, como propõe Bohrer em «Estética e historismo. O conceito nietzscheano de aparência» (cfr. 1981: 130-69), dois aspectos daquela: a aparição da aparência estética e o parecer da aparência. O primeiro aspecto corresponde ao efeito que, desde a retórica de Longino ao sensualismo de Burke, é contemplado na noção de sublime. As características que aquela tradição apresenta como definidoras do sublime são idênticas às que Nietzsche atribui à percepção estética: «com efeito, esta percepção ocorre subitamente, provocando a perda do *principium individuationnis* e um *horror misturado de prazer*» (Bohrer, 1981: 138). A ideia de perda do *principium individuationnis*, que podemos relacionar com a vacilação do *eu* experimentada (também segundo Kant) no sentimento do sublime, dando lugar a um misto de prazer e desprazer, embora seja retomada por Nietzsche directamente da filosofia schopenhaueriana, é por ele desviada da oposição que em Schopenhauer se verificava entre a crueldade primitiva e a aparência ilusória. A percepção estética não é o acesso imediato à coisa em si, ou essência, enquanto algo absolutamente separado e distinto da aparência, mas a revelação súbita desta como único lugar de manifestação daquela. Essa subitaneidade que caracteriza a aparição é assim descrita como uma intuição fulgurante, que rompe a harmonia imposta pelo sujeito, a da unidade conceptual. Trata-se de um efeito das forças dionisíacas, pelo qual a aparição desfaz a oposição entre essência e aparência, o que implica que entre o dionisíaco, como caos primitivo ou dor originária, e o apolíneo, como «aparência deleitável», não exista uma relação dialéctica.

Quanto ao «parecer da aparência», o modo como Nietzsche o concebe opõe-se directamente à concepção hegeliana da aparência como manifestação da Ideia e ao historicismo em que ela se integra. Para Nietzsche, a aparência nunca se confunde com o ser. O divergir que no entanto os liga não pode ser historicamente reduzido. A aparência nada tem a ver com o passado ou com o futuro, o seu tempo é o instante presente, solidário de um horizonte do presente a partir do qual o passado pode ser avaliado e rejeitado. Não sendo redutível ao natural, a aparência não pode no entanto ser dita histórica. Esta indeterminação que é a de *A Origem da Tragédia* e, sobretudo, de *Considerações Inactuais*, altera-se com *Humano, Demasiado Humano*, em que a consciência histórica aparece como elemento da percepção estética. Trata-se de pensar a beleza a partir do abandono de uma situação, a

da arte grega e cristã, em que o horror era a realidade primordial. Segundo Bohrer, o conceito de aparência dá então lugar ao de máscara: «Tal como o sublime provinha do "horror" inspirado pelos deuses, também a beleza que nos resta provém de um enigma: ela provém da "máscara"» (*art. cit.*: 159).

Enquanto Vattimo assinala em *Humano, Demasiado Humano* o começo de uma atitude crítica ou de desmascaramento, Bohrer vê ganhar importância a partir daí a metáfora da máscara, através da qual a aparência é dita ilusão. Chega assim à constatação de um paradoxo: é quando o conceito de aparência deixa de ser alheio à consciência histórica que ele se afasta de qualquer determinação temporal, uma vez que a máscara não se liga ao horizonte do presente, mas à «universalidade alegórica». Entre o conceito de aparência tal como ele é exposto em A *Origem da Tragédia* e o de máscara, que substitui aquele em *Humano, demasiado Humano*, ter-se-á verificado uma radicalização que vai no sentido da radicalização da autonomia estética e, consequentemente, da afirmação de uma atitude esteticista. É esta que permite a Bohrer concluir que o naturalismo persiste ao longo da obra de Nietzsche, sendo o esteticismo um dos seus modos de afirmação: «a tensão entre espírito e natureza, própria do conceito de arte, resolve-se, em Nietzsche, ainda a favor da "natureza"» (*op. cit.*: 160). Uma tal conclusão parece resultar de uma passagem directa da alegoria ao esteticismo. Mas se a primeira diz sobretudo respeito ao enigma, ao carácter enigmático da máscara, que impede a distinção nítida entre o que é belo e o que neste começa a ser terrível, o segundo, enquanto apologia de uma arte apenas ligada à excitação dos sentidos, é a recusa do enigma, o qual é indissociável da linguagem, e a sua substituição pelo puro efeito fisiológico.

Se se entender a máscara como alegoria a partir da própria escrita de Nietzsche, nomeadamente a de *Zaratustra*, entender-se-á que ela não é determinada por um princípio universal da natureza, mas pela ausência de um dizer próprio, pela impossibilidade de colocar separadamente uma realidade e um sistema de símbolos. A alegoria é a consciência dessa impossibilidade, e portanto de que toda a aparência é ficção. Mas sendo assim, a autonomia da arte como campo por excelência do ficcionamento nunca é completa, pois aquilo de que ela se separa não é o absolutamente outro de uma verdade sem ficção. Entre o ficcionamento da arte e o campo da moral e do conhecimento existem diferenças que são fundamentalmente decorrentes da própria instituição da autonomia da arte: quando se cria um domínio por excelência para a invenção, o corte pelo qual ele se separa dos outros

domínios suspende as regras que lhes são aplicáveis. Por isso, quando Nietzsche diz que a arte está «acima da moral», tal não corresponde a atribuir à arte qualquer prerrogativa de imoralidade, mas apenas a designá-la como o lugar onde os valores se suspendem sem que esse movimento seja considerado socialmente hostil.

O efeito estético – que para Nietzsche é inseparável do choque pelo qual o sujeito, ao ser transposto para um domínio em que as normas que o constituem como sujeito foram suspensas, se sente a si próprio posto em causa – pode associar-se à experimentação e à crítica. O que Burke reconhece ao apontar o privilégio das palavras no desencadear das paixões é a sua imensa capacidade de criar o imprevisto, de fugir às normas da representação, que são uma subordinação ao verosímil, ou seja, ao poder centralizador de um sujeito. Mas desse modo o efeito estético, o choque provocado pela aparição, é inseparável da aparência, o acontecer é inseparável do acontecimento, ou seja, da consciência de perda do sujeito perante aquilo que não pode dominar. No sublime, o efeito estético alia-se assim a um pensamento da finitude, a uma interrogação dos limites do sujeito, que são também os limites do mundo. A autonomia da arte é abalada e o limite que a separa da realidade teórico-prática torna-se o lugar incerto a que pertence o movimento da alegoria, simultaneamente de ruptura e de ligação.

Com o último capítulo de A *Gaia Ciência* inicia-se o terceiro período da obra de Nietzsche, o da «filosofia do meio-dia», em que a noção de eterno retorno e o projecto de transmutação de todos os valores se constroem em conexão com o desenvolvimento de uma «vontade de poder enquanto arte» (cfr. Vattimo, 1985: 101-25). Retomando temas de A *Origem da Tragédia* (1872), as considerações de Nietzsche sobre a arte integram-na numa estética «fisiológica» em que o estado de embriaguez é uma intensificação da força imediatamente associada ao «grande estilo» como sua consequência directa. No entanto, na medida em que a embriaguez é o estado máximo da potência dionisíaca de dissolução, essa relação directa não pode deixar de aparecer como problemática. Como modelo da vontade de poder, a arte não corresponde a uma vontade de forma e, consequentemente, de dominação, mas o seu movimento essencial é desestruturante:

> a força joga contra a forma na medida em que desvela e põe em crise o seu carácter violento – do mesmo modo que a vontade de poder desmascara e desestrutura todas as ordens pretensamente «naturais», eternas, divinas, objectivas, etc. (Vattimo, *op. cit.*: 122-23).

É na medida em que encontramos em Nietzsche o afastamento de uma concepção da linguagem poética como nomeação original que o seu pensamento de uma origem comum da verdade e da arte, da filosofia e da poesia, se afasta da tradição romântica messiânica. Com efeito, o seu propósito de reconstrução de uma tradição que tem origem na Grécia pré-socrática, anterior à distinção entre discurso poético e discurso filosófico, encontra-se já no romantismo de Iena e sobretudo em Hölderlin, que faz do impossível retorno à Grécia uma espécie de programa para a poesia, ou a literatura, dos últimos dois séculos. Apesar da sua recusa daquilo que designa por sentimentalismo romântico, e do seu elogio do «grande estilo» clássico, Nietzsche prossegue de diversos modos a concepção romântica de uma natureza pré-cultural, visando atingir uma individualidade anterior ao ser sujeito e, por conseguinte, uma máscara de decadência das forças vitais. É nesse sentido que a sua obra pode mesmo ser considerada um dos momentos fundamentais da recepção da tradição romântica, sendo importante ter em conta dois aspectos contraditórios dessa recepção. Por um lado, há a ideia da arte enquanto ficcionamento ou força modeladora da alma de um povo, e nesse caso a poesia é o equivalente do mito, a função criadora de valores exercida pela arte consiste na construção de mitos. Por outro lado, a consciência da impossibilidade do próprio, que põe em causa toda a identidade, de um povo ou de um indivíduo, fundamental no pensar da relação entre poesia e pensamento em Hölderlin, é prosseguida por Nietzsche na sua concepção da linguagem como ilusão originária constitutiva de toda a percepção. A obra mais «poética» de Nietzsche, *Assim Falava Zaratustra*, por ele considerada como uma das peças do mito do futuro, é no entanto susceptível de ser pensada a partir do desfazer da oposição entre o poético e o filosófico, o que implica que não seja redutível nem à sistematização filosófica nem ao puro poético. A afirmação da primazia do discurso figurado não significa nesse caso a negação do conceptual, mas sim da originariedade da oposição entre figura e conceito.

8. Heidegger: o choque e a salvaguarda da obra de arte

A noção de *Dichtung*. – A arte como pôr-se em obra da verdade. – A mitificação da poesia e a autoridade da «escuta» do exegeta. – A literatura como o fim que a técnica impõe à poesia.

Lacoue-Labarthe, em «La dissimulation» (1973: 9-36), chama a atenção para o facto de Heidegger, na sua leitura de Nietzsche, referir a oposição entre o apolíneo e o dionisíaco a Burckhardt, e mais longinquamente a Hölderlin, onde aquela se encontrava já, embora com outra formulação. No seu entender, a omissão de toda uma tradição, composta por Schelling, Schlegel, Ritschl ou Bachofen, que vivia de uma oposição desse tipo visa ocultar o romantismo de Iena enquanto «fonte» dessa tradição, tal como do pensamento de Nietzsche. Um tal propósito associar-se-ia à importância que a noção de *Dichtung*, central no pensamento de Heidegger sobre a arte, possui no «projecto romântico de um acabamento "literário" da filosofia» (Lacoue-Labarthe, *op. cit.*: 25), orientado pela figura do «retorno ao mito». Esse projecto não deixa de se anunciar em grande parte dos escritos de Heidegger sobre poesia e arte, nomeadamente nos seus ensaios sobre Hölderlin e em *A Origem da Obra de Arte*. Neste ensaio, ao determinar a essência da arte enquanto pôr-se em obra da verdade, Heidegger designa essa essência como Poema (*Dichtung*): «Deixando advir a verdade do ente como tal, toda a arte é essencialmente *Poema*» (1935: 81). A designação *Poema* possui um sentido mais vasto que o de *Poesia*, pois esta não é senão um modo, embora eminente, daquele. O Poema é o dizer da nomeação original, sendo como tal «A língua ela própria Poema no sentido essencial», daí derivando o lugar insigne da poesia, o Poema mais original. A noção de Poema é assim inseparável da consideração de uma origem absoluta, o *Dito* primordial, que em cada obra de arte se conjuga com a instauração ou origem de uma determinada época histórica. Essa conjugação depende do ser-obra da obra de arte, aquilo que a distingue da coisa e do produto. O predomínio, no pensamento ocidental, de uma interpretação da coisa que a determina a partir do complexo matéria-forma «provém de uma interpretação do ser-produto do produto» que não reconhece

nele senão o resultado da imposição de uma forma a uma matéria em função de uma utilidade. É porque quotidianamente o produto se reduz para nós à sua utilidade que o ser-produto do produto é esquecido. Heidegger dá como exemplo de um produto um par de sapatos de camponesa e, recorrendo à leitura de um quadro de Van Gogh, esclarece:

> O ser-produto do produto reside na sua utilidade. Mas esta por sua vez repousa na plenitude de um ser essencial do produto. Chamamo-la solidez (*die Verlasslichkeit*). Graças a ela a camponesa é confiada por este produto ao apelo silencioso da terra; gracas ao solo que o produto oferece, à sua solidez, ela está ligada ao seu mundo. Para ela e para os que estão com ela, como ela, mundo e terra estão apenas aí: no produto (*op. cit.*: 35).

O quadro de Van Gogh põe-nos perante a verdade do ser-produto e nisso consiste a sua essência de obra, que é a essência da arte: «A essência da arte seria portanto: o pôr-se em obra da verdade do ente» (*op. cit.*: 37). Heidegger esclarecerá devidamente que esta afirmação não significa qualquer partilha de concepções da arte como cópia ou imitação da realidade. A verdade advém no pôr-se em obra da verdade, não se confundindo com o verdadeiro e não existindo como tal: é *aletheia*. Daí a importância do questionamento da noção de obra, a qual implica uma reflexão sobre a autonomia da obra de arte.

Tal como Hegel, Heidegger entende que com o desaparecimento do mundo em que se integravam as obras de arte, e com a organização dos museus, aquelas se transformaram em objectos. Mas para Heidegger a obra de arte como pôr-se em obra da verdade não implica apenas a pertença a um mundo, é também, necessariamente, a instauração de um mundo. Para explicar como a adveniência da verdade se relaciona com aquela instauração, Heidegger recorre a outro exemplo, o de um templo grego. A mudança de exemplo é significativa, pois a acompanhá-la está a alteração do modo como a relação entre mundo e terra é considerada. A propósito do quadro de Van Gogh, era dito que a «plenitude de um ser essencial do produto» fazia com que ele excedesse o seu uso, isto é, estabelecia a ligação daquele que com ele se relacionava ao usá-lo (a camponesa), ao mesmo tempo com o mundo e com a terra. Essa é a verdade que se põe em obra no quadro de Van Gogh e é perante esse movimento que somos colocados quando vemos esse quadro. Não é de modo nenhum claro que seja um mundo que se abre, pois tudo aquilo que Heidegger diz em relação ao mundo da camponesa é da ordem do reconhecimento das ideias feitas sobre uma realidade[13]. Por exemplo: «Na obscura intimidade da abertura dos sapatos inscreve-se a fadiga dos passos do trabalhador.

Na gravidade rude e sólida dos sapatos conserva-se a lenta e tenaz caminhada através dos campos» (*op. cit.*: 35). Em todo o parágrafo a que pertence o excerto atrás citado desenvolve-se uma descrição que corresponde obviamente a uma imagem do mundo da vida dos camponeses, imagem essa que é exterior ao quadro. Que esse quadro não corresponde à abertura de um mundo é, aliás, claro no final do mesmo parágrafo, onde se refere expressamente o «*mundo* da camponesa»: «Este produto pertence à terra e está abrigado no *mundo* da camponesa». O *mundo* da camponesa não é um mundo que o quadro instaura, é-lhe anterior, exterior. A obra de arte limita-se nesse caso a ser um modo de conhecimento muito particular em que aquele que está perante o quadro se limita a escutar a fala que é o Poema como essência da arte: «Não fizemos senão pormo-nos na presença do quadro de Van Gogh. Foi ele que falou» (*op. cit.*: 36). É remetendo-se à escuta da fala do quadro que se atinge um conhecimento superior: «A obra de arte faz-nos saber o que é na verdade o par de sapatos» (*ibid.*). A obra põe-nos na presença da verdade do ente, a sua eclosão, a que os Gregos chamavam *aletheia*. Aquilo que Heidegger nunca diz a propósito do quadro de Van Gogh é que ele institua qualquer mundo.

O quadro permite aceder a uma verdade original, absoluta, a do ser-produto do produto, colocando-nos perante a sua ligação à historialidade. Porém, ele não funda nenhum mundo. A fundação de um mundo não é abordada neste exemplo, sendo a relação entre terra e mundo apresentada como pura circularidade: a terra existe pelo mundo, o mundo existe pela terra. A obra de arte, no caso o quadro de Van Gogh, não é mais do que a aparência ou forma em que essa relação nos é apresentada, colocando-nos assim perante a verdade do ente. Tendo em conta a reflexão de Heidegger sobre o facto de a obra só ser obra na medida em que persiste o mundo em que se integra, podemos concluir pela persistência de um mundo cuja verdade se apresenta na obra de Van Gogh, não podemos é concluir nada sobre a fundação desse mundo. E quanto ao outro exemplo apresentado na continuação de *A Origem da Obra de Arte*, o exemplo do templo grego, poderá este aparecer como fundador de um mundo que desapareceu? Se o mundo a que pertencia o templo grego desapareceu, também o que hoje nos resta já é apenas um objecto, o «templo», do qual possuímos uma imagem inseparável da história da metafísica e do estádio terminal desta que, segundo Heidegger, a actualidade é. Quando se diz que o templo foi no passado, na época em que foi erigido e em que perdurou como obra, esse dizer só pode consistir numa construção que parte da imagem actual do mundo grego, ou de uma

concepção de arte que se aplica à descrição daquilo que se considera como arte grega. Em Heidegger, as duas hipóteses reúnem-se. Embora não o diga a propósito deste exemplo, podemos admitir, com base no que diz para o quadro de Van Gogh, que o «método» para aceder à verdade do templo grego consiste em remeter-se à sua presença e escutar a sua fala:

> De pé, sobre a rocha, a obra que é o templo abre um mundo e, em retorno, estabelece-o sobre a terra que, somente então, aparece como o solo natal (...)
>
> É o templo que, pela sua instância, dá às coisas o seu rosto, e aos homens a vista de si mesmos. Esta vista permanece enquanto a obra for obra, enquanto o deus dela não tiver fugido (*op. cit.*: 45).

O exemplo não faz mais do que condensar em síntese os elementos essenciais de um pensamento sobre a arte que Heidegger desenvolverá em seguida. A sua função no discurso só pode ser, portanto, a de produzir um efeito, retórico, de autoridade. Autoridade, porquanto tudo o que se diz do templo é a fala do templo, e o que este diz, ou chama («De pé, sobre a rocha»), na sua antropomorfização, é que é autoridade, origem absoluta de um mundo. A função de autoridade do exemplo provém então da sua construção tautológica, idêntica à do mito tal como Schelling o define.

Mas para além de invocar a autoridade do templo que permanece como uma figura tutelar de todo o discurso sobre a origem, Heidegger invoca uma outra fala depositada na língua grega, em certas palavras essenciais, e que permanece silenciosa constituindo o impensado que compete ao discurso do fim da metafísica despertar, ou seja, escutar, ou seja, pensar. Do que neste caso se trata é da concepção hermenêutica do pensar, tal como a encontramos exposta, por exemplo, em *Kant e o Problema da Metafísica* (1929). É interessante notar que Kant aparece aí como o «inspirador» da atitude interpretativa adoptada por Heidegger, e é citado em apoio dela, numa passagem em que se insurge contra certos historiadores da filosofia que convertem em sem-sentido o discurso de certos filósofos antigos porque «são incapazes de reconhecer, para além das palavras que estes filósofos empregam, o que eles quiseram dizer» (cit. in Heidegger, 1929: 256). É nesta linha que para Heidegger, enquanto «explicitação autêntica», a sua interpretação de Kant consiste então em «fazer ver claramente o que Kant, para além das suas fórmulas expressas, touxe à luz (...)» (*op. cit.*: 255).

O que aqui é susceptível de ser posto em causa é a reivindicação de autenticidade. De facto, quando esta não é formulada e Heidegger propõe apenas que o pensamento que se exerce a partir de um texto

anterior não se vincule ao que nele é explícito, entendemos isso como defesa de uma concepção do pensar enquanto invenção, modo de, acolhendo o explícito, o conhecido, se dispor ao acontecer do outro. Podemos entender assim o «Preâmbulo à segunda edição», de 1950, do referido livro. Nele Heidegger alude às acusações de «arbitrariedade de interpretação» que lhe são movidas e designa o seu trabalho como «diálogo de pensamentos» que enquanto tal não se subordina aos métodos de filologia histórica, e esclarece: «As leis do diálogo são mais vulneráveis; maior é aqui o perigo de derrota, mais numerosos os riscos» (*op. cit.*: 55). Ao assumir assim o risco do diálogo, Heidegger afasta-se da ideia de interpretação dominada por uma presença original, uma espécie de força destinadora, tal como a considera no decurso do livro, nomeadamente quando expõe a sua noção de «repetição de um problema fundamental» (*op. cit.*: 261), a qual decorre do modo como concebe o conhecimento filosófico, cujo essencial «não repousa em primeiro lugar sobre as proposições explícitas de que é feito, mas sobre o que resta ainda inexpresso, embora presente através das teses explícitas» (*op. cit.*: 255). É a presença do inexpresso, ou impensado, que é invocada pela defesa de uma autenticidade como acesso à presença oculta. Estamos assim perante a proposta de uma hermenêutica que se baseia no pressuposto de uma fala, presença que se sobrepõe à significação como jogo de diferenças.

A concepção de um tal suplemento original de autenticidade só pode dever-se a uma sacralização da linguagem da qual decorre, como observa Adorno, uma «gíria da autenticidade» (cfr. Adorno, 1964). É esta a designação que encontra para um discurso que explora o poder de sugestão de determinadas palavras que pelo seu brilho (carga emotiva, anacronismo, etc.) se substituem aos constrangimentos sintáticos e argumentativos. Analisando a função de uma dessas palavras, *autenticidade*, Adorno aponta o platonismo que suporta o seu estatuto de «palavra-vedeta» formada a partir do adjectivo *autêntico*: «ela não diz o que é uma coisa, mas se e em que medida ela é o que já está pressuposto no seu conceito, em oposição implícita ao que ela parece simplesmente ser» (*op. cit.*: 128). A autenticidade da interpretação preconizada em *Kant e o Problema da Metafísica* assenta, como vimos, na oposição entre o implícito e o explícito, correspondendo o primeiro a uma presença que vai garantir a verdade do discurso interpretativo mas não o reconhecimento dessa verdade. À retórica da autenticidade reúne-se a afirmação de uma autoridade inerente à presença, esboçando-se desse modo um estatuto místico do discurso. Com efeito, a invocação de uma pintura, um monumento, uma pala-

vra ou um texto – como sucede em A *Origem da Obra de Arte* –, pretendendo aceder à fala que neles guarda a verdade, é inseparável da postulação de uma comunicação imediata na linguagem. Como se, por uma espécie de magia, as palavras da origem dessem a ouvir a verdade absoluta.

No entanto, contrariando o estatuto mítico ou místico do discurso, a invocação da origem pode dar lugar – como sucede igualmente em *A Origem da Obra de Arte* – a um pensamento em que a origem surge como combate, movimento diferenciador, e não presença ou fala que se confunde com um destino. Neste livro, embora não proponha um renascimento da filosofia grega, Heidegger considera possível e desejável que se retome aquilo que nessa filosofia ficou desde o início oculto. Assim, parte da ideia de que é no impensado da filosofia grega que reside a verdade. Ora, esse impensado persiste, em seu entender, em certas palavras às quais recorre para o dar a pensar. *Aletheia* é uma dessas palavras em que o impensado (neste caso, a verdade como desocultação) persiste:

> A essência da verdade enquanto αληθεια permanece impensada no pensamento grego e, mais ainda, na filosofia que lhe sucede. O ser a descoberto é, para o pensamento, o que há de mais fechado no *Dasein* grego, mas, simultaneamente, o que aí é a presença desde a sua aurora (*op. cit.*: 55).

Uma vez que nos Gregos a *aletheia* é impensada, só no pensamento de Heidegger ela é a essência da verdade como desocultação. É também para Heidegger que a verdade ou desocultação como acontecimento é ao mesmo tempo não-verdade ou ocultação. A desocultação é a abertura de uma clareira em que o ente surge e ao mesmo tempo se oculta. Desse modo ela é um combate: «A essência da verdade é em si mesma o combate originário em que se conquista o meio aberto, no qual o ente advém e a partir do qual se retira» (*op. cit.*: 44). Quando anteriormente questionava o ser-produto do produto, Heidegger referia a «plenitude de um ser essencial do produto», aquilo a que chamava solidez (*Verlässlichkeit*) e era o que ligava a camponesa ao seu mundo e a confiava ao apelo da terra. O ser-produto do produto era então o que o situava no aberto, de que faz parte o mundo e a terra. Mas o mundo e a terra, surgindo um pelo outro, supõem no entanto uma origem. Essa origem é a verdade, é o combate entre o mundo e a terra dado de vários modos, um dos quais é o do ser-obra (outros são: a fundação de um Estado, a proximidade de um Deus, o sacrifício essencial, o pensar como pergunta pelo ser).

Em relação ao ser-obra da obra, diz Heidegger que «o que há de propriamente obra na obra reside (...) no facto de ter sido criada pelo artista» (*op. cit.*: 64). Este não procede segundo o modo de uma fabricação mas sim de acordo com o sentido original, grego, de *technè*, que permite «caracterizar a criação como um fazer-advir a um estado do ser-produto» (*op. cit.*: 67). Quando o ente produzido é uma obra, «o combate não deve suprimir-se num ente (...) também não deve simplesmente ser depositado nele; mas deve precisamente ser instituído, inaugurado, aberto, a partir desse ente. Esse ente deve portanto ter nele os traços essenciais do combate» (*op. cit.*: 70). A verdade, o pôr-se em obra da verdade, é então o combate original pelo qual a obra se constitui como movimento, diferindo constantemente de «si-própria». Esse combate é o traço que separa e reúne o mundo e a terra. Ele não é exterior à circularidade segundo a qual cada um é pelo outro, mas é uma forca de ligação com uma unidade anterior, uma origem geradora de diferenças. O combate entre mundo e terra é então na obra de arte a sua relação com uma origem que faz dela origem, actividade diferenciante, exposição de um mundo e produção da terra:

> O mundo exige a sua decisão e a sua medida e faz chegar o ente ao aberto dos seus caminhos. A terra, emergência e suporte, aspira a manter a sua reserva e a confiar tudo ao seu estatuto. O combate não abre de um traço um simples corte entre os combatentes. Ele é a intimidade de uma pertença recíproca para aqueles que nele se defrontam. Um tal traço atrai os combatentes – a partir do fundo único – até à origem da sua unidade (*op. cit.* : 71).

É através do traço que o combate se fixa na obra constituindo-a como ser criado, fazendo com que o ser criado ressalte na obra, ao invés de desaparecer, como sucede com os produtos na sua utilização. No entanto, Heidegger acrescenta que o ser-obra não se esgota no ser criado. Isso significa que aquilo a que poderíamos chamar «autonomia» da obra e que a constitui como *choque* face ao habitual é condição da alteração das «nossas relações habituais com o mundo e a terra», mas não é condição única. É preciso ainda a salvaguarda da obra, que consiste num decidir (que nada tem de subjectivo) fundando «o ser-com-e-para-os-outros». Ou seja, só na medida em que a obra é instituição de um mundo, ela é obra. Mas pensar esse instituir apresenta diversas dificuldades: 1) enquanto combate, a obra não é acabada, o mundo que ela institui não é fechado; 2) a salvaguarda que permite o instituir consiste num saber, mas não num conhecimento. É precisamente porque não se encerra em si que a obra não é susceptível de cálculo, que não se lhe conhecem os limites, e por isso pode ser

abertura da decisão, fazendo do saber um querer. Daí que a salvaguarda não se confunda nem com a história da arte nem com a crítica, voltadas para a erudição ou para a pedagogia vinculada à inter-subjectividade, embora, como Heidegger esclarece, «a salvaguarda advenha em diversos graus do saber, de cada vez com um alcance, uma constância e uma luz diferentes» (*op. cit.*: 77).

O problema que a ideia heideggeriana de salvaguarda da obra nos coloca reside nesta sua afirmação peremptória: «Quanto ao modo de salvaguarda rigorosa da obra, a obra ela própria, e só ela, o cria antecipadamente» (*ibid.*). Se o ser-criada da obra se fixa no traço que abre o combate entre mundo e terra e esse traço é o diferir da obra, nunca acabada ou perfeita em si, não faz qualquer sentido falar da obra ela própria. Esta hipótese, que fica em aberto na leitura que fazemos de Heidegger, impede não só que se possa falar de verdade da obra, mas também, por conseguinte, do seu poder fundador. A conexão entre mundo e terra diz-nos que o mundo não começa, nem acaba, transforma-se, embora as leis da sua transformação sejam desconhecidas e possam não existir previamente. Não há, por isso, lugar para delimitarmos a fundação de um mundo, a não ser posteriormente.

Mas também essa possibilidade contém os seus revezes. Dilthey, para quem só a consciência histórica permite resgatar o que no vivido imediato permanece obscuro, incorre no positivismo ao pressupor a existência de um sujeito do conhecimento exterior aos seus interesses, e por conseguinte alheio à historicidade. Com efeito, pelo facto de mudar a própria perceptibilidade do mundo, a mudança não é perceptível. Para a consciência, a História é necessariamente um contínuo, pois aquela é um modo de perceber que estabelece as diferenças a partir de uma continuidade que é a sua, pois na língua não há senão diferenças, não há rupturas.

Se não é então a partir da consciência histórica que se tem acesso à mudança, podemos admitir que a relação com a mudança é o choque de que falam Heidegger e Benjamin, ou o estremecimento do sublime, segundo Adorno. Porque é choque, «experiência» estética, é que a mudança nunca é dada como tal. Por isso, o poder fundador da arte ou da poesia (ou da literatura) não pode ser apresentado senão como hipótese ou crença, nunca como tese, isto é, não é susceptível de confirmação. É isso que nos permite concluir que para Heidegger o carácter inaugural da obra de arte tem um valor profético, aparecendo esse profetismo como compensação da recusa mais imediata do historicismo. Enquanto de acordo com este o desenvolvimento histórico se processa em função de leis conhecíveis *a priori*, aquele não nega

que exista uma lei *a priori*, só que essa lei não é conhecível como tal. A salvaguarda da obra pode, pois, ser entendida como um modo de preservar a profecia. Nessa medida, ela nada tem a ver com o «dizer sobre», próprio do conhecimento; o seu elemento central é o pensar. Em diálogo com a poesia, o pensamento remete-se para uma espécie de função sacerdotal. Assim, pensar o poema não difere de «deixar dizer a partir do poema ele mesmo em que consiste a sua própria particularidade e em que é que ela repousa» (Heidegger, 1968: 242).

Mas o pensamento que se pretende um «deixar dizer a partir do poema» cauciona circularmente o estatuto profético do poema e a si próprio com ele: institui a verdade da obra como verdade instituinte. Para isso, a leitura que Heidegger faz de certos poemas, sobretudo de Hölderlin, ajusta-se às teses que pretende defender ratificando-as, mas procurando criar a ilusão de que essas teses nascem naturalmente da escuta dos poemas. É um processo muito óbvio, por exemplo em «Porquê os poetas?», onde a leitura é nitidamente forçada[14] num sentido que permite dela retirar a tese de que «no tempo da noite do mundo, o poeta diz o sagrado» (Heidegger, 1926: 327). Ou, em termos mais programáticos: «Eis porque os "poetas em tempo de desolação" devem expressamente no seu dito poético dizer a essência da Poesia (*Dichtung*)». Como não podia deixar de ser, Heidegger conclui que é na poesia de Hölderlin, a poesia pensante por excelência, que ganha relevo a figura do pensamento poético (*dichtends Denken*), ela própria uma evidência do destino do ser. Contudo, a necessidade de se render ao poema não significa que o pensamento seja pura passividade. Repare-se como Heidegger reúne aquilo que pode ser uma denegação da sua atitude mitificadora da poesia à afirmação de um poder sem limites sobre ela:

> Não seria o momento de fazer da figura do poeta um mito artificial, e a ocasião de abusar do seu dito poético para fazer dele um filão da filosofia. Mas fica esta única necessidade: de experimentar por um pensamento sóbrio e desiludido o que no dito do seu poema não foi enunciado (*op. cit.*: 329).

Mais uma vez, a autoridade é a de uma presença oculta. O diálogo do pensamento com a poesia é neste texto, escrito em 1926, concebido de modo idêntico ao que encontramos no referido *Kant e o Problema da Metafísica*, de 1929. Há em ambos os casos, quer se fale do que não foi enunciado ou do que permaneceu impensado, o pressuposto de uma presença destinada à desocultação. Esta, no entanto, à data de «Porquê os poetas?» é considerada inseparável do movimento oposto, a ocultação. O que, porém, não altera o carácter profético da poesia ou do pensamento como modos de relação com a

presença. No jogo entre desocultação e ocultação, a presença é infinitamente diferida, mas através desse diferir promete-se a si própria enquanto verdade.

Se na época do fim da metafísica, ou, como Heidegger também diz, «no tempo da noite do mundo», os poetas devem interrogar-se sobre a sua missão, é porque esta deixou de ser evidente. Ao tornar-se estética, a relação com a poesia deixou de a salvaguardar para passar somente a usá-la, remetendo-a para o domínio planetário da técnica. O movimento de ocultação/desocultação inerente à salvaguarda que a função religiosa garantia foi substituído pelo do conhecimento ou objectivação. É perante esta ameaça de desaparecimento que a poesia se interroga sobre o seu destino e se torna poesia pensante. O pensar da poesia, ou simplesmente o pensar, faz a partir de então parte da sua salvaguarda, só ele impede que a poesia seja transformada em mero adorno, ou reduzida a informação. Uma nova função se lhe anuncia, a de ser pensamento nos limites do canto, ou seja, nos limites da dimensão não representativa da linguagem, aquela onde se origina o «dizer que salva». Ao mesmo tempo, a poesia constitui-se como modelo do pensar, pois também este deverá abandonar o querer auto-afirmativo e objectivante, preparando um dizer que já não é o de um sujeito, mas o da linguagem, ela própria, que fala.

O diálogo entre poesia e pensamento não é o único modo de salvaguarda da obra de arte. Esta, como se diz em *A Origem da Obra de Arte*, pode consistir no esquecimento da obra. O que não pode ser é uma actividade, e por isso não se identifica com a crítica ou a história da arte. A salvaguarda, sendo então sobretudo um permitir a verdade como abertura de mundos históricos na sua aliança com a produção da terra, e nunca a imposição de novas visões do mundo, pode ser considerada como o modo de a «experiência» estética se dar enquanto relação. Aquele que lê, ouve, contempla, é afectado na medida em que entra numa relação estruturada pela linguagem. Por isso, a «experiência» estética não depende exclusivamente da obra nem do seu exterior, ocorrendo sim na articulação da obra e do exterior, no limite em que a obra altera o mundo mas subsiste por este.

Neste processo, a fundação de mundos históricos não é assinalável como tal, sendo essa uma condição para que o choque da «experiência» estética não se anule. O que significa que a fala da obra se situa numa relação com a linguagem de tal modo que, se não se limita à constituição de um horizonte histórico-linguístico, também não pode dizer exclusivamente respeito a uma língua essencial. Sem alusão a um mundo como horizonte histórico-linguístico não pode haver

choque. É isso que em Heidegger é escamoteado pela sua integração numa tradição que considera distintas a linguagem essencial e uma linguagem comum, a do quotidiano. Esta é predominantemente constituída pelo «diz-se», o qual é caracterizado em *Ser e Tempo* como aquilo que «não só afasta da tarefa de entender verdadeiramente, como engendra, pelo contrário, uma compreensão indiferenciadora a que nada se fecha» (1927: 169).

Partindo do princípio saussuriano da não-existência de uma língua essencial, e uma vez que tudo na linguagem são diferenças, deveremos admitir que toda a percepção participa de algum modo dos discursos do quotidiano (aqueles que para Heidegger constituem a tagarelice, o inautêntico). O choque seria então pensado como uma consequência da alusão ao anterior e da ruptura com as expectativas nele geradas. Mas visto que o acontecer da verdade se dá sempre nesse choque, ele não é pura ruptura, o dizer repete sempre, alterando-o, o dizer anterior. Ora, para Heidegger, a repetição não é, como vimos, uma alteração, ela é o adiar infinito da verdade. Por isso, na sua obra a ideia de choque da «experiência» estética acaba por se anular. É uma anulação solidária tanto da sua condenação da literatura como do repúdio do modernismo. Em «O homem habita como poeta...», Heidegger reconhece que a poesia como tal, ou seja, a poesia como parte de um mundo em que persistia a relação com o divino, deixou (com a modernidade, como sabemos) de ser aceite por si, tendo sido «negada como nostalgia estéril» ou integrada na literatura:

> O valor da literatura é apreciado em função da actualidade do momento. A actualidade, por seu turno, é feita e dirigida pelos órgãos que formam a opinião pública civilizada. O movimento literário é um dos seus agentes, e por «agentes» é preciso entender aqueles que impelem os outros e são eles próprios impelidos. Assim, a poesia não pode aparecer senão como literatura. Aí onde ela é considerada como meio de cultura e de modo científico é objecto da história literária (1951: 225).

Enquanto a literatura é vista como um modo de ocultação próprio de uma época dominada pela ciência, onde a poesia não pode aparecer como tal, o verso de Hölderlin que dá o título à conferência de Heidegger pretende que «o homem habita como poeta». No entanto, o fazer do poeta não tem nada a ver com o da ciência, nem sequer nega a ciência, ignora-a. Nos seus versos é Deus que se delega, é o invisível que permanece como o invisível. Tudo isso porque o poeta põe em imagens o Desconhecido enquanto Desconhecido, o seu fazer é dar forma, dar aparência, dar a ver a realidade invisível, o que não é de modo nenhum torná-la visível. Na distinção que

Heidegger estabelece entre a imagem poética e as outras imagens encontramos repetida a condenação platónica da cópia:

> A essência da imagem é a de fazer ver qualquer coisa. Pelo contrário, as cópias e as imitações são já variedades degeneradas da verdadeira imagem que, como aspecto, faz ver o Invisível e assim o «imagina» fazendo-o entrar numa coisa que lhe é estranha (1951: 240-41).

O poeta é então aquele que, falando em imagens (verdadeiras), tem a capacidade de espantar pelo aspecto, reunindo clareza e obscuridade. Desse modo, o choque que a poesia produz parece ser sobretudo um equivalente do espanto que faz parte da essência do habitar como abertura da possibilidade de medida – o espanto pelo qual Deus «manifesta a sua contínua proximidade» (*ibid.*). Por outras palavras, o espanto é um efeito da manifestação do divino – o sublime num sentido clássico; o choque é um efeito da dissonância, do confronto entre palavras que não se distribuem segundo a oposição essência/ /aparência – o sublime no sentido moderno.

Se considerarmos o aparecimento da literatura como o fim da justificação da poesia a partir do seu fundamento divino, isso significa que aquela não pode ser considerada imediatamente profética ou fundadora de mundos. Mas também não significa que o seu discurso seja por isso necessariamente integrável numa espécie de *logos* comum de que o gosto como partilha inter-subjectiva seria a evidência. Enquanto as considerações de Heidegger sobre a poesia se orientam em grande parte no sentido da restauração de uma função anterior da poesia, e as de Gadamer, seu seguidor, se voltam para a compreensão da literatura a partir de uma hermenêutica que desconhece toda a sacralização da linguagem e remete a compreensão da literatura para a intercompreensão possível num lugar-comum, encontramos em Benjamin e Adorno uma terceira hipótese, a da literatura contra o sentido comum, através da mudança ou da negação desse sentido.

9. O heroísmo moderno. Crítica e segredo em Walter Benjamin

Do valor de culto ao valor de exposição. – O choque e a alegoria moderna. – A função da crítica. – Verdade e conhecimento.

Em *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica* Benjamin retoma a questão da autonomização da arte, decorrente da perda das suas funções religiosas. O essencial dessa mudança consiste na passagem do «valor cultual» ao «valor de exposição». Enquanto o primeiro diz respeito a uma relação de dependência entre a arte e o culto a que ela se associa, o segundo é imanente, correspondendo à perda da aura, definida como «a aparição única de algo longínquo, por muito próximo que ele possa estar» (1935-40: 96), e à instauração de uma reprodutibilidade técnica. A passagem de um tipo de valor ao outro não corresponde, porém, a um momento pertencente a uma continuidade histórica ou evolução linear, mas a uma perda da tradição, que é ela própria também uma perda do presente. O desaparecimento do contador de histórias, ao qual sucede o romancista, é pensado por Benjamin no seu ensaio «O narrador» como decorrência do fim de um determinado tipo de experiência e sua substituição por outro. Enquanto *Erfahrung*, a experiência, como a do contador de histórias, correspondia à inscrição numa tradição, e por conseguinte numa memória colectiva dotada de uma sabedoria prática transmissível em narrativas de proveito e exemplo; enquanto *Erlebnis*, a experiência é a de um estar no mundo em solidão, sem um sentido partilhável onde se inscrever. O carácter espontâneo e imediato da *Erlebnis* tal como ela é teorizada desde Dilthey é considerado negativamente por Benjamin. Com efeito, a não-reflexão que tal implica é o oposto do «princípio construtivo», próprio da rememoração. Enquanto as sociedades industriais modernas são dominadas pela informação, nas comunidades tradicionais havia uma autoridade da experiência profundamente ligada à finitude. O narrador, diz Benjamin, «tomou emprestada da morte a sua autoridade. Noutros termos: é à história da natureza que reenviam as suas histórias» (*ibid.*: 69). Daí que a sua memória seja breve, votada aos «factos múltiplos e dispersos», no

que se distingue da memorialização, que é unificadora. É a perda da *Erfahrung* que confere à obra de arte a sua condição de «ruína» e permite caracterizar o messianismo benjaminiano como promessa de felicidade que reside no passado, no que nele não se realizou mas persiste como um dos seus possíveis.

Uma vez que a perda da aura não origina qualquer plenitude, mas, pelo contrário, decorre da experiência do «choque», associada à da reprodutibilidade, como perda do presente, do *hic et nunc* único em que a obra foi produzida e que se integrava nela como marca indelével do seu criador, a autonomia da obra não corresponde a um encerramento em si como em algo realizado, mas existe numa tensão entre o irrealizado e a promessa que nele se encerra, o seu outro não revelado. A separação da arte em relação ao culto, isto é, àquilo que permite integrá-la numa tradição e numa comunidade que se organiza como totalidade plena dotada de um centro infinitamente longínquo mas presente em todos os símbolos nessa distância absoluta, implica pois uma noção de imanência em que o outro se inscreve no mesmo constituindo as potencialidades infinitas da mudança. «Perda da aura» não significa então identidade da obra, pelo contrário, o distante inscreve-se nela, retirando-a de um estado inerte, de morte, e anunciando no fragmentário, nas ruínas, a possibilidade de redenção.

A complexidade da noção de aura revela-se no facto de que a sua perda, embora caracterize uma determinada época, nunca é total. Adorno, criticando a teoria da aura desenvolvida por Benjamin, insiste no facto de o *hic et nunc* da obra de arte não poder ser suprimido, pois «não é apenas a sua aura, mas aquilo que nela ultrapassa sempre o seu carácter de dado, o seu conteúdo» (1970: 59). Perante esta constatação de Adorno importa verificar a vacilação da noção de aura, o que permite colocar a hipótese de ser, com efeito, a aproximação daquela ao *hic et nunc* que faz com que a questão do seu desaparecimento não se possa colocar sem ser contrariada por outros elementos do pensamento de Benjamin. Mesmo a arte da modernidade, a arte da época do desaparecimento da aura, vive de uma tensão essencial entre o próximo e o distante, que significa a persistência do outro, irrepetível, contra o qual se desenvolvem todos os mecanismos de reprodução e massificação.

Num dos seus estudos fundamentais sobre a modernidade artística, Benjamin prossegue, a partir da leitura de Baudelaire, a sua reflexão sobre a aura das obras de arte, deixando de a colocar na dependência exclusiva da integração do indivíduo na tradição, mas admitindo uma mudança das próprias condições e modos de percepção. Embora o

desenvolvimento das técnicas de reprodução tenda a compensar a perda da experiência pelo alargamento da memória voluntária, nenhum objecto artístico é redutível a esta. A relação com a ausência torna-se pois essencial, sendo condição da obra de arte que nela se suspenda a possibilidade de constituir uma totalidade fechada. Nela, qualquer elemento é sempre susceptível de atrair um outro, infinitamente, sendo essa inesgotabilidade de sugestões aquilo que a constitui como um corpo em metamorfose, dotado portanto de um poder próprio de intervenção e de osmose com o meio. Esse poder é o da alegoria, que determina não só a poesia, como toda a escrita literária e a crítica. Na obra de Baudelaire encontra Benjamin o aparecimento da alegoria na modernidade, ressaltando a sua natureza, que consiste em abrir passagens entre o signo e o nome secreto e indesvendável, entre a história e o instante místico. Nos textos em que Baudelaire reflecte em termos sociológicos sobre a arte da sua época, a necessidade de afirmar a relação inexorável entre a arte e a morte adverte para a condição alegórica dessa arte, a qual não sonha com a reconstituição de uma unidade perdida, e como tal não se orienta para a avaliação das obras de arte, nem a partir de valores eternos, sob a forma de cânones académicos ou qualquer outra legislação, nem a partir de um efeito estético imediato.

No ensaio «O pintor da vida moderna», frequentemente citado pela sua definição de «modernidade», esta, sendo o nome que Baudelaire atribui a algo que o artista busca e que consiste em «separar da moda o que ela pode conter de poético no histórico, extrair o eterno do transitório» (1868: 694), encerra uma ideia de reconciliação impossível, de divisão do tempo pela qual o presente não existe. Na ausência de reconciliação há, no entanto, o que de tensão entre dois pólos é articulação entre eles. Mais adiante no referido ensaio, Baudelaire dá a seguinte definição: «A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável». Benjamin considera que Baudelaire não teoriza correctamente sobre a arte moderna, uma vez que tende a estabelecer uma oposição entre antiguidade (modelar em termos de método, construção) e modernidade (fonte de inspiração) que afastaria qualquer intercâmbio de ambas (cfr. Benjamin, 1935-40: 143-94).

Tendo em conta expressões como as acima citadas, em que a modernidade aparece como a busca que procura «extrair o eterno do transitório», a relação entre antiguidade e modernidade está longe de ser de oposição. Não é porém essa a questão que aqui interessa. Independentemente dela, o que é importante é que é em relação à poesia de Baudelaire que Benjamin exalta o uso da alegoria na

modernidade, considerando-o como a construção rigorosa que permite ao poeta utilizar as máscaras e «resguardar o incógnito». O princípio da alegoria implica um distanciamento que é consciência de perda do natural. Esta é a característica fundamental do heroísmo moderno, que se apresenta como jogo de máscaras: «Pois o herói moderno não é um herói: apenas representa o papel de herói. A modernidade heróica mostra ser uma tragédia em que o papel do herói está vago» (*op. cit.*: 119).

Ausência, fragmento, ruína são os elementos da alegoria, homólogos do choque e da montagem na arte moderna. Porém, no que eles indiciam de perda encontram a disponibilidade para servirem como hieróglifos numa escrita emocional, uma escrita em que a pluralidade de sentidos é incontornável, o que a afasta decisivamente de qualquer pretensão totalizante. Benjamin diz: «É preciso mostrar na alegoria o antídoto contra o mito. O mito era o caminho cómodo que Baudelaire proibiu a si mesmo» (*op. cit.*: 140). Poderíamos acrescentar: a alegoria é igualmente antídoto contra a homogeneidade produzida pela mecanização e informação, na ausência de experiência, ou seja, de transmissibilidade, antídoto contra a massificação descrita por Baudelaire. A alegoria moderna tem como figura central a recordação, que assim se substitui ao cadáver, figura dominante na alegoria barroca. Provindo da «experiência já morta, que eufemisticamente se chama de vivência» (*op. cit.*: 144), a recordação funciona como um suplemento desta, trazendo, pela sua estrutural ambivalência, uma memória outra, a do esquecido. Cumpre-se assim uma espécie de mediação – entre a recordação e a memória involuntária que traz ao «instante místico» o tempo perdido – que atesta a passagem precária e incontornável do signo ao nome.

A inesgotabilidade, ou dimensão de inacabado, constitutiva da obra literária, decorre necessariamente da alegoria, a qual integra em si um efeito de memória involuntária. Esta aparece na arte da modernidade como uma espécie de duplo da memória voluntária, ou o seu negativo, esquecimento, através do qual, perdida a experiência, se vive a perda do presente, tornando essencial a relação com o anterior. É através da memória involuntária que o passado ganha vida – a vida que existe nas ruínas quando animadas pelo olhar único capaz de desencadear um momento de reciprocidade. Tendo em conta este movimento de iluminação-revivescência do passado, Benjamin admite a possibilidade de considerar a aura sem a inscrever numa experiência integrada na erudição: «Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de erguer os olhos. As descobertas da memória involuntária

correspondem a um tal poder» (*op. cit.*: 187). A possibilidade de conceber a aura para além da dimensão ritual da tradição está perfeitamente de acordo com uma das preocupações centrais do pensamento de Benjamin, a de considerar as mudanças que ocorrem na criação artística e na recepção dos seus produtos numa época de desenvolvimento técnico acelerado. É nessa medida que pretende encontrar características específicas da arte moderna que tenham em conta as alterações da perceptibilidade.

A perda de experiência decorrente do desaparecimento das comunidades tradicionais e a sua substituição pelo choque a que o indivíduo é exposto quotidianamente nas sociedades fragmentadas dá lugar à necessidade de pensar a fragmentação do sujeito, o que leva Benjamin a aproximar-se das teorias freudianas sobre o inconsciente. Esse é um dos modos de encontrar novos mecanismos da criação artística, novos modos de conceber a distância insuperável que a obra de arte abre diante do sujeito, colocando-o perante a proximidade de algo longínquo. A daí decorrente inesgotabilidade da obra de arte passa a ser considerada através do véu que o poeta constrói e em que se anunciam os processos do sonho ou da memória involuntária: «O que torna insaciável o prazer que se tem pelas belas coisas é a imagem de um mundo anterior, aquele que Baudelaire apresenta como velado pelas lágrimas da nostalgia» (*op. cit.*: 186).

Fazendo da imagem de um mundo anterior a condição de possibilidade do futuro, Benjamin faz depender a experiência estética de uma unidade perdida e irrecuperável por um sujeito votado à fragmentação pela sua divisão intrínseca entre o consciente e o inconsciente. A unidade como origem não é uma génese ou começo de algo. Ela não determina a História, provém dela, da inscrição dos fenómenos na universalidade das ideias, a qual não existe independentemente deles, mas também não se gera por um simples processo indutivo. A origem (*Ursprung*) é expectativa do novo, salto (*Sprung*) independente de qualquer tipo de causalidade: «A origem não designa o devir do que nasceu, mas antes o que está a nascer no devir e no declínio» (1925: 43). O «estar a nascer» da origem implica tanto a introdução da descontinuidade na tradição como o inacabado das ideias, uma vez que elas só se realizam na História.

É possível encontrar na noção benjaminiana de origem um ponto de partida para pensar a relação entre filologia e mitologia, desenvolvida no romantismo alemão nomeadamente por Friedrich Schlegel. É essa a proposta de Agamben que, a partir da semelhança entre ambas, define uma «mitologia crítica». O nó da semelhança entre filologia e

mitologia consiste em ambas constituírem «uma produção da origem, mas esta origem não é um evento arquetípico separado in *illo tempore*, mas é ela mesma alguma coisa de essencialmente histórico» (Agamben, 1978: 146). As ideias pertencem à linguagem, à sua função original, adâmica, de nomeação da natureza. Porém, uma vez que esta função foi degradada quando a linguagem se converteu num sistema de signos, as ideias persistem como um potencial susceptível de ser reactivado pela rememoração. Esta não corresponde de modo nenhum à reconstrução de uma história como narrativa em que factos e acontecimentos do passado se adicionam segundo uma ordenação cronológica que respeita a ordem da sucessão de causas e efeitos. Pelo contrário, nas teses *Sobre o Conceito de História* (1935-40: 195-207), Benjamin explicitou a sua recusa da ideia de História como desenvolvimento linear e progressivo, opondo-lhe a ideia de redenção, que é interrupção messiânica. Pensar a redenção exige um conceito de tempo-presente, *Jetztzeit*, «que não é passagem, mas no qual o tempo se fixou e parou» (*XVI Tese*). Escrever, neste tempo-presente, é admitir uma relação com o passado que não é a da contemplação da sua imagem eterna mas que, ao inscrevê-lo numa experiência única, destrói o contínuo da História. Por isso, o *Jetztzeit* não se integra num tempo cronológico constituído pela sequência passado-presente-futuro. O tempo-presente é irrupção no presente da plenitude do passado. É na medida em que visa essa redenção do passado que a rememoração implica a recusa de uma teleologia da História e corresponde à manifestação de um «princípio construtivo» sem o qual não é possível falar de memória ou de passado. A saída do tempo homogéneo e vazio para o tempo da História enquanto interrupção da circularidade ou linearidade daquele é em Benjamin fundada na nostalgia. Comentando a concepção benjaminiana do tempo, a partir das teses *Sobre o Conceito de História*, Agamben salienta a natureza desse poder fundador, dizendo que «o verdadeiro materialista histórico» (expressão usada por Benjamin) é «aquele que em cada momento está à altura de parar o tempo porque possui a recordação de que a pátria original do homem é o prazer» (1978: 107).

Sendo a obra de arte um dos lugares da rememoração, ela é a aliança de verdade e beleza: as ideias que nela se apresentam participam do caos e da História, são a natureza que não se dá senão na cultura. Benjamin, aludindo à obra de Goethe, compara as ideias à mãe fáustica, pois «permanecem na escuridão até que os fenómenos as reconheçam e circundem» (1925: 32). Enquanto experiência de redenção que se aproxima da anterior função nomeadora, a beleza

que se sente perante uma obra de arte não resulta do desvelamento de uma origem, mas da verdade secreta que nela existe velada ou figurada, impossível de ser apropriada em conceitos. A filosofia, através do comentário ou crítica da obra, estabelece com essa experiência uma relação que, sendo fundamental para a obra criticada, não é de modo nenhum a sua redução ao conhecimento, pois «não é um desvelamento que destrói o mistério, mas uma revelação que lhe faz justiça» (1925: 28). A questão da crítica das obras de arte é importante tanto do ponto de vista destas como do da filosofia. Se é o comentário ou crítica que confere legitimidade a uma obra de arte, a filosofia, que os realiza, reconhece na arte um excesso em relação às ideias e conceitos que dela consegue apresentar[15].

Enquanto lugar da verdade, a filosofia encontra no carácter enigmático da arte os seus limites, reconhecendo a partir dela a impossibilidade de atingir a ideia num presente que se constrói como perda e conflito. Mas isso só se torna possível porque a crítica ilumina os enigmas da obra de arte, relacionando as suas figuras com outras, oriundas da filosofia, de modo a encontrar nelas a manifestação do «ideal do problema». E o «ideal do problema», designação de uma inexistente unidade da filosofia, que a crítica deve extrair da obra de arte, fazendo-o aparecer através das suas manifestações. A relação entre arte e beleza parece assim supor uma impossibilidade específica da filosofia, a de se interrogar sobre si como sistema. Na obra de arte, a beleza é algo que não se deixa fixar em termos de conhecimento, correspondendo à apresentação da verdade e não de um conteúdo definido: «numa obra, a verdade, sem ser objecto de interrogação, reconhecer-se-ia contudo como exigência» (Benjamin, 1935-40: 89).

Todo o conhecimento inclui o seu desastre, pois sendo o conhecimento de algo, «esse algo insiste para que a reflexão o conheça como desconhecido que ele é» (Tiedmann, 1973: 37). É na medida em que o conhecimento supõe uma actividade consciente em que o «aqui e agora», ou «instante místico», se perde no processo de abstracção e classificação, que ele falha a verdade de um acontecimento enquanto singularidade absoluta. Daí que Benjamin possa fazer a seguinte afirmação: «O conhecimento e a verdade nunca são idênticos; não existe nenhum conhecimento verdadeiro nem nenhuma verdade conhecida» (cit. in Tiedmann, *op. cit.*: 37). Tanto a arte como a filosofia visam a verdade. Fazem-no porém de modos diferentes. Na primeira, é a aparência que constitui uma exigência de verdade; na segunda, o conhecimento participa do processo que a torna visível. Benjamin continua a afirmação anteriormente citada dizendo: «Contudo, certos

conhecimentos são absolutamente indispensáveis para a presentação da verdade». Estabelece-se deste modo uma relação entre conhecimento e verdade que implica, mais do que a afinidade entre arte e filosofia, a necessidade de estabelecer passagens de uma à outra: por um lado, para reconhecer a exigência de verdade na arte é preciso uma investigação que a filosofia «tem a vocação de guiar» (*ibid.*); por outro lado, a arte confere à filosofia a possibilidade de se aproximar da unidade que o trabalho conceptual não permite.

A unidade de verdade e beleza aparece assim como possibilidade a partir da conjugação de dois domínios autónomos, o da arte e o da filosofia, em que cabe a esta última, sem quebrar essa autonomia, mostrar como o teor material da obra difere do teor de verdade que no entanto origina. Por outras palavras, a crítica, actividade essencial da investigação filosófica, contribui para a afirmação da autonomia da obra de arte ao mostrar que o mundo da obra não pode ser identificado com a representação ou reprodução da realidade social na sua existência ou na sua utopia. Mas a crítica contribui de igual modo para mostrar como a autonomia não significa que a obra se encerre em si mesma. O facto de não existir uma relação directa entre a obra de arte e a realidade social não exclui a existência de uma relação indirecta. A alegoria é o modo de essa relação se dar, pois cada significado é susceptível de funcionar como signo para o qual se encontra um novo significado; o que implica tanto a desmontagem da obra ou o quebrar da sua unidade imediata através da conceptualização, quanto o reconhecimento da inesgotabilidade do processo de interpretação ou comentário.

Reconhecer a autonomia da obra de arte implica então um movimento contraditório que revela tanto a impossibilidade absoluta da existência de quaisquer critérios *a priori* nos quais se possa fundamentar um juízo sobre ela, quanto a necessidade de romper o fechamento a que a obra ficaria circunscrita se a sua solidão não fosse quebrada por uma análise conceptual de que decorrem juízos a que a moral não pode ser alheia, como não o é nada que diga respeito ao homem. Pode então concluir-se que não há justificação possível de qualquer obra artística ou literária, o que não exclui a institucionalidade da arte. Esta parte do reconhecimento da importância de um lugar da invenção, ou do possível, na vida das sociedades, e tem como consequência que esse lugar seja aceite enquanto risco e promessa, acarretando a anulação de qualquer um destes elementos a anulação do outro. O risco é anulado quando se passa da ausência de fundamento, e portanto de qualquer garantia que permita distinguir

a verdade da mentira em arte, à aceitação de um fundamento insondável como aquele que tradicionalmente constitui a aura ou mistério das obras de arte; a promessa extingue-se quando se pretende fazer coincidir o conhecimento que se extrai da obra com a sua verdade.

Em Benjamin, o fundamento é um simulacro de fundamento, pois a origem só é causa no originar-se dos fenómenos, na ideia que precisa do fenómeno para existir, para desenvolver o seu poder metamórfico. Apenas desse modo ele pode afirmar a autonomia da obra de arte e a importância da crítica como modo de respeitar essa autonomia. Ao recusar a relação de empatia, ou qualquer outro modo de relação que privilegie a subjectividade, correndo assim «o risco de cair no mimetismo e na tautologia» (Missac, 1987: 22), Benjamin afasta-se de um dos modos mais comuns de subordinar a arte a um fundamento divino ou natural que a tornaria de imediato partilhável. Não havendo nada que garanta uma comunicabilidade imediata, é no entanto possível admitir a comunicabilidade, e nessa medida realizar todas as operações de construção que se julgue contribuirem para ela. A consciência da ausência de fundamento traz consigo uma exigência de maior rigor, atribuindo à crítica uma obrigação de desconstruir (desmontar) a obra criticada e de construir, com base nos elementos evidenciados, um dos possíveis dessa obra. A importância que assim se atribui à recepção antecipa aquela que lhe é conferida a partir dos anos 70, nomeadamente pelo pós-estruturalismo. Note-se que não se trata de decifrar uma obra de arte, mas de participar no seu devir através de um discurso que acompanha as suas modificações, isto é, que faz justiça à sua realidade histórica.

O que podemos considerar de grande interesse para o modo como o problema da legitimação se coloca hoje na teoria literária é o facto de para Benjamin o repúdio do subjectivismo da crítica hermenêutica psicologista não corresponder, de modo nenhum, a uma pretensão de objectividade. A crítica admite que a obra possa possuir um segredo e não pretende forçá-la à sua revelação, sem no entanto abdicar de contribuir para o esclarecimento dos seus enigmas:

> Suponhamos que travamos conhecimento com uma pessoa bela e simpática, mas fechada porque traz consigo um segredo. Erraríamos se quiséssemos forçar as suas confidências. Mas é permitido investigar se ela tem irmãos e irmãs, e se a essência deles poderia esclarecer, de algum modo, o que é enigmático nesse estranho. É exactamente assim que a crítica procura irmãos e irmãs da obra de arte. E todas as obras autênticas têm os seus irmãos e irmãs no domínio da filosofia. São justamente as figuras nas quais se manifesta o ideal do seu problema (Benjamin, 1922-34: 87-88).

Não querendo forçar o segredo da obra literária, e como único modo de respeitar a sua inesgotabilidade, Benjamin recusa a ilusão de uma crítica objectiva. Uma obra só é inesgotável porque guarda no mais íntimo de si o segredo da sua absoluta singularidade, que é também a sua abertura ao exterior, a possibilidade de possuir uma semelhança de família com outras obras. A afirmação do próprio é então uma relação com o impróprio; a autonomia, uma hipótese que supõe o jogo entre o estranho e o conhecido, uma questão de limites, ou seja, da necessidade/impossibilidade de demarcações.

É por não ser subjectivo nem objectivo que o comentário crítico encerra ele próprio o seu segredo, do seu nascer, «aqui e agora», num presente em falta, que o futuro procurará em vão preencher, não fazendo senão reavivar-lhe o segredo, relançando-o através da promessa de plenitude. Desse modo o comentário crítico de uma obra literária nunca é apenas crítico, no sentido anteriormente referido, que implica a mortificação ou decomposição da aparência imediata da sua unidade, mas é também leitura, no sentido de uma apropriação que, não estando subordinada à subjectividade, se poderá atribuir ao movimento da escrita em que se «embaraça» (evoque-se Carlos de Oliveira) o escritor enquanto não-sujeito. Esta ideia de recolher, ou «apropriar-se de», faz parte do vocábulo alemão para *leitura*: «Para além do mais, *Auflesen* significa também recolher, apanhar, e *Lesen* tem por vezes o mesmo sentido» (Missac, 1987: 68).

Embora a legitimação da obra literária resulte automaticamente do acto de dar a partilhar o seu saber, sendo por isso mesmo sobretudo um resultado da crítica enquanto investigação filosófica, ela é inseparável da leitura como acolhimento, ou seja, da leitura que desenvolve o seu pensar a partir daquilo que recolhe. Por esta dupla dimensão, o comentário crítico não se limita a extrair da obra literária um saber que resulta da aproximação de elementos daquela aos problemas filosóficos, e por conseguinte também da sua integração num campo moral determinado, mas é ele próprio também possibilidade de contribuir para a deslocação do saber e da moral. A responsabilidade da crítica não pode ser de maneira nenhuma reduzida à sua dimensão de justificação. Ela é também responsável por acompanhar a obra no seu ir além do conceptualizável, participando desse modo de um movimento idêntico ao da obra, não inteiramente justificável por introduzir a possibilidade de mudança. Esta relação entre a legitimação e a sua coexistência com a introdução do não-justificável, encontramo-la, em termos semelhantes, em Musil, num texto sobre a crítica, em que fala da situação desta, dizendo que ela «não é menos

delicada que a da moral» (1926: 215). Nenhuma destas está sujeita a leis divinas e imutáveis, e no entanto em ambas é do sistema e da sua modificação que se trata. Daí que não haja verdadeira legitimação de uma obra se não se passa além da justificação conceptual, aceitando que há sempre naquela algo que não tem justificação, por ser da ordem dos possíveis ou da verdade da obra, considerando esta como a sua singularidade, não lhe dando, portanto, nem o sentido de correspondência a uma realidade objectiva, nem o sentido teológico de redenção final, nem um sentido normativo.

10. Adorno: as aporias da estética moderna e o «momento do jogo»

Não-identidade e *mimesis*. – A estética da ruptura contra a hermenêutica das obras de arte. – Jauss, Habermas e Wellmer, críticos de Adorno a partir da defesa de uma noção de comunicabilidade da arte. – A condição enigmática das obras de arte. – A dissonância. – O sublime como sacrifício do belo. – Aporias da autonomia da arte e da sua legitimação. – Uma relação contraditória com a noção de jogo.

A ideia de perda de uma relação não-dominadora e não-hierárquica entre o homem e a natureza é comum a Benjamin e a Adorno, embora se apresente de modos diferentes. Em Benjamin, ela é suportada por uma concepção teológica em que dominam os mitos judaicos da criação e da queda: depois da catástrofe, a relação mimética que fazia coincidir o nome com a coisa nomeada foi quebrada, embora persista como memória oculta dos signos que a arte tem o poder de (re)construir, a partir da sua desconstrução ou desnaturalização. Em Adorno, a ideia de uma relação mimética entre o homem e a natureza torna-se fundamental para a sua construção da noção de não-identidade, como para todo o seu pensamento sobre a experiência estética e sobre a arte. Trata-se sobretudo de pôr em causa a relação de dominação do objecto pelo sujeito, perpetrada na concepção de identidade do conceito.

O questionar da totalização (quer se trate do mito, quer da razão instrumental), que reclama o não-idêntico, constitui o núcleo do trabalho publicado por Horkheimer e Adorno sob o título *Dialektik der Aufklärung* (1944). Este é um livro que funcionou como referência paradigmática para grande parte das obras posteriores que investigaram a relação entre mito e razão ou questionaram a redução desta a estratégias que visam o domínio total da natureza. Horkheimer e Adorno apresentam uma tese segundo a qual a razão surge do mito quando a subordinação a um poder primordial que se manifesta na fatalidade mítica é desafiada pela manha. Ao simular submeter-se ao mito, Ulisses age com manha. E «a manha é o desafio racionalizado» (*op. cit.*: 72), ela introduz uma modificação do estatuto da linguagem, pois introduz uma diferença entre as palavras e os factos, explorando-a no sentido da ambiguidade e duplicidade.

A dialéctica da razão apresenta-se desde os primórdios como um processo contraditório cuja compreensão, segundo Horkheimer e

Adorno, atinge um dos seus momentos principais em Nietzsche, que observou o modo como esse processo se liga à dominação. A reversão entre racionalidade e mito, que implica que aquela surja deste e a este retorne, altera-se no sentido da exclusividade da razão instrumental decorrente da imposição do domínio do sujeito. O movimento que permite a fuga à dissolução do indivíduo no todo que é a natureza, e por conseguinte a fuga ao terror imposto por esta, conduz à absolutização de um eu enquanto poder de dominação das forças naturais interiores e exteriores ao indivíduo. O progresso técnico desenfreado rompe o equilíbrio da relação entre a natureza e a razão, a qual assim se entrega à irracionalidade de uma exclusiva vontade de domínio. No mundo moderno, a distinção entre *Vernunft* e *Verstand* tende a ser abolida em proveito desta última, ou seja, do privilegiar do entendimento e da consequente rasura da razão. Em oposição a este movimento, Horkheimer e Adorno não defendem a recusa da especificidade do entendimento, nem qualquer proposta de hegemonia de uma razão reconciliada, pretendem sim manter a distinção entre o prático e o teórico, embora tendo como condição a possibilidade da sua coexistência indecidível.

Os autores de *Dialéctica da Razão* não visam qualquer projecto totalizante, seja ele o de um regresso ao mito, seja o de uma razão sintéctica. Nesse sentido, Horkheimer e Adorno não recusam o iluminismo, mas apenas se opõem à unilateralidade que o desenvolvimento técnico representa. Com efeito, é só a partir da afirmação de uma subjectividade absolutamente dominadora que se rompe o equilíbrio entre a afirmação de si e a natureza (exterior ou interior ao indivíduo), equilíbrio que é essencial na figura de Ulisses, aliando-se aí a uma capacidade de conjecturar e ficcionar que é geradora de ambivalência. A ruptura do equilíbrio entre o eu e a natureza está então na origem de fenómenos que vão desde o retorno do mito, proclamado pelo fascismo, até à «indústria cultural», que nas sociedades democráticas é um dos modos principais de construção de uma ideologia como garante de identidade. Logo no início de *Dialéctica Negativa*, Adorno alude à célebre passagem em que Kant diz que «intuições sem conceitos são cegas, conceitos sem intuições são vazios», tomando-a em apoio da sua recusa da identidade do conceito: «A reflexão filosófica admite o não-conceptual no conceito. Senão, este último seria, segundo a afirmação de Kant, vazio, e, em conclusão, já não seria conceito de alguma coisa, sendo, desse modo, nulo» (1966: 18).

Partindo da impossibilidade de uma relação imediata com as coisas, ou seja, da impossibilidade de separar intuição e conceito

considerando aquela como acesso directo a um exterior da linguagem, Adorno não admite a possibilidade de experiência sem a mediação dos conceitos, os quais por sua vez não são independentes de dados não conceptuais, dos sentidos. É nessa medida que ele condena tanto as concepções bergsonianas e husserlianas que afirmam a possibilidade de acesso imediato ao real, quanto o positivismo do primeiro Wittgenstein ao qual contrapõe a necessidade de «dizer o que não se pode dizer» (*op. cit.*: 16). A experiência é sempre, portanto, experiência estética, ou «momento estético», pois origina-se nos sentidos. Todavia, esse originar-se deve ser lido num sentido idêntico ao que liga a origem e o fenómeno em Benjamin, ou seja, sendo a experiência apenas escuridão inacessível antes da consciência da experiência, apenas esta como significação, conceptualização, a ilumina como força que resiste à identidade no conceito.

A impossibilidade de separar intuição e conceito implica, para Adorno, que a filosofia recuse o fantasma da totalidade, admitindo na formação do conceito o seu outro, a resistência do singular à subsunção. O facto de essa resistência ao idêntico ser vista como «momento do jogo» ou como «momento estético» não é, porém, indiferente. A equivalência que Adorno estabelece entre eles corresponde a uma teoria em que o primeiro é abandonado (ou reprimido) em nome do segundo, o que constitui tanto o suporte de uma filosofia como dialéctica negativa, quanto o de uma estética da negatividade:

> Face ao reino total do método, a filosofia contém como correctivo o *momento do jogo* que a tradição da sua cientificização pretendia retirar-lhe. Era esse também para Hegel um ponto nevrálgico; ele rejeita «... as espécies e diferenças que são determinadas pelo acaso exterior e o jogo, não pela razão». A filosofia é o que há de mais sério mas também não é tão séria como isso. Visar o que não é já si próprio *a priori* e sobre o qual não temos poder garantido e, ao mesmo tempo, pertencer, pelo seu próprio conceito, a uma *esfera do indomado* que a essência conceptual tornou tabu. O conceito não pode abraçar a causa do que recalcou, da *mimesis*, senão fazendo seu, no seu próprio comportamento, qualquer coisa dela, sem se perder nela. É nesta medida que o momento estético, embora por uma razão diferente da que possui em Schelling, não é acidental para a filosofia (1966: 20).

Quando Adorno admite como correctivo da filosofia o «momento do jogo», refere-o à necessidade de admitir aquilo que é determinado pelo acaso (o que Hegel rejeita). Na continuação do raciocínio, ele pode considerar o rigor da investigação e o jogo como os dois pólos da filosofia. Porém, o conceito de *mimesis* traz consigo de novo a necessidade de rejeição do acaso e confere ao «momento estético» a garantia de um fundamento, a *physis*, do qual derivam duas formas

de conhecimento, duas formas do mesmo, embora irredutíveis: a filosofia e a arte. Adorno não reabilita a intuição do mesmo modo que Schelling, sendo esse um elemento decisivo que poderia afastar do naturalismo se este não fosse reintroduzido através da noção antropológica de impulso mimético. Para Adorno não existe intuição pura. A intuição é sempre mediatizada, o que faz com que «mesmo as obras mais sensuais, em virtude da sua relação com o espírito das obras, continuam a ser não intuitivas» (1970: 115). A relação com o espírito determina que o modo como a intuição se reinscreve nas obras de arte seja diferente de qualquer acesso imediato à realidade como resultado da percepção sensível. No entanto, a arte é uma manifestação indirecta dela: «a arte é a intuição de algo não-intuitivo, é semelhante ao conceito sem conceito. É nos conceitos, porém, que ela liberta o seu estrato mimético, inconceptual» (*ibid.*). A «intuição de algo não-intuitivo» é, segundo Adorno, *mimesis*. O que implica que o impulso mimético – que corresponde à natureza do homem, consistindo na sua capacidade de se assemelhar, relacionando-se com o outro através de uma simpatia primordial, exterior a toda a dominação ou violência objectivante – não seja dissociável do conhecimento. O que faz com que a arte, lugar por excelência da sua manifestação, também o não seja: «A sobrevivência da *mimesis*, a afinidade não-conceptual do produto subjectivo com o seu outro, com o não-estabelecido, define a arte como uma forma de conhecimento» (*op. cit.*: 69). A crise da arte é assim imanente ao seu conceito, o que significa que ela se constitui aporeticamente: «a aporia da arte, entre a regressão à magia literal ou a transferência do impulso mimético para a racionalidade coisificante, prescreve-lhe a sua lei de movimento» (*ibid.*).

É na medida em que a arte moderna do século XX se separa de todas as funções religiosas e sociais atribuídas tradicionalmente à arte que ela pode ir contra a imagem da arte como reconciliação. Essa recusa supõe sempre uma tensão entre o momento mimético e o racional, a qual é garantia de verdade. Com efeito, se a arte é necessariamente *mimesis* mediatizada pela sua antítese, o conceito e se a *mimesis* como «perceptibilidade» ou relação imediatamente sensorial é utopicamente a verdade primeira e mais autêntica, então a arte é necessariamente mediatização da verdade. Ou seja, o modo como na arte o conceito existe em relação com o seu outro é o da verdade. Nessa medida, tanto a arte, que participa da filosofia, como a filosofia, que participa da arte, possuem a autoridade da verdade que em ambas se diz não discursivamente: na arte, é o *como se* que estabelece a passagem da aparência, enquanto finalidade sem fim, ao mundo dos conceitos; na filosofia, é

o momento estético que desfaz o fechamento daqueles. É reduzindo o não-conceptual da arte ou da filosofia à expressão (mediatização da *mimesis*), e esta à verdade, que Adorno «esquece» o acaso, a possibilidade do mal e da mentira, que é a possibilidade da liberdade. Com o «esquecimento» do acaso, é o momento do jogo que se perde na arte e na filosofia, substituindo-se-lhe uma teleologia que fundamenta a sua possibilidade crítica.

Tudo se joga, afinal, a partir das noções de aparência e de forma. Consistindo a arte moderna numa autonomização face aos domínios prático e teórico da vida social, é no entanto essa separação que confere à arte uma aparência de fenómeno independente do mundo empírico, que lhe permite aproximar-se deste através da consciência da sua ilusão de autonomia: «o carácter de aparência das obras de arte é a condição de o seu conhecimento entrar em contradição com o conceito de conhecimento da razão pura kantiana» (1970: 128).

A estética moderna é para Adorno uma estética da ruptura, do sublime, mas enquanto sacrifício da beleza. Daí que a perda da autonomia seja essencial a qualquer obra de arte, que revela através da dissonância ou expressão a não-harmonia da forma que impede que ela se feche sobre si como um todo. Aparência e essência não se opõem, conjugam-se na obra de arte, conforme a tese de Hegel segundo a qual «o realismo e o nominalismo se engendram entre si: a sua essência deve aparecer, a sua aparição é essencial; nenhuma é para um outro, mas é a sua determinação imanente» (*op. cit.*: 129).

A oposição é assim, na obra de arte, o movimento que, ao mesmo tempo que a constitui como aparência (manifestação da essência), abala essa aparência revelando o não-ente como seu constituinte e instaurando desse modo a autonomia da obra de arte como «finalidade sem fim», segundo a fórmula kantiana. É enquanto ilusão ou não-ente que a arte se pode separar de toda a finalidade exterior, afastando-se desse modo de uma racionalidade dominada pela ideia estratégica dos fins. No entanto, porque a *mimesis* não é uma intuição como perceptibilidade imediata mas apenas se dá pelo seu contrário (o conceito), a obra de arte não pode ser estranha a este, nem reduzir-se-lhe. Essa é a condição que a torna indissociável de uma finalidade, a lei da forma, embora a sua existência consista em fazer justiça ao recalcado da finalidade, o singular e contingente.

A arte resiste à subsunção e, portanto, nenhuma obra pode ser assimilada a um juízo determinante, cognitivo. No entanto, a condição discursiva, lógica, de manifestação do não-discursivo ou mimético implica que a obra de arte possua uma lógica semelhante àquela a

que se opõe, sendo «um processo raciocinante sem conceito e juízo» (*op. cit.*: 157). É assim que Adorno interpreta a concepção kantiana de «finalidade sem fim», desviando-a da sua vinculação a uma teleologia de fundamento divino: «A sua finalidade liberta dos fins práticos constitui a sua analogia com a linguagem, o "sem finalidade" é a sua aconceptualidade, a sua diferença relativamente à linguagem significativa» (*op. cit.*: 161).

Não sendo da ordem do juízo cognitivo, a obra de arte assemelha-se àquele na medida em que «intuição» e «conceito» não existem nela como elementos independentes, mas sim numa relação de mediação, semelhante a uma linguagem. Essa mediação ou síntese do heterogéneo, que confere unidade a materiais diversos articulando-os entre si, é a forma. Por isso esta é determinante em qualquer objecto artístico, cuja constituição nunca é da ordem da criação espontânea nem da apresentação imediata de um conteúdo, mas exige uma determinada técnica, «nome estético para o domínio do material» (Adorno, 1970: 240). A técnica não só é mais importante do que aquilo que as tendências irracionalistas e espontaneístas pretendem através do seu menosprezo da realidade prosaica, da qual ela aparece como uma emanação, como é decisiva para a constituição de qualquer obra de arte. Na constituição de uma finalidade sem conceito, a técnica deve necessariamente desfazer a oposição entre forma e conteúdo, afastando-se desse modo da sua subordinação à razão instrumental e participando da construção do enigma. Sem técnica, os materiais que constituem a obra de arte não passariam de coisas desarticuladas, pois apenas aquela «faz com que a obra de arte seja mais do que um aglomerado do facticamente existente, e este *mais* constitui o seu conteúdo» (*op. cit.*: 244). Sendo condição essencial, a técnica não é uma garantia: por si só ela nada vale.

O facto de a arte como *mimesis* dispor dos meios técnicos mais avançados não assimila a sua racionalidade à do «mundo técnico». Com efeito, através da técnica, as obras de arte constroem a sua autonomia em relação àquele mundo colocando-se em confronto com ele, o que torna possível dizer que «A oposição das obras de arte à dominação é *mimesis* desta» (*op. cit.*: 320). Para compreendermos o modo como a técnica organiza os materiais empíricos subtraindo-os à empiria e transcendendo-os num *mais*, é preciso termos em conta a forma artística como articulação, estruturação de campos de forças, e não totalidade determinada. Por outras palavras, é preciso ter em conta que «estruturação significa não-estrutura» (*op. cit.*: 321), o devir e não a fixidez.

A forma artística ou expressão transfigura os entes que a compõem e que por ela adquirem um valor diferente daquele que possuem na realidade empírica. Na obra literária, isso implica que a sua dimensão hermenêutica não possa ser considerada fundamental, pelo que «as obras de arte não devem ser compreendidas pela estética como objectos hermenêuticos» (*op. cit.*: 138). O que nelas é essencial é o seu enigma, decorrente do modo como o ininteligível e o inteligível se articulam numa forma vinculada à sua condição histórica. Enquanto expressão, a forma não corresponde, portanto, a nenhuma manifestação psicológica, não podendo ser entendida no sentido comum de expressão de uma subjectividade. Daí decorre a recusa absoluta de considerar a arte a partir de uma perspectiva comunicacional, o que, por conseguinte, demarca a teoria estética de Adorno de qualquer tipo de teoria que tenha como base a recepção das obras de arte (como é claramente desenvolvida por Jauss), ou que pretenda reconhecer a autonomia de um domínio expressivo enquanto fonte de abertura de possíveis, como defendem Habermas e Wellmer.

Na sua «Crítica à estética da negatividade de Adorno», Jauss (1977) opõe àquela um tipo de «experiência estética primária», baseada numa comunicação inter-subjectiva espontânea, isto é, num movimento de identificação do sujeito com o outro. No seu nível primário, este movimento é pré-reflexivo, emocional (como o «rir-se com» ou o «chorar com»), consistindo numa comunicabilidade imediata que funciona como catarse e como mecanismo de agregação social. Ao conceber a identificação primária enquanto momento primordial de qualquer relação com uma obra de arte, Jauss não põe em causa a primazia do sujeito, que segundo Adorno está na origem da dominação da natureza, tanto interior como exterior ao indivíduo. Pelo contrário, a hipótese de comunicação espontânea, que pressupõe necessariamente a possibilidade de percepção intuitiva, pré-conceptual, dá lugar a uma concepção de inter-subjectividade segundo a qual o que é social e histórico vem reforçar uma aptidão natural. Trata-se de, na linha de Schiller, conceber um impulso estético originário como fonte de prazer, e de radicar nele toda a produção artística. Por isso, Jauss contesta a tese de Adorno segundo a qual a experiência artística exclui o prazer. A essa tese, que considera «purismo estético», contrapõe: «o prazer que a arte provoca e possibilita constitui a experiência estética *por excelência*, que caracteriza tanto a arte pré-autónoma como a autónoma» (*op. cit.*: 57). O prazer a que ambos se referem, embora com propósitos opostos, corresponde a uma confirmação do sujeito, do seu poder face a um dado objecto. É o que torna compreensível que Jauss se apoie na sua investigação sobre a recepção da arte «pré-autónoma» para afirmar a existência de uma «função própria da experiência estética na formação, justificação, sublimação e transformação de normas sociais» (*op. cit.*: 52), enquanto Adorno se apoia no seu conhecimento da arte moderna para pôr em causa qualquer hipótese de se considerar uma função social directa da arte, ou seja, uma participação da arte na consolidação de uma organização social que assenta na vontade de domínio desenfreada que constitui o sujeito.

As concepções de Adorno e Jauss sobre a arte são simétricas em muitos aspectos, delas decorrendo modos de relação com as obras de arte igualmente simétricos: segundo Jauss, ao prazer da experiência estética imediata segue-se uma experiência hermenêutica (o prazer e a significação estão em consonância); segundo Adorno, a exclusão do prazer na experiência artística depende da sua negatividade, isto é, da sua recusa, crítica, a reduzir a experiência artística a um conhecimento conceptual, hermenêutico, que é o único possível na comunicação de sujeito a sujeito. Enquanto Jauss parte de uma análise histórica para deduzir uma espécie de essência da arte que seria a comunicabilidade, Adorno parte de um pensamento que encontra na arte moderna, e mais especificamente no modernismo, o recalcado da objectivação, isto é, da racionalidade orientada para um fim. Ambos conferem portanto à arte uma autoridade particular e um lugar privilegiado no interior de uma dada cultura: para Jauss, uma função de consolidação social que não exclui a crítica; para Adorno, uma função crítica que exclui qualquer possibilidade de funcionar como factor de consolidação social. Tendo em conta este tipo de oposição, em que ou se trata de atribuir à arte uma função afirmativa ou de a considerar apenas enquanto negatividade, podemos situar ainda no primeiro pólo as concepções de Habermas e Wellmer. Para ambos a comunicabilidade é fundamental, sendo através dela que a arte exerce a sua função, sobretudo crítica e inventiva para o primeiro, de transformação da percepção para o segundo.

Habermas diz partilhar a concepção de linguagem poética adoptada por Richard Ohmann que, na sequência de Austin, atribui àquela um estatuto peculiar, considerando que nela os actos de fala são despotencializados, isto é, perdem a força ilocutória e são apenas significados ilocutórios. A autonomia do discurso literário consiste assim na sua subtracção aos constrangimentos inerentes ao discurso normal enquanto interacção directa e, nessa medida, força vinculativa. Do facto de se constituir como ficção ou aparência estética, o discurso

literário retira a autoridade que lhe permite ser «a pura demonstração da força descobridora do mundo de que são dotadas as expressões inovadoras da linguagem» (Habermas, 1985: 191)[16]. A validade de uma obra literária, ou de uma obra de arte em geral, não depende porém exclusivamente da sua suspensão da força ilocutória. Para que esta tenha valor artístico, é preciso que possa ser concebida como expressão de uma experiência autêntica, surgindo desse modo a necessidade de uma crítica estética enquanto hermenêutica, ou seja, enquanto função mediadora que, para além de proceder à validação das obras (o discurso sobre a sua autenticidade), é um guia da percepção das mesmas. A argumentação da crítica literária está desse modo orientada para a partilhabilidade de um tipo específico de actos de fala através do tornar evidente da sua autenticidade.

Quanto a Wellmer, ele põe em causa a divisão entre um discurso normal e um discurso literário enquanto tipos diferentes de actos de fala. Invocando Kant, defende que o jogo entre imaginação e entendimento, que caracteriza a experiência do belo, confere a esta um «potencial de verdade» que consiste justamente no restabelecimento de uma «continuidade entre a arte e a vida quotidiana» (1983: 281). Tal continuidade é afinal um jogo entre aparência autónoma e realidade social, entre um modo metafórico e um modo não-metafórico. Com efeito, a verdade só metaforicamente pode ser atribuída à arte. No entanto, é preciso para isso que a experiência estética seja, de modo não-metafórico, experiência de verdade, dado que, enquanto experiência de um sujeito, ela não existe fora da confluência das três dimensões da verdade descritas por Habermas. O entrelaçamento entre o metafórico e o não-metafórico, tal como Wellmer o concebe, é impensável do ponto de vista de Adorno, que não admite qualquer continuidade ou relação directa, afirmativa, entre a arte e a realidade social.

Para Wellmer, a ideia de separação radical da arte é, em Adorno, solidária de uma ideia de redenção na qual se cruzam temas teológicos e sensualistas. Quando, em detrimento dos temas materialistas, esta dimensão se torna fundamental, a experiência estética, tal como em Schopenhauer, orienta-se para o êxtase, não tendo nenhuma ligação com uma utopia que tenha por base a realidade. À utopia da reconciliação entre os homens, as coisas e a natureza, contrapõe Wellmer o ideal de uma comunicação sem constrangimentos. No essencial, Wellmer baseia a sua crítica à teoria estética de Adorno no facto de as categorias principais deste – verdade, aparência e reconciliação – dependerem de um paradigma da filosofia da consciência, sendo, portanto, necessariamente postas em causa quando aquele é abandonado dando lugar a um paradigma da linguagem. Enquanto o primeiro reduz a razão a um tipo de relação sujeito-objecto, assimétrica, para o segundo (de acordo com o modelo habermasiano invocado por Wellmer) é possível distinguir entre esse modo de exercício da racionalidade e uma racionalidade comunicável que se desenvolve numa relação de simetria entre sujeitos. Assim, enquanto a filosofia da consciência «não pode pensar a *mimesis* senão sob a forma do outro da racionalidade, tal como não pode pensar a reunião da *mimesis* e da racionalidade senão sob a forma de uma negação da realidade histórica» (Wellmer, *op. cit.*: 262), a concepção de uma racionalidade comunicacional permite projectar uma realidade utópica a partir da realidade social, na medida em que esta não é só constituída pela racionalidade instrumental, objectivante.

Partindo de uma concepção da inter-subjectividade como constitutiva da realidade social, Wellmer não pode deixar de pensar os efeitos que sobre ela exerce a experiência estética, o que o leva a admitir a alteração recíproca: as alterações da percepção são já mudanças da realidade e, por sua vez, as transformações técnicas podem desencadear transformações da experiência artística das quais decorrem transformações da percepção. É ao admitir esta dialéctica que Wellmer se aproxima de Benjamin. Nesse sentido, a Adorno ele contrapõe Benjamin, cuja reflexão sobre a arte e a sua transformação na sequência do desenvolvimento da técnica vê nesta «os elementos de um antídoto à destruição psíquica dos homens pela sociedade industrial» (*op. cit.*: 286). Deste modo, contrariamente a Adorno, para quem a arte de massas é necessariamente adaptação à violência e repressão, Benjamin salvaguarda a hipótese de existirem nela potenciais de libertação que contrariem o sentido repressivo do progresso.

Defendendo a hipótese da existência de potenciais da arte de massas moderna, Wellmer está a defender a necessidade de reconhecer a ambivalência desta e não a aceitação de qualquer autoridade intrínseca à arte. Nessa medida, embora admita, tal como Jauss, o efeito estético decorrente de uma identificação primária, não o considera sempre no sentido da consolidação social, apontando também o seu possível carácter repressivo. Uma tal necessidade de ter em conta a ambivalência leva-o a considerar imprescindível a experiência estética e a sua interpretação, afirmando que «sem a experiência estética e os seus potenciais subversivos, as nossas discussões morais seriam cegas e as nossas interpretações do mundo vazias» (*op. cit.*: 288).

Wellmer prossegue a concepção de uma crítica como hermenêutica, recusando no entanto a ideia da existência de um significado

ou um plural de significados a reconstruir pela crítica. Embora admita a possibilidade de uma comunicabilidade primária, não substitui à hermenêutica qualquer teoria do efeito estético. A noção de uma comunicabilidade a nível pré-reflexivo terá sim influência na sua concepção de interpretação em que a interacção texto-leitor desfaz a aporia que na concepção de interpretação filosófica de Adorno é inultrapassável. Em Adorno, como salienta Wellmer, a aporia a que conduz a interpretação filosófica (ao visar o não-conceptual através do conceito) decorre da própria cisão entre o conhecimento discursivo e o conhecimento não-discursivo, inerente a uma realidade não-reconciliada: é impossível ultrapassar a complementaridade entre os dois modos de conhecimento, pois sem o outro cada um deles seria apenas cegueira ou vazio. Por outras palavras, a aparição sensível da verdade, própria da arte, constitui para a experiência estética um enigma a decifrar pela interpretação. No entanto, esta nunca pode reduzir o enigma ao conceito, ela implica sempre um momento estético pelo qual o conceito participa do não-conceptual, o conhecível do não-conhecível.

Admitindo, com Wellmer, que a referida aporia é fundamental na estética de Adorno, poderemos verificar que ela tem implicações decisivas em dois aspectos centrais, tanto no que diz respeito à arte por si própria, como no que diz respeito à sua inexorável ligação à filosofia: 1) na importância decisiva da forma em qualquer obra de arte; 2) na recusa de uma filosofia sistemática e sua substituição por um discurso organizado em constelações.

Quanto ao primeiro aspecto, a importância da forma, ele associa-se imediatamente à impossibilidade de considerar as obras de arte como objectos hermenêuticos e à necessidade de persistir numa relação com o seu enigma. É a questão da legitimação da obra de arte que assim se coloca:

> Se toda a obra de arte enquanto coisa (*Ding*) que nega o mundo das coisas se torna *a priori* impotente, se tem de legitimar-se perante ele, não pode, porém, em virtude de semelhante aprioridade, recusar sem mais essa legitimação (Adorno, 1970: 140).

A obra de arte é *a priori* impotente no mundo das coisas a que pertence na medida em que nega a objectivação que faz dela uma coisa, ou seja, na medida em que nega a sua apropriabilidade de que a compreensão seria uma das formas. Daí decorre a recusa de instrumentalização, ou de subordinação a qualquer finalidade exterior: «Perante o "Para quê tudo isto?", perante a reprovação da sua real inutilidade, as obras de arte emudecem total e irremediavelmente» (*op. cit.*: 141). No entanto, ao afirmar-se como negação da reificação, a obra de arte está já a admitir a sua legitimação, a de ser um modo da verdade, um modo do entrelaçamento entre *mimesis* e conceito. A condição do enigma é a de ser irresolúvel, mas essa condição só existe porque o enigma solicita a racionalidade, apela à sua resolução impossível. É o que permite considerar o carácter enigmático da obra de arte como um elemento constitutivo e formular uma máxima deste tipo: «As obras de arte que se apresentem sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte» (*op. cit.*: 142). É da condição enigmática das obras de arte que decorre a necessidade da sua interpretação, a qual, «enquanto necessidade de elaboração do seu conteúdo de verdade, é o estigma da sua insuficiência constitutiva» (*op. cit.*: 149).

Situando-se sempre numa zona de indeterminação, as obras de arte «têm e não têm o conteúdo de verdade» (*ibid.*). Por isso, elas postulam a crítica como reflexão filosófica e recusam a crítica como hermenêutica, aquela que pretende confundir o conteúdo de verdade com a mensagem. Na sua indecifrabilidade, o conteúdo de verdade é constitutivo da tensão entre *mimesis* e conceito, não coincidindo, portanto, com qualquer intenção do autor ou expressão de uma subjectividade e não podendo ser imediatamente identificável, isto é, objecto de uma experiência estética de identificação primária, de uma comunicação imediata do sensível.

Adorno concebe uma estreita ligação entre o conteúdo de verdade e o rigor lógico da estruturação de uma obra de arte, a qual lhe permite estabelecer uma razão directa entre ambas: quanto maior a organização formal de uma obra, mais intenso o seu conteúdo. Com efeito, a organização formal é o meio pelo qual os elementos que vão fazer parte da obra se transcendem e transformam em função da unidade conseguida, sendo, para além disso, a condição de manifestação da disrupção ou dissonância que a faz explodir.

Sobre a relação entre arte e sociedade, Adorno diz que «os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma» (*op. cit.*: 16). A violência que existe no recalcamento da *mimesis* ou capacidade de se assemelhar é negada na obra de arte, mas é-o de modo paradoxal: a estruturação da forma assemelha-se a essa violência, ao assemelhar-se ao juízo ou abstracção. Há na arte uma dialéctica de racionalidade e *mimesis* que determina a sua relação com a técnica e lhe prescreve a aporia de ser «racionalidade que critica esta sem se lhe subtrair» (*op. cit.*: 69). A noção de forma impõe-se então sobretudo como recusa do imediato,

de qualquer tentativa de fazer valer a ideia de uma comunicabilidade intuitiva ou de considerar a arte como algo afirmativo a ser partilhado inter-subjectivamente. Ela refere-se à organização da obra que a constitui como linguagem coerente, correspondendo, portanto, a uma actividade racional de construção exercida por um sujeito sem que a actividade deste possa ser considerada como algo de «subjectivamente arbitrário», como proclamam as «críticas antiformalistas». Contrariamente a essas críticas, há uma necessidade da forma pois «o formado, o conteúdo, não são objectos exteriores à forma, mas impulsos miméticos arrastados para esse mundo das imagens que é a forma» (*op. cit.*: 163).

A dialéctica entre *mimesis* e racionalidade implica que, embora em divergência, cada uma existe na obra de arte apenas pela outra. O mimético, existindo no racional, sua antítese, introduz a dimensão de crítica da racionalidade, isto é, nega a exclusividade e privilégio que esta tende a possuir na realidade social. A condição da forma que garante a unidade do diverso é pois paradoxal, resultando na sua própria suspensão, pois é-lhe «essencial interromper-se através do seu *outro*, não se harmonizar com a sua consonância» (*op. cit.*: 165). A interrupção é participação do heterogéneo, é o momento da «contradição e da não-identidade sem o qual a harmonia seria esteticamente irrelevante» (*op. cit.*: 129). Por isso Adorno pode dizer: «A dissonância é a verdade da harmonia» (*op. cit.*: 131). Do seu ponto de vista, a dissonância é essencial em arte, ela é a expressão de uma realidade transsubjectiva, não-expressiva, isto é, sem qualquer significado, que nega a possibilidade de redução da vida a um sistema de significações. A expressão implica algo de corporal, a emoção não codificada que, transpondo-se para uma forma, provoca o sentimento que Kant designou por sentimento do sublime descrevendo-o, segundo Adorno, «como um estremecimento em si entre a natureza e a liberdade» (*op. cit.*: 133).

Por esse estremecimento, a arte não pode ser nem racional nem irracional, nem corresponde a um desenvolvimento orientado por uma lei natural nem a um desenvolvimento caótico. Aliás, como já vimos, no pensamento de Adorno não há qualquer idealização da natureza. A utopia da não-violência não é associada a um estado natural. Pelo contrário, como se lê em *Dialéctica Negativa*, «a liberdade não se pode realizar senão através do constrangimento civilizador e não como *retour à la nature*» (em francês no original, 1966: 120). Apesar de tudo, a teoria estética de Adorno não deixa de ter um fundamento naturalista, o qual reside na noção de *mimesis*. Com efeito, é a *mimesis* que

garante a dimensão crítica da arte, pois dela depende o poder de dissonância ou suspensão da forma. Apesar de toda a importância conferida à forma como organização racional dos materiais, Adorno não deixa de considerar decisiva a sua negação, a dissonância. Assim, a natureza assume um papel inverso do que lhe é atribuído por Kant ao considerar o génio como «a disposição inata do espírito (*ingenium*) pela qual a natureza dá as regras à arte» (*C.F.J.*, 46). O impulso mimético, como impulso natural, suspende a lei da forma mostrando desse modo a irreconciliabilidade e assim agindo criticamente.

Ao conceber como negação a dialéctica entre *mimesis* e racionalidade, Adorno compreende os dois elementos como pólos de uma oposição que, embora não seja superável numa síntese, segue o modelo metafísico de hierarquização das oposições. Enquanto a complementaridade em que *mimesis* e racionalidade se harmonizam corresponde à primazia da forma, e portanto da racionalidade, a disrupção é, pelo contrário, o privilegiar do impulso mimético. Em qualquer dos casos, o pólo privilegiado é uma origem ou presença cuja lei é considerada determinante. Adorno só pode concluir pela verdade da arte em virtude da sua filosofia da História. De acordo com esta, a arte, que se afirmou como uma esfera autónoma cuja harmonia contrastava com a realidade social, foi forçada, pela dinâmica de imposição da razão instrumental, a voltar-se contra si própria, fazendo desse auto-sacrifício a sua verdade. Numa sociedade não reconciliada, isto é, estruturada pela oposição do sujeito ao objecto, a verdade só pode ser ou antecipação da reconciliação ou denúncia da realidade. É nessa medida que a arte modernista, fazendo valer a irreconciliabilidade entre *mimesis* e construção, afirma a sua liberdade em relação à organização da sociedade. Pela sua simples existência, ela é então necessariamente crítica, apresenta a realidade como fragmentada.

Para Adorno, a forma artística é paradoxalmente negação da forma, sendo nessa negação que se origina o sentimento do sublime, o qual assim se inscreve numa economia de oposições que permitem considerá-lo como o sacrifício do belo. Trata-se de um sacrifício ético, subordinado a uma filosofia da consciência que Adorno não abandona e da qual depende todo o seu elogio do formalismo. É por partir da filosofia da consciência, embora para negar a sua imposição, repressiva porque totalizadora, que a teoria estética de Adorno acaba por recusar o jogo, e com ele o acaso, submetendo o devir a uma rigorosa teleologia sem a qual nenhuma interrupção pode ser dita crítica, pois só a existência de um *telos* permite considerar a interrupção como sua negação ou crítica.

Como assinala Derrida, num ensaio em que visa a crítica literária e a sua «natural» tendência estruturalista, toda a forma implica uma teleologia: «Que se trate de biologia, de linguística ou de literatura, como perceber uma totalidade organizada sem proceder a partir do seu fim?» (1963: 44). A lei da forma imanente aos objectos artísticos não lhes confere qualquer finalidade exterior mas dota-os de uma organização que confere unidade aos elementos de que são compostos. A lei dessa organização, a lei da forma, é a intenção da obra, que se revela como um elemento imprescindível, de modo que, «sem esta estrutura imanente do princípio identificador, tão-pouco existiria forma, tal como sem os elementos miméticos» (Adorno, *op. cit.*: 173). A intenção da obra é mesmo considerada o ponto de partida da crítica que se desenvolve prosseguindo as linhas de ruptura entre a intenção e o que foi alcançado (cfr. *op. cit.*: 174). Na arte modernista, que vê na coerência ou totalidade de sentido um conteúdo metafísico através do qual a arte funciona como elemento de uma ideologia da reconciliação, a dimensão de ruptura acentua-se ao mesmo tempo em relação à estrutura das obras e através da sua auto-reflexão crítica. Nessa medida, elas atingem o absurdo, como é o caso paradigmático das peças de Beckett, não pela ausência de sentido, mas «porque põem o sentido em questão» (*op. cit.*: 176).

A distinção entre uma intenção da obra e aquilo que seria a intenção do seu autor faz com que o artista seja considerado como um «utensílio da passagem da potencialidade à actualidade» (*op. cit.*: 190). Com efeito, ele serve para que determinados problemas formais encontrem por seu intermédio as soluções que o material lhes reserva. É por isso que o verdadeiro sujeito da arte não é o *eu* do produtor ou do receptor mas uma essência colectiva, um *nós* que constitui o carácter linguístico das obras:

> O *nós* estético é globalmente social no horizonte de uma certa indeterminação, e, sem dúvida, tão determinado como as forças produtivas e as relações de produção de uma época (...) Mas o sujeito estético não se deixa provavelmente reproduzir porque, socialmente mediatizado, é tão pouco empírico como o sujeito transcendental da filosofia (*op. cit.*: 191-92).

A concepção de um sujeito não-empírico da experiência estética, tal como é exposta por Adorno, é obviamente um dos elementos marxistas da sua teoria, sendo perfeitamente solidária da sua postulação de uma intervenção política da arte, a qual não depende em nada de qualquer tentativa de lhe atribuir uma finalidade directamente política, ou moral, ou pedagógica[17]. Pelo contrário, todas as tentativas de instrumentalização da arte tendem a valorizar a mensagem

em detrimento da linguagem da forma, sendo desse modo intolerantes em relação à ambiguidade e enigmaticidade; autoritárias, portanto. A dimensão social e política das obras de arte reside na sua capacidade de se oporem à discursividade para dizerem a verdade que não pode ser dita discursivamente, a verdade impossível, mas a que a dialéctica entre construção e *mimesis* acede, mesmo se apenas como negação determinada. A aptidão da arte para dizer o que não pode ser dito discursivamente é também aquilo que faz das obras de arte «a historiografia inconsciente de si mesma da sua época» (*op. cit.*: 207). É esta historicidade intrínseca, crítica da ideologia que constitui a visão histórica de uma determinada época, que a hermenêutica historicista oblitera interpretando a obra numa referência a um horizonte de expectativa.

Na concepção de um sujeito estético historicamente determinado, encontramos um elemento decisivo para a compreensão da noção de sublime em Adorno. Se o estremecimento em que consiste o sentimento do sublime é o efeito de uma disrupção, de uma visão súbita do mundo como fragmentado ou irreconciliado, é-o sobretudo porque nesse estremecimento o *eu* experimenta a sua finitude. É daí que resulta o sentimento de prazer e desprazer referido por Kant na «Analítica do Sublime»: «Se o sujeito tem a sua verdadeira felicidade na emoção que lhe causam as obras de arte, é uma felicidade dirigida contra o sujeito» (*op. cit.*: 300). Noutro momento, reflectindo sobre a recepção da obra, Adorno defende que a imediatidade da emoção experimentada perante um objecto artístico «é mais do que uma vivência subjectiva: é a irrupção da objectividade na consciência subjectiva. Ela é mediatizada por aquela precisamente onde a reacção subjectiva é mais intensa» (*op. cit.*: 274). A «irrupção da objectividade» associa-se directamente a um sujeito estético, social, que na racionalização da forma constitui intrinsecamente uma crítica à imposição de um *eu* como repressão da natureza interior e exterior. Não é, portanto, de uma apropriação ou assimilação que se trata na emoção estética, mas, pelo contrário, o abalo intenso que a caracteriza é a recusa de assimilação, o que permite concluir que a recepção não está nem na dependência do produtor nem na do receptor. É no afastamento de ambos que ela se dá: «A experiência subjectiva oposta ao *eu* é um momento da verdade objectiva da arte» (*op. cit.*: 275). Quanto à independência das obras em relação ao seu produtor e receptor, deve ter-se em conta que tal não significa a imutabilidade das mesmas. Elas possuem uma dinâmica imanente, de acordo com a qual se transformam: «O que as obras dizem através da configuração dos seus

elementos significa, em épocas diferentes, algo de objectivamente diferente, e isso afecta, em última análise, o seu conteúdo de verdade» (*op. cit.*: 219).

Tanto na exposição da concepção central da estética de Adorno, a da obra de arte como dialéctica entre racionalidade e *mimesis*, como no desenvolvimento das suas consequências a diversos níveis, é a afirmação de um sujeito colectivo, determinado historicamente, que serve de base à teoria. O sujeito estético é o garante de que a arte seja intrinsecamente crítica e política. Ele é a presença, a intenção da obra pela qual ela se defende do sem-sentido, universalizando-se no «pôr o sentido em questão». Por outras palavras, o sujeito estético objectivado na lei da forma é um dique contra o acaso que afinal é excluído na medida em que há uma necessidade, a da negação, a da crítica, demonstrada a partir de um fundamento estável – o referido sujeito.

O grande problema que a *Teoria Estética* nos coloca é este: como é que a concepção teleológica da obra de arte se pode compatibilizar com uma filosofia que, como vimos, afirma como elemento correctivo da dominância do método o momento do jogo? Como é que o momento do jogo pode fazer parte de um pensamento da arte que a integra numa filosofia da História? Se admitirmos (o que parece não contrariar o pensamento de Adorno) que não há sujeito fora de um sistema de diferenças linguísticas, não podemos falar de uma presença a si deste sujeito que, embora não seja directamente determinável ou oculto, se manifesta nas obras de arte como sua intenção ou lei da forma; a menos que se coloque essa rede de diferenças na dependência de um exterior (as forças produtivas, por exemplo).

Na língua, como observa Saussure, «não há senão diferenças, sem termos positivos». Derrida, retomando esta afirmação, retira dela uma «primeira consequência»: «que o conceito significado nunca está presente em si mesmo numa presença suficiente que não reenviaria senão a si mesma» (1968: 11). É então o jogo das diferenças – a *différance* – que possibilita os conceitos e a conceptualidade em geral, introduzindo ao mesmo tempo a impossibilidade de serem próprios, produtos directos de uma teleologia, pois a sua «origem» é já errância, jogo. Não sendo genéticas, uma vez que não há termos positivos, as diferenças também não são estáticas, pois elas são por sua vez efeito do jogo das diferenças.

Tomar a forma e a sua fractura como critérios de legitimação das obras de arte, como faz Adorno, é excluir o jogo, a interferência de acaso e necessidade, admitindo como possível a separação entre o mesmo e o outro, embora para afirmar a sua complementaridade.

Por outras palavras, pode dizer-se que é porque Adorno apresenta como garantida, fundamentada, a função crítica da arte que ele não pode senão retirar-lhe o momento do jogo, aquele que a deixaria entregue à incerteza e remeteria a sua relação com a verdade para a ordem da crença ou do simulacro, algo cuja verdade não pode ser afirmada ou negada. No decurso da *Teoria Estética*, é frequente a contestação explícita do jogo como o contrário do sério e a sua identificação com um domínio da diversão e do inócuo. Assim, Adorno rejeita a hipótese, que diz ser colocada por Benjamin, de aceitar o jogo como «rebelião contra a aparência» (*op. cit.*: 120). Uma tal hipótese aparece-lhe como inaceitável, pois «a arte que procura salvar-se da aparência pelo jogo torna-se desporto» (*ibid.*).

Em dois parágrafos de *Paralipómenos*, onde conflui toda a sua reflexão sobre o jogo, Adorno contraria quer a tese de Schiller que considera o instinto lúdico como fundamento da sua proposta de educação estética, quer a mais recente, de Huizinga, que em *Homo Ludens* considera o jogo como elemento central da estética. A crítica desenvolvida por Adorno visa dois tipos de fundamentos: 1) o de que o jogo implica o retorno a um aquém da racionalidade instrumental; 2) o de que a repetição, que faz necessariamente parte do jogo, constitui uma habituação através da qual se inculca uma determinada prática. Trata-se afinal da crítica quer a uma concepção ontológica do jogo, que o considera como resultante de um impulso anterior e distinto da racionalidade, quer a uma concepção do jogo que parte da análise histórica dos jogos instituídos. Em ambos os casos, o jogo se identifica com o lúdico, o não-económico. É porque Adorno se prende à oposição entre jogo e seriedade que a sua teoria estética falha o momento de jogo na arte, substituindo-lhe a dimensão crítica. De facto, como observa Derrida, o conceito de jogo não é determinado pelo discurso filosófico-lógico, ele «anuncia, na véspera e no depois da filosofia, a unidade do acaso e da necessidade num cálculo sem fim» (Derrida, 1968: 7). O que o conceito de jogo põe em questão, dando a pensar a impossibilidade de totalização, é a ideia de finalidade, apenas concebível a partir de um centro ou origem. O movimento do jogo aparece assim como o movimento da suplementaridade: «Não se pode determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o *supre*, que faz as vezes dele na sua ausência, este signo acrescenta-se, vem a mais, em suplemento» (Derrida, 1967: 423). Anterior à divisão entre presença e ausência, o jogo é aquilo que põe em perda a finalidade (mesmo a finalidade sem fim, evidentemente). Como «disrupção da presença» (Derrida, *op. cit.*: 426), o jogo

introduz a enigmaticidade das obras de arte, à qual o pensamento de Adorno faz a devida justiça, não permite porém é que ela seja negada por um pressuposto teórico metafísico, o da experiência estética como «irrupção da objectividade na consciência subjectiva».

Talvez tenha sido devido a pressupostos fundamentais do seu pensamento que Adorno não questionou a noção metafísica de jogo, podendo a sua recusa do jogo na arte, ou a relegação dele para um plano secundário, ser atribuída a uma visão tradicional. Esse é um problema que se prende directamente com o da verdade e o da legitimação. Logo no início de *Teoria Estética* exclui-se a possibilidade de definir a arte, em virtude de ela não ser susceptível de uma análise genética, isto é, de não ser possível determinar o seu desenvolvimento a partir da sua origem, sendo o seu conceito dado historicamente. A arte existe em devir, e por isso o que ela foi não basta para justificar a sua existência, ela «apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se» (Adorno, 1970: 13). A reflexão de *Teoria Estética* não se orienta para uma definição da arte, mas visa sobretudo compreender em que é que ela se tornou e o que poderá vir a ser, estando sempre presente, portanto, a questão da sua legitimidade, que é a da sua relação com a verdade. Culpadas pela autonomia que se constroem, e pela qual participam da reconciliação, as obras de arte expiam essa falta pondo-se em causa a si próprias e afirmando-se como ruptura que nega a reconciliação em que se constituem, isto é, que nega a totalidade e como tal a ideologia da reconciliação. É a ruptura que as legitima, ela é a verdade da arte.

Contrariamente ao que sucedia nas «sociedades fechadas [onde] cada obra de arte tinha o seu lugar, a sua função e legitimação» (*op. cit.*: 180), nas sociedades modernas não há qualquer função ou lugar *a priori* determinados para a arte. Mas quando se pretende a legitimação pela ruptura, quando se diz «A associalidade torna-se a legitimação social da arte» (*op. cit.*: 263), será isso dissociável da advertência para o facto de a associalidade poder ser convertida num novo lugar para a arte, sendo desse modo o seu gesto de ruptura recuperado e posto ao serviço da ideologia da reconciliação? O problema da integração na lógica da subjectividade de tudo aquilo que a nega é fundamental no pensamento de Adorno e faz deslocar a sua teoria estética entre uma noção de arte como relação (crítica) com a verdade e a constatação de uma aporia que faz vacilar essa noção.

O facto de a arte não ter um lugar predeterminado em termos sociais não implica necessariamente a sua associalidade, mas apenas

a indeterminação do seu lugar e funções, aquilo que caracteriza a situação da arte como aporética: «Se diminui a sua autonomia, entrega-se ao mecanismo da sociedade existente; se permanece estritamente para si, nem por isso deixa de se integrar como campo inocente entre outros» (*op. cit.*: 266). A constatação da aporia é o que prevalece no pensamento de Adorno sobre a arte, o qual assim se volta contra qualquer possibilidade de traçar o destino desta ou de lhe advogar uma necessidade: «Avaliar a arte em função da necessidade é prolongar implicitamente o princípio de troca, a preocupação filistina pelo que irá receber em retorno» (*op. cit.*: 281). Se não há uma necessidade a partir da qual avaliar a arte, não podem existir critérios de legitimação. A «crítica» não pode ser mais do que o pensar que toma uma obra como ponto de partida, não para examinar ou decifrar o(s) seu(s) significado(s), mas para atingir a sua promessa de verdade, aquilo que, não sendo conceito, apenas se dá no jogo conceptual.

O acaso, sendo a força que desfaz a possibilidade de estabelecimento de uma linha de demarcação nítida entre autonomia e integração, ao retirar à obra de arte qualquer autoridade, que seria a de um lugar garantido, abandona-a à sua zona de risco – o limite – em que a verdade não é certa, mas apenas possível. Podemos assim compreender que seja na sua reflexão sobre o discurso filosófico que Adorno atribui uma importância fundamental ao jogo. A sua noção de constelação, como modo de conjugação dos conceitos na abordagem de um determinado tema, sendo a recusa de subordinar a conceptualização a princípios genéticos ou estruturais, é uma afirmação do jogo semelhante àquela que teoriza a propósito da des-hierarquização levada a cabo pela parataxe (cfr. 1963: 307-50). Esta, tal como Adorno a concebe a partir de uma leitura de Hölderlin, corresponde a uma organização do discurso que funciona sobretudo por justaposições, constituindo uma «síntese» que não é uma totalidade fechada. Grande parte das características que Adorno apresenta como constitutivas de um estilo paratático encontram-se no seu próprio discurso, o qual, pela justaposição e fragmentação em que se geram ligações e ressonâncias inesperadas, rompe com a ideia de constituição genética ou estrutural do conceito. O pensamento, que para além da lógica implica a *mimesis*, inscreve no seu próprio jogo a interrupção, como diz Adorno em *Stichworte* (1969): «Pensar filosoficamente é também pensar as intermitências, é deixar-se perturbar pelo que não é o pensamento ele próprio» (cit. in Jiménez, 1986: 65).

Em «O ensaio como forma», Adorno dedica-se a mostrar a actualidade do ensaio e a sua obediência a uma lei formal. O que aí

prevalece é a actualidade do anacronismo, é a lei da recusa de formas eternas e imutáveis sem que, no entanto, a atenção à contingência do devir dispense o universal. Numa época em que se oscila entre, como dominante, a racionalidade instrumental, cujo modelo é o do desenvolvimento da técnica, e a «intuição» ou apelo a uma comunicabilidade imediata, a terceira hipótese, a da recusa do domínio absoluto da lógica sem a negar por completo nem cair na intuição, tende a ser totalmente reprimida. Talvez isso permita perceber porque é que «a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia». É que o ensaio inverte «sistematicamente» a hierarquia das oposições que estruturam o discurso lógico, como sejam: sujeito/objecto, puro/impuro, total/parcial, verdade/história, sistemático/não-sistemático, certo/incerto, contínuo/descontínuo, definitivo/provisório, sentido literal/figuras de retórica, lei/transgressão. Enquanto o discurso metafísico privilegia o primeiro termo das oposições referidas, o ensaio dá a primazia ao segundo, ou seja, ao objecto, ao impuro, ao parcial, à História, ao não-sistemático, ao descontínuo, ao provisório, ao incerto, às figuras, ao novo como transgressão. Mas não se trata de um processo de pura e simples inversão de oposições. O fundamental do ensaio consiste no jogo entre os conceitos através do qual se organizam configurações ou campos de força, nenhum conceito tendo, portanto, valor em si próprio, mas apenas na rede de reciprocidades que entre eles se estabelece. O ensaio constitui como tal sempre uma aprendizagem ou «invenção», nunca o decifrar ou a descoberta: «o preço da sua afinidade com a experiência intelectual aberta é a ausência de certeza que a norma do pensamento estabelecido teme como a morte» (Adorno, *op. cit.*: 17).

A importância do ensaio que por «manha», como se diz em «O ensaio como forma», pode fingir que parte de uma determinada obra (pode até fingir decifrá-la), reside no que nele se passa. Como na filosofia: «é o que se passa nela que decide e não a tese ou a posição; o tecido e não, dedutiva ou indutiva, a marcha em sentido único do pensamento» (1966: 34). E uma vez que não há experiência estética sem conceptualização, mesmo que imediata, somos levados a concluir que em arte ou em filosofia, segundo Adorno, o que importa é aquilo que se passa – o jogo –, de que o acontecimento é sempre feito.

11. O jogo ou o conhecimento em figuras

A figura como constelação. – A economia do conhecimento em literatura. – O conhecimento no romance. – Contingência e potencialidade. – A articulação entre mito e *logos* e a impossibilidade de comparar a literatura ao mito.

Entre a recusa e a afirmação do jogo situa-se a relação de Benjamin, ou de Adorno, com a tradição dominante na estética ocidental dos últimos dois séculos, a do romantismo alemão. A primeira via prossegue o profetismo dessa tradição ao afirmar uma relação necessária entre arte e verdade, quer ela seja dada em termos de promessa ou de negatividade. A segunda, de que participa em Benjamin o uso da citação no trabalho da escrita, ou, em Adorno, a concepção do ensaio como campo de forças desenvolvido a partir de constelações, situa a relação com a verdade no domínio do incerto, isto é, privilegia a invenção ou o impossível, dispõe-se a afirmar algo que não se subordina a uma lei prévia, que nenhuma filosofia da história poderia prever. Este tipo de relação com a verdade terá sido desde sempre aquele a que o romance (uma certa ideia de romance, pelo menos) deu lugar. Não é por acaso que a literatura nasceu com o romance.

Quando Roland Barthes diz que «a literatura desvaira os saberes» (cfr. 1978), referindo-se a um modo de relação entre literatura e verdade, ele refere-a a um saber outro que não é conhecimento nem erudição, mas também não se pode equiparar a qualquer sabedoria ancestral onde o mundo, na imperturbabilidade da sua Ordem, se iria acolher. A literatura surge com o romper da ordem clássica, a da *natura naturata*, e não fará senão surpreender em plena fraude o génio como emissário de uma *natura naturans*. Faz parte da sua condição o pertencer a uma época em que a consciência da finitude do humano substituiu a ilusão de uma experiência da totalidade. Os Tempos Modernos, diz Heidegger, correspondem à decadência da grande arte, ou do grande estilo, não porque tenha ocorrido um abaixamento das exigências em relação à arte, mas simplesmente porque a «necessidade de absoluto» se perdeu, e com ela «a arte perdeu a sua essência, a relação imediata com a sua tarefa fundamental que é a de representar o absoluto» (Heidegger, 1961: 82). É contra o grande estilo

que a literatura se afirma e persiste, sendo-lhe nessa medida inerente o abandono da totalidade, seja qual for a forma que ela pode revestir. Tanto a de uma versão realista, objectivista, como a de uma versão essencialista.

Na verdade, é o próprio estatuto da instituição literária que confere à palavra da literatura um duplo valor, o de ser ela própria e outra. A partir do momento em que se reconhece à literatura o direito de inventar tudo o que diz, retira-se-lhe a credibilidade a um nível imediato, mas essa perda não pode deixar de ser compensada pela impossibilidade de situar qualquer leitura num exterior absolutamente separado das crenças que partilhamos. É a partir desse estatuto que o equívoco atravessa a palavra literária, que assim se dá a pensar como dupla: impostura e lugar de investimento da nossa crença, ao mesmo tempo. Qualquer texto sobre o qual recaia a designação «literatura» fica assim sujeito a uma ambiguidade inultrapassável. Sendo inseparável da metalinguagem que a constitui, a literatura é interrogação de si mesma: «Admitamos que a literatura começa no momento em que a literatura se torna uma questão» (Blanchot, 1947: 11).

O facto de considerar a literatura acima de tudo como fenómeno de linguagem levou Bakhtine ao estudo do romance como tipo de discurso que explora o dialogismo, em virtude do qual nenhuma palavra ou frase é unívoca mas encerra já uma pluralidade de vozes. A noção de dialogismo permite-lhe caracterizar o romance sobretudo como confronto de ideologias (cfr. Bakhtine, 1963), como uma multiplicidade de sentido indecidível que põe fim ao impulso totalizante do discurso monológico. Este era constitutivo do grande estilo épico, do qual Hegel dizia que consistia numa «narração calma, impessoal, desenrolando-se numa ordem perfeita» (VII: 175). O grande estilo era inerente a um mundo de uma harmonia inquestionável, em que cada coisa encontra o seu lugar, que é o seu sentido, no círculo perfeito do Sentido. Ora, a literatura, como atesta a história do romance, será sobretudo oposição ao grande estilo, nela o mundo apresenta-se como multiplicidade que nenhuma grande ordem pode conter. Não apenas como diz Bakhtine, porque no romance nenhuma voz é unívoca, mas também porque a literatura é o lugar onde a linguagem pode reconhecer a sua participação na desordem irremediável do mundo. Porque, não havendo mundo fora da linguagem, esta não é todavia um puro poder de nomeação, que nos permitiria aproximar das coisas suprimindo-as, negando-as, mas sim um devir múltiplo através do qual se gera uma superabundância de perspectivas que invalida qualquer tentativa de conceber o mundo como uma imagem ou horizonte fixo.

Se porventura, na infinita liberdade que se autoriza, o romance dá voz ao contador de histórias, não o faz sem todavia lhe retirar a autoridade que era a dele pelo facto de pertencer à grande ordem em que a experiência do narrador era a da harmonia inalterável. Num mundo sem centro e, portanto, sem origem ou totalização, como é o do romance, a voz do contador de histórias apenas nele aparece como um ritmo pelo qual a absoluta singularidade de uma entoação (de uma escrita) se sobrepõe à multiplicação de hipóteses, fazendo com que estas não sejam apenas hipóteses de conhecimento mas sobretudo que nelas se imprima a verdade da sua enunciação (cfr. Lopes, 1992: 11-23).

Ao afirmar-se como tal, a duplicidade do discurso literário, que o romance, com euforia, resignação ou desespero, não pôde nunca deixar de assumir (pois nunca a palavra do autor se confundiu com a do narrador, embora todas as tentativas de submeter a literatura a uma ordem moral ou jurídica se fundamentassem nessa confusão), desencadeou de imediato uma série de questões que não dizem de modo nenhum apenas respeito à literatura, mas visam o uso da linguagem na sua globalidade. É que, não sendo puramente mentira, sem deixar de possuir uma dimensão de impostura, o discurso literário, só pela possibilidade da sua existência, faz vacilar a dicotomia entre verdade e mentira, que a razão moderna chama a si, subtraindo-a ao mito e à tradição. Compreende-se portanto que, na medida em que está apta a lançar a suspeita sobre a possibilidade de uma separação tida como certa e garante da construção de um edifício lógico dentro do qual a vida moderna se deixava pensar, a literatura apareça como uma espécie de *pharmakon*, remédio ou veneno consoante liberte do peso da lógica que domina o quotidiano ou insinue que a realidade, também ela, é ficção. Por um lado, a literatura apresentar-se-á como o tipo de discurso que, por estar fora da rigidez conceptual, mais se aproxima da mudança, proporcionando um conhecimento que supera o conflito trágico entre vida e forma, omnipresente na cultura europeia do final do século XIX. Por outro lado, na medida em que a literatura exibe o seu poder criador de mundos, ela lança definitivamente a desconfiança em relação ao poder nomeador da linguagem, o qual implica a negação da coisa nomeada: «Hölderlin, Mallarmé e, em geral, todos aqueles cuja poesia tem por tema a essência da poesia, viram no acto de nomear uma maravilha inquietante. A palavra dá-me aquilo que significa, mas primeiro suprime-o» (Blanchot, 1981: 36). Esta desconfiança em relação à linguagem assume igualmente uma importância extrema em finais do século XIX e princípios do século XX,

tendo Viena como centro de irradiação e associando-se a nomes como Hofmansthal ou Wittgenstein. As duas dimensões referidas articulam-se sempre de algum modo, não sendo possível falar de uma desconfiança absoluta, pois esta já não seria o elogio do silêncio ou a busca do silêncio através da linguagem, mas apenas o mutismo.

As múltiplas gradações da referida articulação, e a possibilidade de a partir delas proceder a combinações diferentes, subjazem à interrogação sobre a literatura, seja ela a dos próprios romancistas, poetas ou dramaturgos, seja a dos apenas «teóricos». Há assim de cada vez uma ideia de literatura que se forma, e a partir dela uma história da literatura que se constitui. Num livro intitulado *A Arte do Romance* (1986), Milan Kundera defende justamente a possibilidade de considerarmos uma ideia de romance que lhe permite formar uma história do romance desde Rabelais, Cervantes, Sterne, Diderot, Flaubert, Joyce, Musil, Kafka, etc. Para construir essa ideia, Kundera não deixa de recorrer à filosofia, nomeadamente à fenomenologia husserliana, onde vai buscar a noção de *Lebenswelt* 'mundo da vida', ou à tradição heideggeriana, de onde retira a noção de uma história da metafísica como história do esquecimento do ser, mas recorre sobretudo à sua leitura de romances e ao pensamento de autores como Broch ou Musil. Kundera parece prender-se sobretudo aos escritos destes dois autores sobre literatura, nomeadamente aos de Hermann Broch, tomando-os mesmo como fundadores de critérios a partir dos quais as próprias obras poderiam ser julgadas. Assim, de Broch retira ele esta norma: «o romance que não descobre uma porção até então desconhecida da existência é imoral. O conhecimento é a única moral do romance» (Kundera, *op. cit.*: 20).

A relação entre literatura e conhecimento constitui o núcleo da reflexão de Broch sobre a literatura. A concepção de conhecimento que este escritor defende parte da constatação de uma situação em que literatura e filosofia se opõem. A primeira aparece como o modo de conhecimento capaz de suprir a incapacidade da segunda para dizer a totalidade[18]. Isto é, abandonando a sua pretensão de universalidade, a filosofia teve de afastar do seu espaço lógico as questões mais escaldantes que ela tinha sabido colocar ou, como diz Wittgenstein, «relegá-las para a mística» (Broch, 1955: 207). A filosofia aparece assim, não só como incapaz de aceder à totalidade, como ao poder criador do *Logos*, pelo qual o homem procede à construção de sistemas que repetem a criação do mundo. Poesia e ciência aliam-se nesse acto criador, sendo o devir-poesia da ciência, que fazia parte do programa romântico, convertido num devir-ciência da poesia. Mas, apesar do

combate ao irracionalismo romântico, de que essa inversão faz parte, reúne-os um propósito idêntico, o de aceder ao absoluto, a totalidade. Broch pretende que cada acto, definindo-se como criador (em oposição à acção, que essa resulta do puro estar sujeito a um sistema de acções e reacções), seja a concretização de uma lógica absoluta, a qual deverá englobar o consciente e o inconsciente. Uma tal lógica, como esclarece Hannah Arendt (1955: 8-43), tem por fundamento uma utopia da redenção. A partir desta, Broch irá afastar-se da poesia por considerar que nela a dimensão contemplativa se sobrepõe ao acto, anulando-o. A exigência de ética, sendo exigência de criação e, portanto, de actos que não se anulem enquanto actos, condu-lo da poesia à política. O abandono da literatura aparece assim como a derrota do privilégio conferido ao poder performativo (e nesse sentido, profético) que desde o romantismo aparecia como natureza da palavra poética.

Quando Kundera expõe a sua ideia de romance como conhecimento, a sua noção de conhecimento é já mitigada por essa derrota. A performatividade do discurso do romance vai a par com a sua aptidão para apreender um saber prático que escapa ao conhecimento científico. Kundera defende a tese da existência de uma lógica interior do romance, segundo a qual a sua história seria constituída por uma série de apelos – apelo do jogo, apelo do sonho, apelo do pensamento, apelo do tempo (cfr. *op. cit.*: 31-32) – que, tendo-se sucedido no tempo, permanecem na época dos «paradoxos terminais», a nossa, como forças de resistência ao espírito dos *mass media* ou espírito do tempo. A capacidade de resistência do romance corresponde ao seu espírito de complexidade, que lhe advém da conjugação entre o abandono da lógica do conhecimento científico, através da participação no imediato que constitui o mundo da vida, e a experimentação própria da construção de uma arquitectura a partir da qual cada elemento adquire valor na medida em que existe em confronto com os outros.

O que assim se reafirma é, poderemos dizê-lo, o espírito de jogo como espírito do romance ou da literatura. Não se trata do repúdio da razão em nome de um irracionalismo que coloque a intuição no lugar daquela. Mas o jogo também não é pura definição de estratégias. Pelo contrário, o seu antitotalitarismo, residindo no abandono da necessidade, não pode ser a negação desta, o que seria ainda reinstaurá-la de outro modo. Até certo ponto, o jogo é a passagem da estratégia ao estratagema. O estratagema nunca visa o todo: esquece-o ou abandona-o ao entregar-se ao apelo do disperso por amor da contingência que a exclusão do acaso anula reduzindo o mundo à ordem do discurso. O estratagema é então a desobediência a essa ordem;

são as micrologias que ignoram a Grande Lógica e instauram um discurso paradoxal onde se torna possível afirmar algo e o seu contrário sem que uma afirmação exclua a outra. Embora possamos admitir que, pela duplicidade da sua palavra, nenhuma obra literária se identifica com um universo totalitário, nem sempre as metalinguagens que pretendem justificá-las prescindem do recurso à autoridade inerente à ideia do Um ou Todo como perfeição máxima. Podemos também dizer que a produção de metalinguagens esteve sujeita a uma exigência progressivamente mais intensa à medida que avançava a afirmação do positivismo em ciência e em filosofia, ou, em termos heideggerianos, à medida que o domínio planetário da técnica ia aumentando.

A necessidade crescente de demarcação face a essa realidade parece estar na origem do facto de, sobretudo desde Baudelaire, serem não só os autores a interrogarem-se sobre o seu fazer e as obras produzidas, mas ter-se caminhado para uma situação em que as próprias obras literárias passaram a insistir na interrogação de si mesmas e da verdade que reivindicavam. Ora, isso significa curiosamente que, quando a necessidade de demarcação do literário se intensifica ao ponto de ser uma exigência das próprias obras, elas vão mostrar a partir da interrogação de si mesmas que a delimitação absoluta é impossível. Desse modo, tornam evidente a interdependência não só entre literatura e metalinguagem sobre a literatura, mas ainda entre linguagem e metalinguagem, de um modo geral. Há uma declaração de Proust, bastante conhecida, que nega essa relação e pode ser apresentada como exemplar: «Uma obra em que há teorias é como um objecto sobre o qual se deixa a marca do preço». Sob a capa da anti-vulgaridade, o que esta frase encerra é o puritanismo do grande estilo, desmentido pelos livros de Proust em que as teorias não deixam de estar presentes. Aliás, Proust é frequentes vezes levado a entrar em contradição com o seu trabalho de romancista, como por exemplo quando, como observa Compagnon, em oposição ao romance do século XIX, cuja unidade considera apenas projectada retrospectivamente, defende a unidade *a priori*, e portanto premeditada, de uma obra literária, o que o leva a escrever, numa carta, sobre *Fleurs du Mal*: «O único elogio que eu solicito para este livro é que se reconheça que ele não é um puro album e que ele tem um começo e um fim» (cit. in Compagnon, 1989: 37). Ao defender deste modo a dimensão premeditada (portanto lógica, racional), Proust não deixa de contradizer aquilo que noutras circunstâncias lhe aparece como decisivo no que diz respeito à literatura, o facto de esta ser produto

da intuição ou do instinto, contrariamente ao método filosófico, como diz em *Contre l'obscurité*: «Não é por um método filosófico, mas sim por uma espécie de potência instintiva que *Macbeth* é, à sua maneira, uma filosofia» (cit. in Tadié, 1971: 419).

Quando o esforço de distinção entre o poético e o filosófico se baseia numa distinção clara entre dois modos de conhecimento, é impossível que ele não caia de qualquer modo na oposição entre o mediato e o imediato, a análise e a intuição, como propõe Bergson:

> Um absoluto não poderia ser dado senão numa *intuição*, enquanto tudo o resto releva da *análise*. Chamamos aqui intuição à *simpatia* pela qual nos transportamos para o interior de um objecto para coincidir com o que ele tem de único e, por conseguinte, de inexprimível. Pelo contrário, a análise é a operação que conduz o objecto a elementos já conhecidos, quer dizer, comuns a este objecto e a outros (1903-23: 1395).

Segundo Bergson, a multiplicação de perspectivas nunca permite atingir o absoluto, mas a intuição permite. E permite porque há nela uma energia criadora que se manifesta na linguagem, sobrepondo-se-lhe sem ser constrangida por ela: «A verdade é que acima da palavra e acima da frase há algo muito mais simples (...): o sentido, que não é tanto uma coisa pensada quanto um movimento de pensamento, menos um movimento que uma direcção» (*op. cit.*: 1358). Estamos perante uma concepção naturalista em que a energia é considerada primeira em relação à linguagem; em que a percepção se traduz imediatamente em imagens e só depois em conceitos: «É em conceitos que o sistema se desenvolve; é numa pura imagem que ele se comprime quando é empurrado para a intuição de onde provém» (*op. cit.*: 1357).

À semelhança de Bergson, Proust, nomeadamente no prefácio a *Contre Sainte-Beuve* (1908-9), parece partilhar de uma idêntica repartição entre a inteligência (conceptual) e certos signos que aparecem como uma emanação do sensível. Basta lermos a célebre primeira frase desse prefácio – «Cada dia dou menos valor à inteligência» –, para nos darmos conta da desconfiança que move o seu autor contra o raciocínio ordenado, previsível, generalizante, que deixa escapar a singularidade do que aconteceu e apenas pode ser experimentado de novo ao acaso dos encontros em que o sensível se torna signo a decifrar. A experiência é assim decifração, substituição de uns signos por outros, pois «o próprio dos signos é fazerem apelo à inteligência na medida em que ela vem sempre depois, na medida em que ela deve vir depois» (Deleuze, 1976: 120). Mas a hierarquia que Proust estabelece, ele próprio sabe que ela não pode ser levada às últimas consequências e é para a importância desse facto que chama a atenção no final do referido prefácio:

> E esta inferioridade da inteligência é ainda assim à inteligência que é preciso pedir que a estabeleça. Porque se a inteligência não merece a coroa suprema, apenas ela é capaz de a conceder. E se na hierarquia das virtudes ela não tem senão o segundo lugar, apenas ela é capaz de proclamar que o instinto deve ocupar o primeiro (*ibid.*: 63).

O que Proust aqui põe em causa é a possibilidade de uma separação nítida entre conceito e imagem ou entre conceito e signo, entre a inteligência e o que vem antes dela. É neste sentido que Musil proporá que os escritores alemães se abstenham de usar o termo *intuição*, o qual, na sequência de Spengler, é invocado sempre que alguém «quer afirmar qualquer coisa que não pode provar ou que não pensou a fundo» (Musil, 1921: 110). O ideal de humanidade não pode ser o de totalidade e harmonia que se tem em vista quando se apela à intuição e ao mito, pois a razão que introduz no homem a discordância faz parte da sua condição:

> O homem, com efeito, não é puro intelecto: ele é vontade, sentimento, inconsciente, e frequentemente também simples facto, como o comboio de nuvens no céu. Mas enfim, se não se quer ver nele senão o que não depende da razão, é preciso escolher como ideal o formigueiro ou a colmeia: porque a mitologia, a harmonia e a segurança intuitiva das formigas e das abelhas reduzem provavelmente a zero tudo aquilo de que o homem pode, a esse nível, fazer-se prevalecer (*ibid.*: 115).

Em Musil, a especificidade do pensamento do romance, e da literatura em geral, é pensada a partir de diversos pontos de vista, sendo um deles aquele em que se estabelece uma divisão entre o domínio *ratioïde* e o domínio *não-ratioïde*. Enquanto o primeiro é regido por noções fundamentalmente associadas à necessidade de um ponto fixo, no segundo, a mudança prevalece sobre a rigidez, e as excepções, sobre as regras. Trata-se do «domínio das reacções do indivíduo ao mundo e a outrem, o domínio dos valores e das avaliações, das relações éticas e estéticas, o domínio da ideia» (1918: 83). É a ligação do escritor ao que é efémero, ao contingente e imprevisível, que permite distinguir o domínio das ideias do dos conceitos: enquanto estes devem ser válidos em todas as circunstâncias, as ideias não se separam do contexto em que se formam e por isso elas são de uma diversidade infinita. O domínio *não-ratioïde*, o das ideias, não implica de modo nenhum o abandono da razão, mas a capacidade de produzir uma tensão que pela sua mobilidade instabiliza a forma. Musil considera o combate entre ideias e formas à semelhança do que Simmel entendia existir entre vida e formas. De um lado a multiplicidade em devir, do outro as instituições, as formas de vida. As

formas estão sempre em atraso em relação às ideias que, quando realizadas, adquirem o estatuto de formas e ficam sujeitas à jurisdição moral e política que organiza o campo das instituições. Mas as ideias enquanto tais não se sujeitam a limites de qualquer espécie. E o escritor, que tem como «horizonte» da sua «obra» o desconhecido, não deixa de utilizar os recursos do homem racional e os seus modos de conhecimento. A disponibilidade do escritor diante do imponderável faz com que se lhe aplique com toda a justiça esta afirmação de Emerson: «O único pecado é a limitação» (Raychman, 1991: 44). Não se trata de admitir a excepcionalidade ou irresponsabilidade enquanto atributos que menorizam uma actividade, mas de as pensar de outro modo, o que permite que se fale de uma tarefa do escritor, a qual, segundo Musil, «consiste em descobrir sem cessar novas soluções, novas constelações, novas variáveis, em estabelecer protótipos do desenvolvimento de acontecimentos, imagens sedutoras das possibilidades de ser homem, de *inventar* o homem interior» (*op. cit.*: 83). A ética do escritor não consiste, portanto, em se subordinar a uma Lei prévia, mas em construir ficções que suspendem a relação imediata com qualquer situação moral ou política determinada. A ausência de responsabilidade directa que daí deriva não significa uma irresponsabilização do escritor no sentido em que a sua escrita seria um puro produto do acaso ou da inspiração, significa apenas que a sua responsabilidade, não se podendo avaliar a partir de uma lei prévia, nunca pode corresponder a uma avaliação rigorosa, sendo um constante relançar desta. O poder de experimentação da literatura enquanto poder «criador» ou de invenção fica fora de qualquer exigência de responsabilidade, mas, pelo mesmo motivo, isto é, pela sua imponderabilidade, também não é possível, como observa Thomas Mann, considerar a faculdade criadora como «o estado supremo do homem» (1952: 295).

Enfim, o escritor é um «homem do possível», para ele a realidade é potencial, e por isso não obedece ao princípio de não-contradição. Com efeito, o princípio de não-contradição só tem valor do ponto de vista de uma teoria da significação em que o nome representa a essência das coisas, ou seja, da significação como definição, pois apenas esta é fixa. Tudo o resto, o que é caduco, finito, contingente, é da ordem do potencial. O paradoxo da contingência resulta justamente de ela ser o potencial, a ideia e não o conceito, o possível irrealizado e não o facto definido. Nos *Primeiros Analíticos*, Aristóteles expõe a seguinte noção de possibilidade: «é possível o que *não é necessário que seja*, nem é necessário que não seja»[19]. O possível não é

apenas o que não é impossível, ele não pode ser necessário. A necessidade anula a contingência, é isso o que estabelece a expressão de Aristóteles, dando assim lugar ao paradoxo da contingência: algo que só pode ser se pode também não ser. Ou então: um predicado só pode pertencer a um sujeito se pode também não lhe pertencer. A condição do possível é então a simultaneidade da afirmação e da negação, o que é uma consequência directa de a linguagem não ser apenas definição, fixação de essências, pois nela se dá a passagem do comum ao próprio sem que se possa assinalar uma delimitação de terrenos. Embora se possa dizer que o comum é do campo dos conceitos, enquanto a singularidade é do das ideias, isto é, do potencial, nenhum desses campos existe sem a afirmação e negação do outro.

A literatura é uma questão de ideias, inseparável portanto do carácter acidental, potencial, do sensível. Nessa medida, ela é um lugar de resistência à denotação ou poder definidor da linguagem, mas não a negação daquele poder. A sua lógica é a do paradoxo: afirmação e negação ao mesmo tempo. É o que faz com que não seja pertinente falar de uma linguagem poética e de uma linguagem não-poética, ou de um modo de conhecimento literário e de um modo de conhecimento não-literário. Estas distinções, que estão na base dos maiores equívocos que privilegiam o literário em detrimento do filosófico (ou do científico), perdem a sua razão de ser quando confrontadas com a inexistência de uma linguagem puramente denotativa e com a impossibilidade de dizer o contingente fora da afirmação e da negação do denotativo. O que não quer dizer que a oposição entre literatura e filosofia não prossiga. Podemos dar razão a Wallace Stevens quando diz «Talvez valha mais enfurecer os filósofos do que acompanhá-los» (*Adagio*: 117). É que esta afirmação é feita a partir da exigência de atenção ao sensível que faz da poesia a «ficção suprema», isto é, um discurso em nada vinculado ao princípio de razão, mas sim à capacidade da linguagem para dizer o singular através da invenção. De um ponto de vista aparentemente diferente, também Italo Calvino vê na oposição entre filosofia e literatura uma condição necessária da renovação da linguagem. A literatura, para além de ser o saber do múltiplo, a possibilidade da construção de visões plurais compensatórias da fragmentação disciplinar das ciências, possui uma dimensão de jogo, fundamental do ponto de vista da invenção de novos vocabulários:

> Nada exige que a oposição entre literatura e filosofia seja resolvida: pelo contrário, que ela seja julgada permanente e sempre nova dá-nos a garantia de que a esclerose das palavras não se cerra sobre nós como uma calote de vidro (1967: 37).

A imensa importância do pensamento de Musil em relação ao romance reside no facto de, sem o colocar em oposição à racionalidade, conceber a sua capacidade de construir figuras que, enquanto constelações de pensamentos, pertencem ao domínio das ideias, de modo que a dimensão de jogo e experimentação que as caracteriza corresponde à dupla afirmação do conceptual e da singularidade. A figura corresponde à integração máxima dos afectos, e nessa medida ela é indissociável do prazer da experiência estética, mas associado a esta há sempre o entendimento. Manter os dois pólos da figura num certo equilíbrio é um ideal de Musil, para quem «sentir fortemente significa sem dúvida primeiramente, ainda hoje, mostrar certas disposições emocionais, mas também ser tocado e influenciado profundamente no conjunto do seu ser intelectual» (1923: 379).

A necessidade de afirmar a divisão original, pela qual cada palavra é dupla e o divergir é uma condição do discurso e de todas as mudanças, faz com que para Musil se torne fundamental recusar o poder totalizador concedido à história no romance, o qual parte de pressupostos contrários, os da continuidade, identidade e totalidade ou perfeição. O inacabamento de *O Homem Sem Qualidades* prende-se assim directamente a uma atitude moral do seu autor, que o leva a recorrer a um tipo de arquitectura em que a História é desviada pela intervenção de um género intermédio – o ensaio – que se integra no romance como dimensão explicitamente questionadora. Ou seja, como tipo de discurso que põe a claro aquilo que a estrutura do romance possui de questionamento implícito, na sequência directa do seu ser duplo, e a ideologia totalitária do grande estilo faz ignorar em nome da existência de uma palavra una, não dividida, em que as coisas e os seus nomes coincidam perfeitamente. Tal seria a palavra do mito, à qual Musil se opõe obstinadamente, combatendo, de um ponto de vista ético, todas as tentativas de remitologização que na época se tentavam impor em nome de um nacionalismo feroz. A inclusão do ensaio no romance pode assim ser atribuída sobretudo à necessidade de combater uma situação dominada pelos extremos incomunicáveis de um positivismo em ciência e em filosofia e de uma escalada do mito que se pretendia confundir com a arte e reduzir a literatura a uma palavra unívoca e inquestionável. De um lado, a definição de uma objectividade comprovada por processos empíricos, do outro, o retorno a processos carismáticos de legitimação. E perante este quadro em que dois pólos extremos reivindicam uma autoridade sobre todos os aspectos da existência que Musil, ao mesmo tempo que pensa a necessidade de um lugar – a crítica, o ensaio – que estabeleça uma

relação com as obras literárias indispensável à sua legitimação enquanto interrogação e experimentação, transpõe para o interior do seu romance *O Homem Sem Qualidades* esse tipo de reflexão.

Não se trata de sobrepor a reflexão à narrativa mas, pelo contrário, de evidenciar o ser-duplo da palavra, aquilo que lhe permite dizer o mesmo e o outro – a essência, o comum ou conhecido; e a singularidade, o único, desconhecido. Desse modo, o que se dá a pensar é o facto de a narrativa participar já da interrogação e de esta não prescindir inteiramente da narrativa, como no-lo dão a pensar os chamados «filósofos da diferença» – Foucault, Deleuze, Lyotard e Derrida –, ao fazerem participar o discurso filosófico de uma multiplicidade de tipos de discurso, procedendo desse modo ao descentramento deste e à sua abertura ao infinito, até então considerada específica do discurso literário.

É oportuno lembrar que o próprio Ricoeur, que desenvolve uma vasta obra (1983, 84, 85) orientada no sentido de mostrar que a narrativa é a «guardiã do tempo», acaba por concluir que mesmo o seu discurso sobre o tempo está no tempo, pois a narrativa de todas as narrativas não existe. A narrativa não domina o tempo porque ela não pode funcionar como metalinguagem absoluta. Daí que Ricoeur reconheça os limites da refiguração do tempo a que a narrativa procede:

> (...) por limite interno, entender-se-á a ultrapassagem até ao esgotamento da arte de contar na vizinhança do imperscrutável. Por limite externo, o transbordar do género narrativo por outros géneros de discurso que, a seu modo, se dedicam também a *dizer* o tempo (1985: 387).

Podemos dizer que os limites da narrativa decorrem de ela própria ser passagem do mesmo ao outro, ou seja, de o seu discurso ser duplo. Daí a comparação que Ricoeur estabelece entre a metáfora e a narrativa: para a primeira são necessárias duas palavras, para a segunda, dois acontecimentos; em ambas a articulação do mesmo e do outro desencadeia novas significações. Ricoeur afasta-se assim da concepção do mito como sentido perfeito e transmissível e aproxima-se da de alegoria tal como é pensada por Benjamin desde *A Origem do Drama Barroco Alemão*, em que, como discurso da imperfeição e da caducidade, a alegoria constitui a enigmaticidade do discurso. Ricoeur não propõe que se considere a narrativa como modo ingénuo, espontâneo, de totalização, do mesmo modo que não considera o discurso figurado como o discurso através do qual se atinge uma verdade absoluta. Falar dos limites da narrativa é já estabelecer a comunicação dos discursos, abalar a divisão entre mito e *logos*, entre tropos e conceitos.

A impossibilidade de estabelecer limites entre os diversos tipos de discurso, nomeadamente entre o poético e o conceptual, que se encontra exemplarmente no romance do século XX, de maneira implícita em Proust e explícita em Musil, é já um dos aspectos centrais do anticartesianismo de Vico. Para o autor da *Scienza Nuova* (1744) há uma continuidade originária entre mito e *logos*. A mitologia é dizer das diferenças, *diversiloquium*, e como tal é *veriloquium*, dizer da verdade, sendo a fábula uma «narração verdadeira» pelas conexões que estabelece e não pela adequação a um exterior, não diferindo portanto da «ficção verdadeira» (cfr. Rella, 1986: 47-56). Segundo Vico, que considerou as fábulas como histórias de costumes, o uso metafórico das palavras precede o seu uso literal, tal como a construção de fábulas precede os discursos científicos. Porém, essa sequência está sujeita à ressalva de não existir nenhum discurso de onde a metáfora esteja ausente por completo. Atendendo a que Vico define a metáfora como «uma pequena fábula», o que ele propõe é que se admita que todo o discurso participa do mito enquanto narração ou composição do heterogéneo. O facto de mito e *logos* não se excluírem não significa, porém, qualquer conciliação perfeita, mas sim uma tensão ou jogo a que Vico atribui uma «função realizadora das palavras» (Berlin, 1976: 57).

Na linha da não-oposição absoluta de mito e razão, de que Vico é um dos defensores, quer contra o radicalismo da *Aufklärung*, que entende a relação entre mito e razão como um processo de exclusão do primeiro – do mito ao *logos* –, quer contra a tentativa romântica de síntese do mito e da ciência, Blumenberg desenvolve em *Arbeit am Mythos* (1979*b*) uma explicação antropológica da função do mito. A sua tese é a de que o homem, devido a características biológicas específicas, que fazem dele um ser prematuro, desenvolveu determinadas formas de relação com o exterior indispensáveis à sua sobrevivência, como sejam, o mito e a ciência. Assim, o mito surge na sequência do «absolutismo da realidade», conceito que designa uma situação inicial apresentada pelas teorias sobre a origem do homem, a qual corresponde a um estado de quase total ausência de controlo da sua existência, e consequentemente a um poder absoluto do exterior. A essa situação limite corresponderia um estado de angústia (*angst*) que o mito permite ultrapassar, dando lugar ao medo associado a diversos poderes exteriores. Procedendo por diferenciação e composição de diferenças, o mito corresponde a uma divisão de poderes, sendo já uma forma de racionalização que permite fazer previsões e projectos para o futuro. Na medida em que o «absolutismo da realidade» é um estado limite, tanto no que diz respeito à espécie humana como a

cada indivíduo, o mito, como sua ultrapassagem, não é específico de um estádio original ou primitivo, não podendo ser superado em definitivo, como pretendem aqueles que supõem um percurso linear do mito ao *logos*. Mas o mito também não pode ser tomado por um patrimómio original da humanidade a ser apreciado em circunstâncias diversas. Para Blumenberg é fundamental admitir não só que a função do mito persiste, mas também que os mitos são constituídos por uma longa história de alterações dos seus motivos e da sua organização. Não existem mitos originais, pois cada mito que se conhece é sempre já trabalho do mito, isto é, corresponde a processos de interpretação, apropriação e selecção que dão lugar a horizontes de sentido partilhados pelos membros de uma dada comunidade. A função e o valor do mito não se confundem, pois, com os da imaginação, uma vez que aqueles resultam de um longo processo pelo qual a comunidade cria os seus próprios meios de regulação da existência, que nela fazem a vez do instinto[20]. Ao contrário da filosofia e da ciência, «os mitos não respondem a questões; tornam as coisas inquestionáveis» (Blumenberg, *op. cit.*: 126), garantindo desse modo uma parcela mínima do inquestionável necessário à sobrevivência. Fazem-no remetendo as coisas e os acontecimentos para uma distância que se perde na noite dos tempos e afasta qualquer possibilidade de investigação cronológica necessária ao raciocínio que se desenvolve em termos de causa e efeito. Em termos míticos, existem fundamentos, mas não causas. Abolindo a interrogação, os mitos eliminam igualmente o arbitrário, sendo por isso mesmo fontes de autoridade. Em relação a esta, Blumenberg acentua o facto de o processo da sua consolidação ser o resultado de um «darwinismo das palavras», extremamente lento, portanto, não havendo qualquer possibilidade de criação de novos mitos, tal como não há possibilidade de conduzir um mito ao seu fim. No primeiro caso pretender-se-ia, como sucedeu com o autoritarismo nazi, impor uma necessidade que não pode senão resultar de um longo aperfeiçoamento através de sucessivas e por vezes quase imperceptíveis alterações; no segundo, o fim do mito, tal como foi prosseguido na literatura do século XX, coincidiria com um ultrapassar definitivo do absolutismo da realidade, cumprindo-se desse modo o ideal kantiano de realização universal da autonomia do humano.

A reflexão de Blumenberg sobre o mito, ao postular a total impossibilidade de identificação de poesia ou literatura e mito, rejeita igualmente a hipótese de considerarmos a existência de uma constelação de realidades primeiras, os arquétipos, noção que, derivada do platonismo, tem um valor fundamental, nomeadamente na psicologia das profundidades de Jung e nos estudos das «estruturas antropológicas do imaginário», de Gilbert Durand (1969). Trata-se de admitir que os mitos apenas existem em metamorfose, a qual se processa em conexão com o conjunto amplo de factores que caracterizam o estado civilizacional de uma dada época. Daí que a imaginação não surja como faculdade suprema dotada de um poder criador identificado com a revelação de uma verdade original. O discurso literário, seja ele narrativo ou não, ao deixar de participar do processo de construção/transmissão do mito, só pode ser exterior à autoridade e, portanto, ao poder legitimador daquele. Não há, por conseguinte, nenhuma espontaneidade da imaginação, nem nenhum poder intrínseco à organização narrativa que confira a uma obra que a partir delas reivindique o seu estatuto de literatura a autoridade do mito, o qual, como se disse, exerce a função de justificar a existência. Por isso, nenhuma obra literária possui à nascença outra legitimidade senão a de se apresentar, sujeitando-se ao conjunto de práticas de justificação que a integram ou recusam, mas sobre as quais por sua vez também age. É o que torna impossível avaliar o fenómeno da produção literária sem ter em conta essas práticas de justificação ou autojustificação. A palavra dupla que caracteriza a literatura, e torna possível a sua não-contemporaneidade, não admite que se imponham limites ou regras à sua produção. Mas também não permite atribuir-lhe outro estatuto senão o do incerto. Apenas a inter-relação da obra com um conjunto de outros textos e práticas sociais, que vão desde a moda à filosofia, pode decidir finalmente da sua institucionalização e dos níveis a que esta se processa, aos quais corresponde a fixação de públicos diferenciados.

No entanto, admitir que este processo decorra regularmente, sem falhas e contrariedades, seria esquecer que a literatura surge como necessidade de afirmação do único contra o modelo, o que faz com que cada texto literário seja resistência à instituição (incluindo, obviamente, a instituição «literatura»). Há por isso uma incerteza residual dos textos literários que decorre, não de terem sido escritos em circunstâncias únicas, porque todos os textos o são, mas de jogarem o único contra o comum através do comum. Uma tal incerteza tem consequências decisivas tanto em relação a cada texto individualmente considerado, uma vez que abre nele o jogo infinito da significação, como em relação ao conceito de literatura, uma vez que se considerarmos a singularidade como determinante de um texto literário, isso significa que daquilo que determina esse texto nada pode ser dito e por isso não é posível classificá-lo a partir de características intrínsecas.

De comum, fica apenas o que um certo número de constantes – de uma época, de grupos, pessoais, etc. – conseguiu construir sobre os enigmas em que o absolutamente incomunicável constitui a energia da metamorfose, a capacidade de jogo que faz de um discurso um campo inesgotável de tensões. A precaridade de todas as definições do literário resulta assim, como veremos no próximo capítulo, do confronto entre a pulsão teórica, característica de toda a contemplação ou percepção, em que existe sempre já uma distância através da qual se processa a ordenação em função do comum, e um uso da linguagem em que aquela coexiste com o seu oposto.

1 De acordo com as investigações de Aguiar e Silva (1981: 1-13) e de Robert Escarpit (1979), até então a produção artística no campo das letras era subsumida nas designações de «poesia», «eloquência» ou «verso e prosa». Em 1750, no artigo que escreve para o *Dictionnaire philosophique*, sob o título «Littérature», Voltaire procura conferir precisão àquele termo, que considera vago, estabelecendo para o efeito uma distinção entre *belle littérature* e *littérature*, servindo a primeira para identificar o que possui valor estético, e a segunda, o que pertence apenas a uma arte da expressão. As obras que se ocupam de ciência e de técnica não são consideradas parte da literatura. Textos de Lessing (1759), Diderot (1751), Marmontel (1787) e Madame de Staël (1800) atestam a progressiva fixação de um sentido do vocábulo *literatura* correspondente a uma noção moderna que se refere tanto à produção literária enquanto produção artística, como ao conjunto de obras do passado que passam a constituir as literaturas nacionais a que o romantismo atribuirá o valor primordial de memória que guarda o espírito dos povos.

2 Christine Buci-Glucksman (1986: 54-55), propondo que se distinga entre uma razão barroca e uma razão clássica, praticamente contemporâneas, atribui à primeira uma sobrevalorização da retórica, a qual, podemos dizer, está perfeitamente de acordo com um «princípio de imitação» e com a codificação dos elementos dos mitos antigos que os torna disponíveis para a construção de fábulas como simulacros em que não é a tradição que se recupera, mas o espírito de jogo que se afirma.

3 De acordo com Agamben, até ao aparecimento da ciência moderna, experiência e ciência eram domínios separados, sendo o sujeito da primeira o *sensus communis*, e o da segunda o «*nous* ou o intelecto agente». Situação que se altera no sentido da unificação dos dois domínios: «a grande revolução da ciência moderna não consiste tanto numa alegação da experiência contra a autoridade (do argumento *ex re* contra o argumento *ex verba*, que não são, na realidade, inconciliáveis), quanto no referir conhecimento e experiência a um sujeito único, que não é senão a sua coincidência num ponto arquimédico abstracto: o *ego cogito* cartesiano» (1978: 13). Esse é o começo de um processo de destruição da experiência, que será concebida por Hegel como um «caminho para a ciência», conferindo-lhe assim um «carácter negativo e inapropriável» (*op. cit.*: 5-33).

4 Essa defesa associa-se a uma irrupcão generalizada do sentimentalismo, embora apresente como suporte a teoria retórica (cfr. Wellek, 1955-65: 22).

5 A polémica com este nome, e à qual Jonathan Swift chamou *Batalha dos Livros*, teve como pretexto imediato a leitura, na Académie Française, do poema de Charles Perrault *Le siècle de Louis le Grand* (1687), tendo prosseguido, através de uma *Digressão* de Fontenelle e nos posteriores *Paralelos* de Perrault, em defesa dos Modernos. Boileau tomou o partido dos Antigos, embora reconhecesse a superioridade dos Modernos em alguns aspectos. É difícil determinar um vencedor da Querelle, que se conclui no início do século XVIII, dando lugar a uma nova concepção da História que vem substituir as concepções baseadas nas ideias de decadência e renovação cíclica.

6 Paul de Man põe de parte a importância da modificação da concepção da História a partir da Querelle e apresenta esta como exemplo do facto de em muitos casos o desejo de modernidade ser exterior à literatura: «É surpreendente que o campo moderno não só contivesse homens de talento inferior, mas também que os seus argumentos contra a literatura clássica fossem frequentemente apenas argumentos contra a literatura em geral» (1969: 153). Deste confronto entre os Antigos e os Modernos retira Paul de Man a tese de ser a literatura o campo de uma paixão contraditória: ao mesmo tempo de modernidade e de resistência à modernidade.

[7] A ideia de que a raiz do mal é a escrita é partilhada por outros autores da época, como Condillac, para quem os filósofos perdem a relação com o imediato, que é a dos poetas, para introduzirem através da escrita uma relação com a ausência de presente e com esta o desejo (cfr. Derrida, 1973: 101-21).

[8] Numa leitura das *Confissões*, Paul de Man distingue entre a enunciação da culpa, que visa o estabelecimento da verdade, e portanto se integra no domínio cognitivo, e a enunciação que se constitui como desculpa e é como tal performativa. Pela primeira, a culpabilidade é suprimida, cabendo à segunda desculpar-se dessa própria supressão. O desculpar-se não é imediatamente uma questão de representação dos factos e pode justificar o recurso à ficção, a qual, por estar fora de qualquer possibilidade de comprovação, não se confunde com a mentira. No entanto, nenhuma ficção existe sem a possibilidade de adquirir uma significação referencial, dando assim lugar à ambiguidade entre dissimulação e desvendamento. A disjunção entre o cognitivo ou declarativo e o performativo toma-se parte do projecto narrativo das *Confissões*, que produz a sua própria narrativa ou alegoria da leitura, a qual não consiste num conhecimento da estruturação do texto, mas cuja vacilação dá a ver a descontinuidade entre a retórica cognitiva e a performativa (De Man, 1979: 333-58).

[9] Este autor inglês dos princípios do século XVIII é, tal como Pope, exemplar do ponto de vista da constituição de um público. Pode dizer-se que a circulação dos seus textos, as polémicas e interpretações que suscitou, deram lugar a «uma espécie de esfera pública em forma reduzida» (cfr. Eagleton, 1984: 21).

[10] É nesta autonomização que Gadamer vê a perda «da legitimação da peculiaridade metodológica das ciências do espírito» (1960: 74).

[11] Analisando a noção de aparência em Schiller, Peter Bürger faz notar a alteração que ela sofreu desde *Kallias* até às *Cartas Sobre a Educação Estética*: naquela recolha epistolar, a aparência não é ainda apresentada, como acontece nesta última, enquanto autonomia do domínio estético, mas apenas como mediação entre o objecto estético e o espectador. Assim, no *Kalias*, Schiller estava ainda próximo de Kant, e, por conseguinte, da impossibilidade de considerar o objecto estético em si (cfr. Bürger, 1983: 179-80).

[12] Para Heidegger, a *physis* não corresponde à noção corrente de natureza enquanto conjunto de dados. Ela deve sim ser entendida como crescimento, no sentido em que os Gregos entendiam este, «Não como um aumento quantitativo, nem como uma "evolução", nem sequer como a sucessão de um "devir"» (Heidegger, 1939: 73-74). No entanto, não é a tradução para o latim que desvirtua o sentido original de *physis*. Com efeito, *natura* significa igualmente 'aquilo que faz crescer', o 'poder de engendrar', 'o que dá nascença'. Quando os românticos tomam a natureza não no sentido de *natura naturata*, mas no sentido de *natura naturans*, é o valor inicial de *physis* que está presente nessa designação.

[13] Este discurso sobre os sapatos do camponês foi objecto de uma troca de correspondência entre Meyer Schapiro e Martin Heidegger, a qual deu lugar a um comentário de Derrida (1978: 294-436). Tal como Derrida mostra, a posição de Schapiro, que considera como projecção ideológica o discurso em que Heidegger descreve os sapatos da camponesa, não é pertinente pois parte de uma concepção da verdade como representação e não como desocultação. Do ponto de vista desta, falar dos sapatos pintados no quadro como constituindo uma cópia de sapatos de camponesa, ou do próprio pintor, como pretende Schapiro, isso tanto faz. Quando Heidegger fala dos sapatos, não refere o quadro mas sim uns sapatos de camponesa como exemplo que permite indagar o que é o ser-produto. Por isso, ainda segundo a leitura de Derrida, o quadro de Van Gogh, aparecendo como um exemplo que dá a ler outro exemplo, funciona no discurso de Heidegger segundo uma lógica parergonal. O que é então importante acentuar é o facto de o quadro ser apresentado como abertura do que o produto «*é* na verdade» e não como qualquer lugar de conceptualização que passaria pelas relações de género, espécie, etc. Desse modo, mesmo admitindo que houvesse «erro de atribuição ou projecção de rusticidade, a margem de aberração seria muito estreita» (*op. cit.*: 371).

[14] Em «Parataxe» (1964: 307-50), Adorno critica a leitura que Heidegger faz de Hölderlin, considerando não só que ele se detém no conteúdo manifesto dos poemas desprezando a estruturação poética e reduzindo-a a simples filosofemas, mas também que, invocando o não-dito, ele força a leitura até a tornar cúmplice da sua vontade de mito.

[15] A noção de crítica que aqui referimos é a que resulta sobretudo do ensaio «"As Afinidades Electivas" de Goethe», diferindo daquela que suporta a escrita de «A técnica do crítico em treze teses», um dos textos de *Embahstrasse (Rua de Sentido Único)*. Nessas teses, a postura de empenhamento do crítico é posta em relevo. Assim, lemos na primeira tese: «O crítico é estratega na batalha da literatura». E na quinta: «A "objectividade" tem de ser sacrificada ao espírito de partido, se é digna disso a causa em torno da qual se trava a batalha».

[16] Em apoio da sua concepção de autonomia da aparência estética, Habermas serve-se de um estudo realizado por Mary C. Pratt (1984) no âmbito da análise pragmática da linguagem. Esse estudo pretende sobretudo mostrar a analogia que existe entre a construção de histórias contadas em diversas circunstâncias da realidade social e a construção de histórias literárias. Habermas volta a investigação da autora contra a tese defendida, pretendendo que afinal o que ela acaba por mostrar é que à medida que se progride na realização da função poética «a linguagem livra-se das restrições culturais e das funções comunicacionais do quotidiano» (1985: 194).

[17] «As lutas sociais, as relações de classe, imprimem-se na estrutura das obras de arte; as posições políticas, que as obras de arte por si mesmas adoptam, são em contrapartida epifenómenos, quase sempre a expensas da plena elaboração das obras de arte e, assim, em última análise, do seu conteúdo social de verdade» (Adorno, 1970: 260).

[18] É importante notar que nem *conhecimento* nem *totalidade* são as palavras mais adequadas para dar conta da concepção de literatura que se depreende da obra literária deste autor. Agustina Bessa-Luís cita com toda a pertinência algumas afirmações de *A Morte de Virgílio* onde a literatura surge como guardiã da mudança. Se a propósito dela se pode falar de «conhecimento», é porque se desvia o sentido desta palavra, nela englobando o teórico e o prático, a memória e a mudança. Diz Agustina Bessa-Luís: «referindo-se à poesia, a mais estranha das actividades humanas, a única que é consagrada ao conhecimento da morte, o autor saúda aquele que vive "no império intermediário do adeus"» (1979: 10).

[19] Esta expressão encontra-se num ensaio de Paul Virno (1990: 62) que desenvolve uma importante reflexão sobre o assunto, de que se retomam aqui algumas sugestões.

[20] Através dos mitos como narrativas, «recordações de recordações» no dizer de Klossowski, propaga-se o «desaparecido», o que nunca existiu mas sobrevive à ausência de origem como a luz das estrelas sobrevive ao desaparecimento a sua fonte: «é em nós que fulgura o astro luminoso, é nas trevas das nossas memórias, na grande noite constelada que trazemos no nosso seio, mas da qual fugimos refugiando-nos na ilusão do dia a dia» (1980: 9).

Capítulo III

Implicações da crise de fundamentos na teoria da literatura

1. Da insustentabilidade de uma concepção essencialista da literatura

A fundação de uma ciência da literatura e o abandono (resolução) do problema da legitimação. – Poética essencialista e poética condicionalista (Genette). – Modos de confinar a teoria literária (por ou contra) a um modelo de ciências exactas. – Contra a teoria (Knapp e Michaels) e o neopragmatismo nos estudos literários.

No domínio dos estudos literários, a questão da teoria passa pela distinção entre a fundação de uma nova disciplina no conjunto dos saberes ou ciências e a reflexão ou auto-reflexão sobre a literatura, desde sempre associadas quer à sua produção, divulgação e fruição, quer ao ensino da sua história. Quando falamos de teoria da literatura, fazemo-lo geralmente no primeiro sentido, isto é, no sentido do aparecimento da disciplina com esse nome, que corresponde à emergência de uma comunidade de indivíduos que centra a sua actividade na descrição e explicação do fenómeno literário. Assim, o aparecimento institucional da teoria da literatura ocorre durante a segunda década do século XX, remontando contudo a existência da teoria, no segundo sentido anteriormente referido, ao nascimento da literatura no século XVIII.

A constituição da teoria da literatura como disciplina autónoma – a Poética, num sentido moderno – resultou da separação do fenómeno literário em relação à crítica e à história da literatura[1]. Esta separação deu lugar a uma distinção fundamental – a oposição entre linguagem poética e linguagem quotidiana – que permitiu a constituição de um novo objecto de estudo, os processos artísticos que compõem o texto literário. O que é fundador da teoria literária como ruptura não é, portanto, o facto de a literatura ter passado a ser objecto de uma análise estética, lógica ou retórica, mas o de se pretender que estas permitam o acesso a uma sistematização universal de formas literárias, rasurando a contingência em que cada discurso toma forma e que faz com que ele seja único, isto é, tenha a sua própria lei, não sendo por isso convertível em modelo ou exemplo. Daí que essa fundação, a passagem de uma teoria difusa da literatura, enquanto reflexão conduzida a partir de diversos lugares e pontos de vista, para uma disciplina de teoria literária, coincida com uma rasura do problema da legitimação.

Pode-se falar de rasura na medida em que o âmbito do problema, que implica a conjugação de duas questões – «O que é a literatura?» e «Qual a função da literatura?» – se restringe apenas à primeira, em relação à qual a literariedade aparece como resposta. Essa restrição não era, no entanto, uma condição necessária da formação da disciplina. Apenas de um ponto de vista rigorosamente essencialista a interrogação sobre a função pode ser inteiramente anulada, pois a preocupação teórica deve separar a questão da essência de tudo o resto, que é do domínio do contingente e, como tal, constitui uma ordem das aparências à qual pertence o erro. A Poética moderna não é apenas a afirmação da possibilidade de uma ciência da literatura. Ela desenvolve-se de acordo com uma concepção implícita de ciência, a concepção essencialista, que coloca em oposição uma rede de conceitos e um objecto, visando a adequação daqueles a este. Esta concepção implícita que, segundo Rorty, se associa a uma divinização da ciência, ao «transformar o homem de ciência numa nova espécie de sacerdote, como um intercessor entre o humano e o não-humano» (Rorty, 1987: 49), está em nítida oposição a todos os modos de pensar o literário (teorias, num sentido muito amplo) que o concebam como relação privilegiada com o real, opondo o «aqui e agora», que faz parte do texto literário como singularidade, à universalidade das leis da ciência. Mas é precisamente na medida em que o literário se afirma da ordem do singular que o campo literário se constitui a partir de discursos de legitimação: crítica, juízos, confronto, partilha de opiniões, propostas de explicação, isto é, não só discursos que procedem à racionalização das motivações que justificam a existência daquele, mas também aqueles que partem do apelo aos «grandes valores da cultura». A afirmação da singularidade do literário implica uma concepção de acordo com a qual a constituição do campo literário só é possível a partir do reconhecimento de uma multiplicação de tipos de discurso cujos princípios diferenciadores são inseparáveis das condições pragmáticas. Alheando-se destas, a concepção de ciência implícita na fundação da teoria da literatura corresponde a um abandono do problema da legitimação do campo literário. Uma vez que a teoria visa o estudo da literariedade como lei objectiva, não sujeita a revisão como estaria no caso de obedecer a imperativos normativos, ela prescinde dos discursos avaliadores até aí indispensáveis. Todas as tentativas de tratar objectivamente o literário, possuindo em comum uma série de elementos fundamentais que permitem integrá-las num mesmo paradigma, o filológico (cfr. Prado Coelho, 1982: 217-39), partilham uma tendência para a des-legitimação do literário, a qual se

institucionaliza, e se torna paradigma dominante, através da fundação da teoria da literatura. É na medida em que esta consegue afirmar a legitimidade do seu objecto que as suas preocupações podem ser sobretudo descritivas.

Des-legitimação não significa de modo nenhum o pôr em causa a importância ou função da literatura, mas sim, na medida em que a teoria se sobrepõe à crítica, o prescindir de um discurso legitimador que acentue a importância social da literatura, deslocando-se o pensamento sobre o fenómeno literário para a definição de critérios que determinem a literariedade, aquilo que caracteriza um objecto verbal enquanto arte. A busca de uma definição da literatura enquanto literatura, prosseguida quer pelos formalistas russos, quer pelo New Criticism, quer pela estilística, é a que conduz Jakobson à célebre formulação central ao projecto de estabelecimento da poética moderna: «Assim, o objecto da ciência literária não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que faz de uma determinada obra uma obra literária» (1921: 15). Embora a possibilidade de encontrar uma definição referencial da literatura esteja sujeita a objecções muito pertinentes, o desígnio de encontrar certas constantes do texto literário, entrelaçadas na variabilidade histórica, mantém-se actualmente (cfr. Aguiar e Silva, 1967: 14-42). Esta flexibilidade diz respeito à necessidade de ter em conta a interpretação, ou seja, de considerar a obra como uma totalidade em que forma e conteúdo se harmonizam. A não-sobrevalorização da forma em relação ao conteúdo é já um dos elementos que permitem distinguir o New Criticism do formalismo russo. Enquanto o primeiro, associado à poesia modernista, tendia a limitar a sua noção central, a de *ostranenie* 'desfamiliarização', à variabilidade das formas, o segundo associava a literatura à edificação dos valores humanistas, afirmando desse modo uma ligação entre teoria e crítica, e concebendo aquela não só como descrição mas também como avaliação. No entanto, ambos os projectos teóricos têm uma pretensão central, a de afirmar a autonomia da obra literária. É esta que, a partir da difusão do formalismo russo no Ocidente, constitui a base dos desenvolvimentos teóricos do neoformalismo estruturalista[2] dominante em teoria da literatura até finais dos anos 70. Até esta data, a defesa da autonomia da literatura e a necessidade de encontrar critérios de distinção entre o literário e o não-literário foi o objectivo de grande parte da investigação, aí confluindo esforços oriundos de interesses diversificados: enquanto a estilística e o New Criticism participam de uma vontade de sacralização do texto, o estruturalismo associa-se ao projecto de construção de uma gramática universal das formas.

Actualmente, apesar do pôr em causa das concepções essencialistas da arte, a partir da valorização da experiência estética e do pragmatismo, persistem na teoria da literatura as tentativas de conciliar o particular da experiência estética da leitura com a definição de universais que tanto podem dizer respeito à literatura enquanto exercício de uma função simbólica específica[3], como à organização formal do discurso. A tentativa de conciliar o universal e o particular em categorias híbridas revela-se insustentável pois parte sempre de uma hierarquização que anula a diferença, subsumindo o segundo no primeiro: sendo o particular um modo de o universal se dar, ou esse dar-se é indiferente à História e o particular só existe na sua permanente anulação no universal, ou o universal se dá na História e por conseguinte é indissociável dos particulares que são a sua realização em cada momento. A proposta de uma Poética geral, tal como é apresentada por Barcia Berrio, pode ser o exemplo de como a partir deste último modo de relação entre o particular e o universal se entra num círculo hermenêutico que é um círculo vicioso, o qual pressupõe uma teleologia ou destinação necessária da História, excluindo em absoluto o singular como elemento perturbador desse destino.

A mútua implicação entre teoria, criticismo e história da literatura advogada por Wellek e Warren (1962: 49) é por Berrio convertida numa dialéctica entre teoria e História:

> A Poética ou Teoria literária recebe da História da Literatura, elaborados e depurados, os seus materiais, que são alternadamente objectos e materiais da sua reflexão ou modelos inevitáveis para verificar e controlar as suas construções teóricas. A Poética, como teoria geral da literatura, nutre-se do exemplo histórico, dos modelos relevantes, clássicos, ou grandes mestres e obras. O que deve ser o literário ou o que seja o poético, objectivos centrais desta ciência, deve elucidar-se sobretudo a partir da experiência dos cumes excepcionais, desde Sófocles a Proust, ou desde Petrarca a Leopardi (1989: 46).

A relação assim descrita entre a teoria da literatura e a história da literatura faz da primeira o progressivo aperfeiçoamento de um cálculo que assenta na concepção da relação entre o passado e o futuro como processo de superação que é realização do Mesmo.

Considerada a partir da tradição formalista, a experiência estética, que algum pós-estruturalismo pretende tornar num elemento irrecusável da teoria da literatura, obriga a um desenvolvimento que podemos abordar a partir do ensaio de Gérard Genette, *Fiction et diction* (1991). Considerando restritiva a identificação do estético com a obra de arte, Genette procede à distinção entre uma poética essencialista ou constitutivista, aquela que responde à questão «O que é a literatura?», e uma poética condicionalista, aquela que responde à questão «Quando é que é literatura?». Traça assim uma demarcação entre o teórico, que corresponde ao primeiro tipo de poética, e outra poética, «que é mais ensaísta e intuitiva que teórica» (*op. cit.*: 26) por depender do juízo de gosto, considerado subjectivo. Uma tal diferenciação identifica o teórico com a determinação de critérios objectivos e concebe a literariedade constitutiva das obras literárias como sendo totalmente independente de normas ou avaliações. Os critérios da poética essencialista apresentados para a definição do literário são de dois tipos – o da ficção e o da dicção[4] – que, em Genette, correspondem de certo modo à ratificação da existência de uma versão popular e de uma versão elitista, simétricas, do que é o literário. De acordo com o critério da ficção, esta determina necessariamente a pertença à literatura. Trata-se de um critério temático (ou, mais propriamente, segundo Genette, remático), que remonta à tradição aristotélica, fazendo parte de uma poética que «se revela (...) muito largamente maioritária na opinião e no público, eventualmente no menos culto» (*op. cit.*: 19). Quanto à dicção, ela supõe, na sequência da tradição do romantismo alemão, a aplicação de um critério formal que identifica a «linguagem poética» com um uso específico da língua, aquele em que, segundo Jakobson, a função poética é dominante. Embora o critério da ficção se refira a uma tradição muito mais antiga, ambos os critérios encontram uma (erroneamente presumida) possibilidade de referência a Kant e à sua caracterização formal do objecto estético. Isso implica que se considere que a ficção partilha com o discurso poético a intransitividade, alegando que também nela se verifica uma inseparabilidade de significação e forma verbal. Uma vez que as personagens da ficção, às quais se referem os enunciados da mesma, não existem fora dela, ela não designa, portanto, senão aquilo que a sua circularidade constrói.

Aquilo que se começou por assinalar no texto de Genette, o facto de ele chamar a atenção para a restrição que sofre a teoria ao identificar o estético com a obra de arte, recebe nele a seguinte justificação: o que está em questão quando a teoria da literatura se limita a analisar o fenómeno literário conferindo exclusividade às literariedades constitutivas ou essencialistas é a sua vinculação à noção de obra. Genette dá como exemplo da insuficiência desse procedimento o caso daqueles textos que, sendo da ordem da História ou da biografia, são lidos como se se tratasse de ficção, e portanto como literatura. Entra aí em conta o juízo estético, o qual pertence, como anteriormente se disse, a uma poética condicionalista. Esta pode então determinar um objecto

estético mas não uma obra artística, pois as obras são, na definição que delas nos dá Genette, em referência a Hegel, «produções de carácter estético intencional» (*op. cit.*: 38). É isso que o leva a propor um alargamento do âmbito da questão fundadora da poética, o que faz nestes termos:

> Retenhamos somente que a questão de Jakobson (que, recordo-o, visa definir o objecto da poética) pode ser com vantagem alargada nestes termos: «O que é que faz de um texto um objecto estético?» e que a esta questão, a resposta «Ser uma obra de arte» não é talvez senão uma entre outras (*op. cit.*: 40).

Uma vez que aquilo que define uma obra de arte é o possuir uma intenção estética, ela define-se pela sua intenção de integração num dos modos de literariedade – ficção ou dicção – que assim constituem uma espécie de arquigéneros ou de paradigmas de toda a produção artística. A pertença a um género literário identifica-se então com a pertença à literatura. É esta coincidência que Genette assinala no prefácio a *La logique des genres littéraires*, de Kate Hamburger, ao concluir que para esta autora «a literatura no sentido forte se reduz a um conjunto de géneros» independentes de qualquer avaliação estética (Genette, 1986: 7-15). À «estética literária» enquanto determinação do literário a partir do juízo estético, opõe Kate Hamburger uma «lógica literária» que conduz à identificação daquele com os géneros literários. Integra-se desse modo na tradição das poéticas essencialistas que, com o romantismo, alteraram a relação da obra com os géneros: esta, que até aí fora dominada por uma ideia de normatividade, passa a ter uma função explicativa. Importa notar que foi precisamente com a poética oriunda do romantismo, a partir da qual a essência genérica aparece como princípio de fundamentação, que se impôs a dissociação entre o explicativo ou teórico e a «crítica avaliadora e imanente à obra individual» (cfr. Schaeffer, 1989: 34).

É a dissociação entre explicação teórica e juízo, enquanto relação com o concreto que não é determinada por um conceito, que a conclusão a que chega Genette, em «Ficção e dicção», põe em causa. Com efeito, admitir que aquilo que a poética essencialista determina como literário não é senão «uma hipótese entre outras» é abrir a teoria a uma «poética condicionalista», antes caracterizada como «mais instintiva e ensaística que teórica», mas que na conclusão aparece como algo de pleno direito, pois admite-se que a poética essencialista não dê senão uma resposta entre outras. Sendo assim, a teoria essencialista dos géneros perde o seu privilégio explicativo quanto ao literário, embora continue a detê-lo em relação à noção de obra.

Mas esse privilégio fica suspenso da ideia de intenção, o que nos leva a interrogá-la. O que é que define a «intenção estética»? A vontade do autor? Uma intenção imanente que transcende a obra? Genette responde, ao apresentar um exemplo de literariedade condicional:

> Uma página de Michelet ou de Demóstenes não se distingue de uma página de outro historiador ou orador da mesma classe senão por uma «qualidade» estética (essencialmente: estilística) que é questão de livre juízo da parte do leitor, e que nada indica que tenha sido querida, ou sequer percebida, pelo seu autor. Ela é, para *certos* leitores, um incontestável objecto estético, mas o termo *obra de arte*, cuja definição implica, além disso uma intenção estética, não se lhe aplica literalmente, mas apenas num sentido lato e algo metafórico (1991: 39).

A intenção do autor aparece aqui como decisiva, pois não basta a uma obra pertencer à ficção ou à dicção (critério essencialista), mas essa pertença deve ser da vontade, ou pelo menos do conhecimento, do autor. O que significa que o critério essencialista ou se confunde com a normatividade (necessidade de obediência a uma norma), ou é duplicado por esta: o autor obedece à lei dos géneros (ou pelo menos tem conhecimento da obediência do texto a essa lei) e apenas isso garante que ele produza uma obra de arte em sentido literal, não metafórico. Donde podermos concluir que o reconhecimento da existência de obras de arte em sentido metafórico (aquelas que não correspondem a uma intenção estética) vem tornar impossível a concepção de um critério puramente essencialista. A qualidade de obra de arte literária depende sempre também da intenção com que aquela foi realizada, isto é, depende de se ter pretendido cumprir a lei dos géneros ou não. Norma e essência revelam-se, portanto, indissociáveis. Com efeito, se colocarmos a hipótese de um texto construído com intenção estética, isto é, com a intenção de cumprir a lei dos géneros, mas que não obedeça a essa lei (temos de admitir que nem todas as intenções se cumprem), será ele obra de arte ou não? Uma resposta afirmativa apareceria imediatamente como absurda. Mas se a resposta fosse: «Não, não é uma obra de arte, uma vez que não obedece aos critérios de ficção ou dicção constitutivos da literariedade», então estaríamos a dizer que estes só por si bastam para decidir sobre o que é uma obra de arte, o que invalidaria totalmente a exigência de intenção estética anteriormente formulada e corresponderia assim à anulação da possibilidade de distinção entre objecto estético e obra de arte.

O que acontece portanto é que Genette, ao admitir a possibilidade ou necessidade de alargar o âmbito da resposta à questão da literariedade, não se limita a dizer que a poética essencialista dá apenas

«uma resposta entre outras» a essa questão. Ele mostra, embora não o admita, a insustentabilidade dessa poética essencialista, na medida em que supõe que «o que é» (ficção e dicção) coexiste com a sua apropriação pela vontade individual. Isto é, colocar a intenção como exigência só faz sentido se *intenção* significar a possibilidade de uma apropriação ou transformação da lei. Genette acaba por deixar como resposta à questão da literariedade o *double bind*, afirmação da lei, alteração da lei.

Ao assinalar a enunciação tornando explícita a intenção de se inscrever num género, um texto assinala-se como acontecimento e afirma desse modo a sua indissolúvel ligação ao contingente e aleatório. O que equivale à abertura de uma distância entre o texto como acontecimento e o texto como projecto, revelando assim a impossibilidade da noção de obra enquanto totalidade finita e delimitada. É que o acontecimento, a enunciação, não é um presente que se mantém nessa qualidade de presença à consciência, imobilizada e acessível como tal num tempo futuro. O acontecimento é o que não cessa de acontecer, o que está em oposição a qualquer totalidade e faz com que não exista obra de arte em sentido próprio, obra em si, senhora dos seus próprios limites. O que existe são obras de arte «em sentido metafórico», aquelas que classificamos como tais a partir do reconhecimento de traços que indicam a pertença a um género, mesmo quando esse género é tão vasto como «ficção», «dicção», ou simplesmente «literário».

Num texto intitulado «A lei do género», Derrida, admitindo a constatação elementar segundo a qual classificar é sempre encontrar traços distintivos de acordo com um determinado código, constrói, a partir da leitura de um texto de Blanchot, *La folie du jour*, a hipótese de concebermos a duplicidade da relação com a lei (e não apenas com a lei do género), através da qual todo o texto literário se constitui. Em primeiro lugar, explica Derrida, classificamos um texto como literário a partir de um «traço distintivo [que é] sempre *assinalável a priori*»:

> É sempre possível que um conjunto, a que chamaria texto, por razões essenciais, quer ele seja escrito ou oral, assinale em si próprio este traço distintivo. Isso pode acontecer em textos que num dado momento não se dão por literários ou poéticos (...). O que me interessa é que (...) esta marca é absolutamente necessária e constitutiva no que se chama arte, poesia ou literatura (1979: 263).

Note-se que a marca que assinala o género não é necessariamente uma menção explícita ou um tema (embora possa sê-lo), assim como também não é obrigatório que o autor ou o leitor tenham consciência

dela. O que é importante é que essa marca não pertence a género nenhum. À semelhança do que acontece com a menção de género, qualquer outro traço distintivo de género está numa relação de suplementaridade com o texto: acrescenta-se ao texto suprindo aquilo que nele falta, mas sem lhe pertencer, sem o completar, na medida em que permanece sempre exterior. O traço distintivo de género é aquilo que permite que um texto participe de um ou vários géneros sem que pertença a qualquer género pois, para além de assinalar aquela participação, ele assinala a incompletude do texto: a necessidade de algo exterior que o encerre fazendo-o participar do género, mas que ao mesmo tempo revele o seu ilimitado, o seu não-encerramento em qualquer género. A condição de possibilidade da taxinomia é, assim, a sua condição de impossibilidade.

Em *Fiction et diction*, Genette coloca a hipótese de complementar a poética essencialista, que visa fundamentalmente a descrição das obras de arte, combinando-a com uma poética condicionalista, a qual, partindo da relação do sujeito com o objecto estético, privilegia a avaliação, e a interpretação como um modo de avaliação. O texto de Genette vai no entanto para além da sua tese explícita e, como vimos, ao pôr em causa a noção de obra, invalida a própria hipótese que apresenta, a de um equilíbrio entre ciência e interpretação, ou melhor, a hipótese de se conceber uma ciência da literatura repartida entre descrição e interpretação, ou entre análise estrutural ou formal e hermenêutica.

Ao pensar a relação entre género e texto como suplementaridade, é sobre a ausência de obra que o texto de Derrida explicitamente reflecte. As implicações que daí decorrem ganham nitidez: descrição e interpretação, na medida em que relevam obrigatoriamente de normas, ou de uma capacidade receptiva *a priori* dependem daquilo que no texto é «*a priori assinalável*», isto é, dos traços distintivos que permitem classificá-lo. Mas, na medida em que um texto nunca pertence a um dado género, embora participe de um ou vários géneros, ele está sempre para além de qualquer descrição ou interpretação. Por isso, podemos dizer, numa alusão a Stanley Fish, que qualquer teoria que se mova entre aqueles dois pólos é necessariamente «sem consequências» quanto à relação com o texto. Ou seja, qualquer teoria que se proponha como guia para a descrição ou interpretação de um texto não pode senão deixar de fora aquilo que nele não se subordina a uma lei mas nele faz lei, não pode senão abandonar o acontecimento reduzindo-o ao reconhecível. Considerada de um tal ponto de vista, a teoria da literatura aparece como um factor de deslegitimação do campo literário, isto é, ilude a avaliação, que persiste inquestionada,

uma vez que o objecto a descrever ou a interpretar foi já objecto de selecção, e não há dúvida de que esta pressupõe critérios. A questão principal que se coloca então à teoria no domínio da avaliação é a de não a abandonar à aplicação mecânica de critérios técnicos ou teóricos, sem que isso corresponda a um retorno à fundamentação daquela na subjectividade ou na inter-subjectividade (referida à humanidade ou a uma comunidade de interpretação mais restrita). Admitindo que chamamos literário a um tipo de discurso cujo aparecimento corresponde à instituição de um paradoxo do autor – pois ao mesmo tempo que este ganha toda a importância (nomeadamente pelo reconhecimento dos seus direitos) acedemos à verificação da sua impossível identidade –, então não podemos deixar de considerar o modo como esse discurso abala a noção de sujeito, não só tornando ostensiva a distância entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, mas dando a pensar a não-identidade daquele. Se se pode dizer que o discurso literário abala a estabilidade do estatuto da teoria e da razão clássica, é porque qualquer reflexão sobre esse discurso é também indirectamente uma reflexão sobre o seu próprio estatuto, ou seja, sobre si enquanto metalinguagem. Em completa oposição a esse movimento está a apologia de uma ausência de teoria, a qual, pressupondo a pretensão de adoptar uma atitude espontânea na relação com os textos literários, corresponde necessariamente a uma estratégia de redução ao idêntico, que acaba por impor como natural um esquema prévio de constituição da realidade.

Quanto à deslegitimação do literário resultante da pretensão de uma descrição objectiva da organização formal da obra literária, a qual corresponde à fundação da teoria literária em acordo com o desenvolvimento da tecno-ciência e à adopção generalizada da performatividade como critério de validação, importa compreender que não se trata de uma situação a inverter por todos os meios. De facto, uma teoria que se propõe uniformizar a relação com o texto literário é tão redutora no caso de pretender realizar descrições objectivas como no caso de pretender estabelecer princípios gerais de interpretação, ou no de negar a possibilidade e necessidade de racionalização na relação com o fenómeno literário. Assim, a rasura do literário, como rasura da possibilidade de pensar para além do conhecer, está hoje tanto do lado de uma certa defesa da teoria como do da contestação da mesma. Tanto num caso como noutro, há incapacidade de conceber a teoria sem a fazer depender de uma concepção essencialista ou metafísica da verdade. A diferença está sobretudo em que no primeiro caso a teoria aparece como algo desejável, e no segundo como indesejável.

Como exemplos recentes, podemos apresentar, do lado do empenhamento na teoria, a Introdução de um livro composto por iniciativa da Associação Internacional de Literatura Comparada – *Teoria Literária, Problemas e Perspectivas* (1989); do lado da negação da necessidade ou da utilidade de qualquer teoria e da recusa daquele que se entende como seu imperialismo, o texto de Steven Knapp e Walter Benn Michaels, *Against Theory* (1982). São exemplos significativos do modo como a institucionalidade da teoria literária pode ser tratada a partir da sua identificação com aquele que é apenas um dos seus paradigmas.

O volume intitulado *Teoria Literária, Problemas e Perspectivas* é composto por um conjunto de textos que expõem e problematizam aspectos importantes da teoria literária. Não se pode dizer que esses textos partam de pressupostos idênticos ou possuam uma orientação comum, o que em nada diminui a importância do livro. No entanto, os organizadores do volume, ao fazerem a apresentação do mesmo, englobam os diversos textos num projecto para a teoria literária em que o exemplo das «ciências exactas» surge naturalmente como auxiliar da definição de uma meta a atingir, pois aí se considera que à teoria literária não basta uma metalinguagem e formalização próprias, «ela devia sobretudo, tal como ocorreu na história das ciências exactas, naturais e humanas, voltar-se sobre si mesma a fim de interrogar a sua própria validade» (*op. cit.*: 7). O projecto epistemológico assim defendido é claramente dominado por uma concepção do saber como adequação a um objecto e, portanto, como processo cumulativo e contínuo, sempre sujeito a revisão e aperfeiçoamento. Nesses termos, a teoria literária «não deve justamente identificar-se com *uma teoria* [itálico dos autores], mas *deve* [itálico meu] continuar a criar e renovar um espaço em que a reflexão teórica se distancie, se objective e se universalize em relação com o seu objecto» (*ibid.*). Repare-se que a visão plural que constitui o livro e é anunciada no seu subtítulo – «Problemas e perspectivas» – articula-se na Introdução com um pressuposto-chave, o do dever de universalização da reflexão «em relação com o seu objecto». Ora, o próprio livro se encarrega de desfazer a boa consciência do cumprimento desse dever: se alguns dos seus textos questionam a existência estável de um tal objecto, como é que se pode conceber «um espaço em que a reflexão teórica se distancie, se objective e se universalize em relação com o seu objecto»? Não será antes um dos objectivos da teoria o interrogar a objectividade desse objecto? Posto isto, não estará o ideal de uma «educação teórica», proposto pelos autores da referida Introdução, absolutamente dependente

daquilo a que Lyotard chama uma grande narrativa de legitimação, a narrativa da emancipação como percurso para a universalidade? Permanecem, no entanto, aqueles que se consideram como os princípios da investigação científica, cujo cumprimento se afigura como o objectivo decisivo da teoria literária: «Continuar a criar e renovar um espaço em que a reflexão teórica se distancie, se objective e se universalize em relação com o seu objecto» (*ibid.*). Do que se trata é de propor o prosseguimento da teoria literária integrada num determinado padrão de ciência, neodiltheyano, esquecendo tudo o que foi posto em questão pela reflexão sobre a história das ciências, nomeadamente desde Kuhn, e que deslocou a questão da diferente constituição dos objectos para a de diferentes jogos de linguagem. De acordo com Rorty, em *Texts and Lumps* (1985*b*), essa deslocação fez com que a distinção entre objectos duros e objectos brandos dependa das regras das instituições que os constituem, como a química ou a crítica literária. Isto não significa que não haja causas, ou que não exista uma realidade não-linguística, mas apenas que aquilo a que se tem acesso são já *factos*. Como «entidades híbridas» (Rorty, *ibid.*: 81), os factos põem em causa a possibilidade de objectividade e universalidade tanto em química como em teoria da literatura. Enquanto a primeira destas exigências pressupõe que se possa atingir uma linguagem puramente conceptual a partir da qual o discurso teórico seja uma adequação perfeita ao seu objecto, a segunda exigência, a de universalidade, pressupõe que o objecto «literatura» ou literariedade exista para além das circunstâncias específicas que o delimitam, isto é, que fundam historicamente a instituição literária. Sendo a discussão e negação destes pressupostos um dos aspectos centrais do pós-estruturalismo, pretender retomá-los como se de evidências se tratasse é recusar o aspecto positivo da crise de fundamentos, tentando fazê-lo pela simples rasura ou obliteração.

Um dos autores da referida Introdução a *Teoria Literária, Problemas e Perspectivas*, Eva Kushner, apresenta em «Assíntotas ou paralelas? Os estudos literários entre a ciência e a hermenêutica» (1990) a sua versão explícita da cientificidade dos estudos literários. Aí, as ciências exactas não aparecem imediatamente como fonte de princípios a seguir, mas como modelos. Seria preciso reconhecer a «igualdade na diferença» e, a partir daí, criar critérios e processos equivalentes. É nisso que reside a «superioridade (*sic*) dos processos científicos» (*op. cit.*: 11). A proposta de Eva Kushner, apresentando a hermenêutica como alternativa face à «redução do sujeito e do único», própria das ciências exactas, repete a distinção, afirmada por Dilthey no final do

século XIX, entre explicação e compreensão como processos próprios das ciências da natureza e das ciências humanas, respectivamente. A referência a Gadamer e Habermas que, como vimos no capítulo I, mostram que a referida distinção se tornou ilusória pela aplicação dos métodos das primeiras às segundas, deveria ser suficiente para abalar a proposta neodiltheyana. No entanto, embora Eva Kushner cite aqueles autores, tal não acontece, o que não deixa de ser significativo do desvio que aquela autora impõe a certas noções centrais do pensamento de Gadamer. É o caso da noção de «universalidade da hermenêutica» – segundo a qual, para Gadamer (1965: 27-49), toda a compreensão se dá na linguagem –, que Kushner provavelmente identifica com a pretensão a um «saber universalmente válido» (1990: 10). Talvez por isso a sua vaga proposta de uma alternativa hermenêutica acabe por se traduzir num simples desejo de universalidade ou uniformização: «trata-se sobretudo de aplicar a toda a construção cognitiva, quer ela opere em sincronia ou em diacronia, a mesma filosofia crítica» (*op. cit.*: 12).

O grande impacto que teve *Against Theory*, de Knapp e Michaels, publicado nos EUA em 1982, deve-se em grande parte quer ao facto de, nas últimas décadas, a teoria da literatura ter assumido nesse país um elevado valor no conjunto dos estudos literários, quer ao facto de esse desenvolvimento ter aberto uma situação, não só de crise da instituição, mas também de conflitos pessoais entre os representantes da tradição humanista. Na polémica desencadeada a partir desse ensaio participaram diversos autores, entre os quais E. D. Hirsch Jr, Stanley Fish e Richard Rorty, tendo sido organizado por W. J. T. Mitchel uma recolha de ensaios – *Against Theory, Literary Studies and the New Pragmatism* (1985) – que, para além do ensaio inicial de Knapp e Michaels (1982), engloba as críticas que lhe foram feitas e duas respostas a elas. *Against Theory* começa por apresentar o alvo do seu ataque dizendo aquilo que os seus autores entendem por *teoria*: «uma tentativa de reger interpretações de textos particulares recorrendo a uma teoria geral da interpretação» (*op. cit.*: 11). É nesta definição extremamente limitada que pretendem englobar a teoria literária contemporânea dividindo-a em duas modalidades: a primeira, referida a Hirsch, é a dos que pensam «fundamentar a leitura dos textos literários em métodos concebidos para garantir a objectividade e validade das interpretações»; a segunda, referida a Paul de Man, é a dos que propõem «um modo alternativo de teoria que nega a possibilidade de interpretação correcta». Uma vez apresentada a noção de teoria, generaliza-se o ataque à própria «ideia de fazer teoria», o que, como observa Adena

Rosmarin (1983: 80-88), identifica um «impulso teórico» com a teoria, e esta com a teoria enquanto representação. Considerando apenas como teoria o estabelecimento de princípios gerais de interpretação através dos quais se visa o significado de um texto, fundado pela intenção do autor, Knapp e Michaels deixam de fora outras concepções de teoria e, consequentemente, outros fundamentos. Entre essas concepções, podem referir-se aquelas que apresentam como fundamento do sentido do texto aquilo que ele imita, ou aquelas que pretendem que o sentido se funda na estrutura do texto, na actividade de leitura ou em sistemas convencionais. *Against Theory* apresenta duas teses: a primeira é a de que o sentido de um texto é sempre idêntico ao que o autor projectou ou tencionou (*intended*) significar, pelo que «o projecto de fundar o sentido na intenção se torna incoerente»; a segunda, a de que, tal como a não-existência de qualquer diferença entre intenção do autor e sentido do texto deve levar ao abandono daquela, também a impossibilidade de o intérprete se situar fora do seu sistema de crenças deve fazer com que estes não sejam tidos em conta na interpretação.

A defesa da primeira destas teses passa pela refutação da hermenêutica de Hirsch e Juhl, bem como do seu contrário, atribuído a De Man. Ora, Knapp e Michaels consideram que as obras destes autores têm objectivos teóricos, pois visam quer «estabelecer um método de interpretação objectivamente válido», como no caso dos primeiros, quer determinar que não há uma interpretação correcta, como no caso do último. Consideram também que Hirsch e Juhl admitem a possibilidade de um momento da interpretação anterior à presença da intenção, sendo apenas esta que retira o texto da sua indeterminação e lhe confere um sentido. Daí que o sentido seja referido à intenção e que o método de interpretação consista em «adicionar actos de fala à linguagem» (*op. cit.*: 21). Trata-se de uma interpretação de Hirsch que não tem em conta uma das propostas principais do seu trabalho, desenvolvida em *Validity in Interpretation* (1967): a distinção entre sentido e significação. De acordo com esta, podem existir várias interpretações mas só uma delas tem sentido, pois só ela corresponde à intenção do autor. Daqui extrai Hirsch uma máxima a ser aplicada na interpretação: esta deve ser coerente e, para além disso, não pode ir contra o conhecimento que se tem da época e do autor. Comentando a crítica que lhe foi feita por Knapp e Michaels, Hirsch (1983: 48-52) invoca a sua solidariedade com a atitude anti-teórica daqueles, a qual diz estar presente em toda a sua obra, a par de uma recusa dos métodos de interpretação. Obviamente, não admite que a

necessidade de ter em conta a intenção seja desprezível, pois considera que existe uma diferença entre a intenção do autor e aquilo que o leitor julga ser a intenção do autor. A possibilidade de ter em conta essa diferença é negada por P. D. Juhl em *Interpretations: An essay in the Philosophy of literary criticism* (1980). A tese defendida neste livro radicaliza a concepção intencionalista, postulando que apenas a interpretação que corresponde à intenção do autor é certa e todas as outras são erradas. O que permite esta redução à intenção do autor é o considerar-se que a linguagem só faz sentido como acto de fala realizado por alguém, embora seja admissível a existência de composições de linguagem devidas ao acaso. Juhl retoma o exemplo, dado por Hirsch em *Validity in Interpretation*, do poema de Wordsworth «A Slumber Did My Spirit Seal». No entanto, não admite como Hirsch que o poema tenha várias interpretações, uma vez que só é correcta aquela que corresponde à intenção do autor; admite no entanto uma autonomia semântica do poema: imaginando que um qualquer processo ocasional tinha deixado gravadas as marcas linguísticas do poema, estas existiriam semanticamente embora não tivessem sentido, dado que este é exclusivo dos actos de fala e essas marcas não resultavam de um acto. Knapp e Michaels constroem uma ficção sobre o encontro com a inscrição feita, por obra do acaso ou a partir de uma intenção, na areia de uma praia, do mesmo poema de Wordsworth. Daí retiram conclusões diferentes: as marcas inscritas na areia pelo acaso não são sequer palavras, embora se assemelhem a elas; só são palavras quando são inscritas intencionalmente. Retiram ainda uma outra conclusão, decisiva, segundo a qual apenas a «tentação teórica» pode supor qualquer tipo de distância entre intenção e sentido, pelo que a melhor contestação da teoria é a afirmação: «Não só no discurso literal mas em todos os discursos a intenção e o sentido são idênticos» (*op. cit.*: 17).

Não sendo de modo nenhum a teoria aquilo que Knapp e Michaels põem em questão, mas apenas um determinado sentido de teoria, eles acabam no entanto por participar desse mesmo sentido. É o que a argumentação de Rorty em «Philosophy without Principles» (1985*a*: 132-38) começa por asseverar, salientando a incompatibilidade do pragmatismo com a tese segundo a qual é possível distinguir entre as marcas que são produto do acaso, e que portanto embora se assemelhem a frases não são frases, e as verdadeiras frases. Essa distinção pressupõe a «distinção husserliana de Hirsch entre conteúdo e contexto, entre propriedades essenciais e acidentais» (*op. cit.*: 133). Os pragmatistas recusam essa separação, pois para eles tudo depende da escolha de contextos e não de propriedades intrínsecas. Nesse caso,

se o que os autores de *Against Theory* pretendem é que, uma vez que qualquer texto se coloca sempre num determinado contexto, não há lugar para distinguir o seu sentido de qualquer intenção, para que é que recorrem a este conceito? Desse modo, eles procuram um fundamento para a sua teoria, quando deveriam apenas atender à capacidade persuasiva da sua afirmação central – a da inutilidade da distinção entre intenção e sentido – sem pretender fundamentá-la numa concepção totalizante de «o que é a linguagem». Um aspecto importante do comentário de Rorty consiste em chamar a atenção para o facto de todas as justificações filosóficas serem circulares:

> Há um vasto círculo de conceitos – por exemplo, conhecimento, verdade, objecto, ciência, referência, sentido, intencionalidade, etc. – tal que uma análise pragmatista ou realista de qualquer um fornece premissas a partir das quais deduzir uma análise paralela de cada um dos outros (*op. cit.*: 134).

Se a filosofia se reduzisse à argumentação dedutiva, ela não sairia da circularidade e não passaria de um jogo de espelhos, porém nem toda a filosofia procede exclusivamente desse modo. Rorty diz que ela pode ser também um modo de contar histórias, e apresenta o exemplo de Derrida, para quem a filosofia não se reduz à argumentação. Em vez de dizer que se trata de contar histórias, preferiríamos dizer que é enquanto escrita, enquanto questão de *différance*, que o pensamento de Derrida rompe com a economia especular de uma filosofia de puros conceitos. Isso não significa no entanto que, substituindo à busca de primeiros princípios a necessidade de mostrar, fora da oposição entre causas e razões, a importância daquilo que se defende, não se possam, para o efeito, «contar histórias». Significa apenas que a ausência de fundamento impede de resolver a relação entre o argumentativo e o narrativo em favor de um dos pólos. Rorty termina o seu comentário com uma defesa da teoria da literatura, referindo a importância que ela assumiu nos estudos literários americanos ao possibilitar o entrelaçamento da leitura de textos literários e filosóficos. Não se trata, para ele, de considerar a teoria da literatura ou da leitura, mas sim de a tomar como um tipo de prática da leitura. É nessa medida que da sua defesa da teoria, embora sucinta, podemos retirar aspectos fundamentais: como uma «espécie de filosofia», a teoria põe em causa a distinção rígida entre teoria da literatura e filosofia; enquanto leitura, ela admite que o teorizar, no sentido lato de pensar, parte sempre de leituras, e que por sua vez nenhuma leitura é leitura de um texto em si, ela é sempre também o pensar que parte simultaneamente de diversas leituras e não as pode separar em absoluto.

Para além de a definição de teoria a partir da qual Knapp e Michaels argumentam contra a teoria não englobar sequer as várias concepções fundacionalistas da teoria da interpretação dos textos literários, ela é igualmente estranha ao sentido de teoria prosseguido por alguns autores do chamado desconstrucionismo americano. Trata-se, neste caso, de conceber a teoria, num sentido próximo do que é proposto por Rorty, como um modo de pensar a partir dos textos, da sua leitura, as potencialidades da linguagem que escapam à lógica da representação ou lógica sujeito-objecto.

Ao identificarem teoria e representação, Knapp e Michaels partilham com aquilo que contestam um sistema rígido de oposições, o qual não lhes permite pôr em questão as fronteiras estabelecidas entre teoria e prática ou entre linguagem e acção, fronteiras cuja indeterminação é no entanto uma consequência inelutável da tensão entre auto-reflexividade e função performativa do discurso quando entendidas como modos não totalizantes de funcionamento da linguagem. Enquanto a auto-reflexividade do texto literário tomada como sua característica específica constituía o fundamento de todas as teorias essencialistas do literário – desde o formalismo russo ao New Criticism americano ou ao estruturalismo francês, que defendiam a autonomia daquele –, as teorias pragmatistas, ao considerarem a convencionalidade do literário, fazem radicar o valor dos textos na sua dimensão histórica e contextual, referindo inevitavelmente o seu sentido ao acto de leitura.

2. A teoria e a crise do comentário

A unidade orgânica do texto literário e a questão da ambiguidade. – Da «crise do comentário» (Barthes) à descrição científica dos textos literários. – Análise científica e atribuição de sentido. – A reabilitação do comentário: Todorov crítico de Blanchot, ou a pretensão de reduzir a relação com o texto literário a uma dimensão argumentativa. – Irredutibilidade do dialogismo (Bakhtine) ao diálogo.

Ao defenderem a autonomia textual, considerando a obra literária como um objecto estético independente do seu valor de documentação cultural ou histórica, as teorias essencialistas afastavam qualquer hipótese de, na relação com o texto literário, ter em conta as circunstâncias da sua produção ou da sua recepção. A proposta de *close reading*, central ao New Criticism, aparecia assim como o modo de colocar uma análise retórica ao serviço da organicidade do texto, mostrando como cada figura ou imagem poética concorria para o sentido total, acentuando desse modo a individualidade e identidade dos textos. No entanto, De Man tem razão quando considera que a prática de leitura do New Criticism se volta contra os seus próprios pressupostos:

> À medida que vai refinando as suas interpretações, o American Criticism não descobre um sentido único mas uma pluralidade de significações que podem ser radicalmente opostas entre si (...). Quase apesar de si próprio, ele leva o processo interpretativo tão longe que a analogia entre o mundo orgânico e a linguagem poética acaba por explodir (1971: 28).

Quanto à poética estruturalista, ao preconizar a aplicação da metalinguagem elaborada pela linguística aos textos literários, visava a descrição das estruturas poéticas que os constituíam, colocando assim o acento na universalidade. Em ambos os casos a teoria aparecia como uma possibilidade de subtrair os estudos literários à ideologia, isolando-os da função social da literatura, o que no estruturalismo correspondeu directamente quer à aplicação dos métodos linguísticos, quer ao desenvolvimento de concepções teóricas em relação com a filosofia da linguagem.

Nos estudos anglo-americanos, a par do projecto de circunscrição dos estudos literários ao estudo do texto em si, e portanto de uma teoria orientada para o estudo da retórica, desenvolvem-se propostas teóricas de uma crítica científica como a que, segundo Northrop Frye,

teria por base uma gramática de arquétipos literários; como as que revalorizam a ligação da crítica à história literária (é o caso de *Teoria da Literatura* de Wellek e Warren, 1948); ou as que pretendem impor a intencionalidade como critério de validação (Hirsch, 1961). Na Europa continental, sobretudo em França, centro do estruturalismo, este, para além de coexistir com o prestígio da crítica fenomenológica (de Poulet ou Starobinski), permite que a par do desenvolvimento de competências teóricas que tendem a identificar-se com técnicas de objectivação puramente descritivas, se desenvolva uma concepção de crítica que se fundamenta nas investigações sobre a filosofia da linguagem às quais o referido estruturalismo se associa. A distinção de três correntes estruturalistas tal como a estabelece T. Pavel (1988) – estruturalismo moderado, estruturalismo cientificista e estruturalismo especulativo – contribui para dar conta da heterogeneidade do pensamento francês dos anos 50 aos 70, que só uma simplificação extrema poderia reduzir ao cientificismo. Não porque, como pretende Pavel, a última daquelas designações reunisse «as tendências ideológicas e filosóficas do movimento» (*op. cit.*: 12) – a designação «tendências ideológicas» parece classificar de doutrinários os textos desta tendência enquanto que aquilo que liga determinados autores à filosofia é o oposto do doutrinal, ou seja, precisamente a necessidade de questionar conceitos fundamentais da filosofia modema, como o de representação, de sujeito e de história – mas porque ela contempla a passagem de um pensamento estruturalista a um pensamento do não-idêntico, já pós-estruturalista, portanto.

Apenas o «estruturalismo especulativo» corresponde no fundamental à viragem linguística como passagem de uma filosofia da consciência para uma filosofia da linguagem. Isso traduz-se tanto no facto de a análise linguística ou a utilização de conceitos linguísticos na análise das obras literárias se revelar como sendo absolutamente insuficiente, quanto no facto de se atribuir ao uso literário da linguagem uma capacidade criadora por excelência. Desde o início que esta punha em causa a possibilidade de cientificidade enquanto objectividade, embora se propusesse coexistir com ela. Quando, em *Critique et vérité* (1966), Roland Barthes conclui que «ciência, crítica, leitura, tais são as três falas que devemos percorrer para entrançar à volta da obra a sua coroa de linguagem» (*op. cit.*: 56), ele coloca a crítica como mediadora entre as outras duas actividades, procurando justificar essa função mediadora dizendo que ela «dá uma língua à pura fala que lê, e dá uma fala (entre outras) à língua mítica de que é feita a obra e de que trata a ciência» (*op. cit.*: 63). No entanto, se a ciência da

literatura, que aproxima os textos literários da impessoalidade e anonimato dos mitos, consiste somente em descobrir a formação de um plural de sentidos, de acordo com uma lógica ou aceitabilidade, e se «a sanção do crítico não é o sentido da obra, é o sentido do que ele diz dela», então não há nada que garanta que o sentido que o crítico dá à obra seja derivado da forma que ela é, ou que a ciência descreve. Aliás, anteriormente no mesmo livro, o próprio Roland Barthes excluíra já a ideia de mediação, ao conceber a crítica como acto criativo:

> Se a crítica nova tem alguma realidade, ela está nisto: não na unidade dos seus métodos, ainda menos no snobismo que comodamente, diz-se, a sustenta, mas na solidão do acto crítico, afirmado a partir daí, longe dos álibis da ciência ou das instituições, como um acto de plena escrita. Outrora separados pelo mito usado do «soberbo criador e do humilde servidor, ambos necessários, cada um no seu lugar, etc.», o escritor e o crítico juntam-se na mesma condição difícil face ao mesmo objecto: a linguagem (1966: 47).

A negação explícita da existência de lugares diferentes para o escritor e para o crítico é justificada pelo facto de o objecto deste não ser um texto dado, mas sim (através desse texto) a linguagem. Barthes concebe esta aproximação do escritor e do crítico como «crise geral do comentário», a qual corresponde necessariamente à crise da relação com um texto enquanto interpretação, e por conseguinte, mediação. Se no mesmo livro em que Roland Barthes define as posições relativas dos três modos de relação com os textos literários – ciência, crítica, leitura – ele coloca já a impossibilidade de uma tal divisão, isso não pode deixar de nos alertar para a continuidade do estruturalismo e pós-estruturalismo na obra do autor, ou seja, para o que de heterogéneo se insinua na sistematização daquele. Consideremos a questão do comentário. Tanto Todorov (1984: 12-13) como Pavel (1988: 58) situam a origem do comentário em sentido moderno no *Tratado Teológico-Político* de Espinoza. É este que coloca a necessidade de separar o sentido do texto da pesquisa da verdade, devendo o comentário ocupar-se apenas daquele. Como diz Todorov, «Depois de Espinosa o comentário não tem já que interrogar: "Este escrito fala justo?", mas apenas: "O que é que ele diz exactamente?"». Inaugura-se desse modo uma tradição filológica hermenêutica que vai fazer depender a leitura do querer dizer do texto, ou seja, da sua intenção, do seu centro organizador, que é a sua *causa eficiens*, seja ela um sujeito ou qualquer outra autoridade exterior ao texto. O comentário implica a partir daí uma divisão entre o texto interpretado e o seu comentário, estabelecendo-se entre ambos uma hierarquia variável. Quando Kant, em *O Conflito das Faculdades*, distingue dois modos da exegese bíblica (*hermeneutica sacra*) – o *autêntico* e o *doutrinal* – colocando o primeiro na esfera de competência da Faculdade de Teologia (faculdade superior), e o segundo na de Filosofia (faculdade inferior), ele coloca do lado da fé a interpretação que afirma a intenção do autor e postula a necessidade de uma interpretação que apenas tenha em vista o fim moral prático. No entanto, esta distinção não corresponde à diferença entre uma interpretação vinculada a uma autoridade anterior, a do autor do texto, e uma interpretação livre, independente de qualquer centro organizador do texto interpretado. A interpretação doutrinal é também ela referida a um centro, um autor, que é Deus. É este que se auto-interpreta através da razão dos exegetas: «o Deus que se exprime por meio da nossa própria razão (moral-prática) é um exegeta infalível, universalmente compreensível, dessa Palavra, a sua» (*op. cit.*: 80). Ambos os tipos de exegese são considerados como mediações: na exegese autêntica, o sentido é considerado na dependência de uma intenção a-histórica; na exegese doutrinal ele está ligado à História. O que separa uma da outra, como o que é da ordem da fé e o que é da ordem da razão, é o facto de a última se legitimar por si e, portanto, não se apresentar como revelação de um Sentido, mas como atribuição de sentido, capacidade de que o sujeito está investido e pela qual é mediador da Palavra de Deus.

A ideia de interpretação como mediação faz parte de toda a tradição filológico-hermenêutica e encontra-se ainda em *Ser e Tempo* de Heidegger, sendo inerente à noção de círculo hermenêutico tal como a reformula, temporalizando-a, ao conceber o todo como projecção de um mundo (passado) que se altera na interpretação. É nos escritos posteriores à *Kehre* que ao papel activo do *Dasein* (projecção, modificação) se substitui uma experiência mais original de escuta da linguagem. Esta, como lugar do evento do ser, não reclama qualquer mediação. A hermenêutica adquire assim uma significação ontológica: ela visa a linguagem e não qualquer texto em si; através do dito do texto, dirige-se para o não-dito, o outro que se dá na linguagem apelando a uma resposta. A «crise geral do comentário», a que Barthes se refere e é por ele descrita na passagem anteriormente citada, corresponde obviamente à crise da noção de interpretação entendida a partir do poder (mediador) do sujeito. A destituição deste coincide com a destituição de toda a palavra plena e é nessa medida que deixa de haver qualquer tipo de hierarquia entre o «texto criticado» e o «texto crítico»: «o escritor e o crítico reúnem-se na mesma condição difícil face ao mesmo objecto: a linguagem» (Barthes, 1966: 47). A linguagem assim referida, não correspondendo de modo nenhum à linguagem como

instrumento de representação ou de cálculo, também não corresponde a uma linguagem original que se afasta do modo instrumental para aceder a uma plenitude perdida. A este respeito são fundamentais as observações de Foucault sobre o espaço neutro da ficção ou da literatura, o qual não é nem o espaço onde o sujeito se confirma nem aquele onde cede o lugar a uma positividade da linguagem. O desaparecimento do sujeito que «o ser da linguagem» exige para aparecer não revela nada, sendo a sua dispersão a relação com um vazio, um exterior: «A literatura não é a linguagem que se identifica consigo mesma até ao ponto da sua incandescente manifestação, é a linguagem afastando-se o mais possível de si mesma» (Foucault, 1966*b*: 12).

Se a divisão mallarmeana entre linguagem do quotidiano como linguagem de cálculo ou de troca e linguagem poética como linguagem essencial fosse entendida como a atribuição a esta de um poder de relação com uma verdade original, isso implicaria ainda uma interpretação mediadora, embora num sentido negativo: a função do sujeito consistiria então no apagamento de tudo o que de não-essencial rodeasse a obra, e portanto no seu auto-apagamento. Para Todorov, este apagamento é comum à crítica histórica, como a de Lanson, por exemplo, e ao tipo de crítica que Blanchot propõe (cfr. Todorov, 1984: 70-71). Porém, ele não deixa de apresentar também os motivos pelos quais os dois tipos de apagamento se não confundem: é que a distinção mallarmeana, tal como Blanchot a retoma, não admite uma origem exterior com a qual se relaciona, mas considera-se já como busca da sua própria origem, ou da sua própria possibilidade; nessa medida, ela inclui o auto-apagamento da crítica como um dos seus momentos, isto é, não pode conceber a exterioridade da crítica e da literatura. Estas constituem, para Blanchot, sobretudo uma idêntica busca da origem, não apenas da obra de arte mas também da própria linguagem e da significação. É a partir desta especificidade conferida ao discurso literário que se pode compreender o desígnio (tão veementemente repudiado por Todorov) de preservar o pensamento face a qualquer noção de valor. Uma tal especificidade significa a possibilidade de uma experiência de linguagem exterior (anterior) aos códigos morais-práticos de uma dada comunidade. Embora possa ser pensada numa relação com os valores, nunca uma tal experiência pode resultar imediatamente de uma vontade de contestação ou de ruptura – qualquer ideia de negação de valores se situa ainda no campo definidor daqueles – é isso que faz da arte ou da literatura uma experiência impossível enquanto tal. E no entanto, na medida em que ela não é senão relação com esse impossível, ela significa a possibilidade do *impoder* (cfr. Prado Coelho, 1982: 491-97), a interrupção das relações que integram a economia dos discursos orientados pelo desejo de intercâmbio social ou fusão amorosa. É deste desejo de impoder, ou de literatura, que não pode deixar de reconhecer-se como poder e como não-literatura, que o texto literário pode falar, o que não significa que seja o que nele se diz. O dizer do texto é imprevisível, o que Todorov se recusa a admitir, à força de querer encontrar «um pensamento de Blanchot», que acaba por resumir na expressão «ideologia relativista e niilista», o que o leva a classificar os seus textos, não de obscuros, que é como se apresentam a muitos dos seus leitores, mas como obscurantistas (*op. cit.*: 74). A interpretação de Todorov, querendo encontrar um sentido do texto, o «pensamento de Blanchot», revela que é afinal a indisponibilidade para pôr em causa as suas próprias categorias de pensamento o que o impede de pensar a possibilidade de um dizer que não se subordine ao modo lógico-argumentativo do discurso, mas exija a interrupção deste como experiência de recomeço que, como explica Foucault, não é uma negação dialéctica:

> Negar dialecticamente consiste em fazer entrar aquilo que se nega na interioridade inquieta da mente. Negar o seu próprio discurso, como o faz Blanchot, é retirá-lo continuamente dos seus compartimentos, despojá-lo a todo o momento não só do que acaba de dizer, mas também do poder de enunciá-lo (1966*b*: 12).

Invocando a passagem da exegese como relação com a verdade (que está para além do texto) para a determinação do sentido (imanente), Todorov vê nela o início de um percurso que deveria conduzir à negação de valores. Embora a exacerbação do poder conferido a um sujeito como causa do seu discurso possa de algum modo estar relacionada com o estilhaçar da sua unidade, o que a visão pessimista de Todorov não admite é que a negação do sujeito mediador da interpretação, ou seja, negação do sujeito como causa, seja condição de possibilidade da criação de valores. Porque aquilo que Todorov parece estar pronto a aceitar é a existência de uma verdade e valores transcendentes dos quais a linguagem se aproxima: tanto a obra literária como a crítica seriam então mediadores desses verdadeiros valores, que afinal não poderiam senão corresponder à razoabilidade definida inter-subjectivamente, único critério que permitiria distingui-los dos falsos. Todorov concebe então a interpretação como diálogo, dando como exemplo aquela que designa por «crítica dialógica», que no seu entender é o modo de relação com a verdade que não significa um regresso à situação pré-espinosiana em que a verdade era uma verdade dada, mas a apresenta como ideia reguladora. É a ideia de

que «o sentido nasce do encontro de dois sujeitos» e que este encontro recomeça eternamente (*op. cit.*: 103) que permite a Todorov fazer confluir o projecto de Bakhtine e o de Sartre.

O privilégio que assim é concedido à consciência afigura-se-nos como uma simplificação excessiva das concepções bakhtinianas sobre a relação entre consciência e discurso. Para Bakhtine, a consciência não é separável dos discursos que a formam e dos quais ela não pode necessariamente ser a causa: eles precedem-na, vindos do exterior, «passando pela boca dos outros (da mãe, etc.) com a sua entoação, a sua tonalidade emocional, os seus valores» (cit. in Todorov, 1981: 148). É esta estruturação da consciência que faz com que nenhum discurso releve pura e simplesmente do querer dizer de um sujeito, pois ele é sempre também já a resposta do outro, e não apenas do outro como um outro eu constituído numa relação especular, mas do outro que não corresponde à simetria – o diferente. O outro é tão originário como o mesmo, isto é, cada palavra é já palavra do outro, pois traz consigo tanto a antecipação da resposta, ou o seu possível reconhecimento, quanto a impossibilidade de sutura dessa divisão inicial. É essa condição da palavra, pelo menos dupla, que faz com que o sentido não seja totalizável mas se instaure na abertura de uma tensão entre, no mínimo, dois sujeitos, que não correspondem a duas pessoas, ou a duas causas, mas são efeitos do discurso, indissociáveis da sua singularidade: «O sentido é pessoal: há sempre nele uma questão, um apelo e uma antecipação da resposta; há sempre nele dois sujeitos (o mínimo dialógico)» (in Todorov, 1981: 38). Julia Kristeva, no prefácio a «La poétique de Dostoïevski» (1970: 5-21), insiste justamente no facto de a noção de «discurso» tal como Bakhtine a apresenta, nomeadamente nesse livro, implicar um sujeito cindido e não um sujeito idêntico, senhor do seu discurso. Segundo Kristeva, que atribui a Bakhtine uma noção de ideologia segundo a qual esta depende da unidade (ou da ilusão de unidade) de um eu como garante do discurso, a referida divisão do sujeito é aquilo que impede o texto romanesco de ser um texto ideológico.

A questão que está na base de toda a problemática do discurso como inter-relação (e seu excesso) é a da relação entre o reiterável e o único. Bakhtine parte de uma concepção da língua como um todo, composto de unidades reiteráveis, a partir do qual se geram enunciados sempre únicos. O pressuposto da reiterabilidade é o da rigorosa separação do mesmo e do outro, que permite a eterna repetição do mesmo enquanto absoluto, pura idealidade exterior ao tempo e ao espaço. Se, pelo contrário, admitirmos que pela temporalização e espacialização o que se repete é já diferente, não havendo ruptura absoluta entre o mesmo e o outro, aquela divisão perde a sua razão de ser: não é possível conceber a língua como um todo idêntico. O que nos interessa então em Bakhtine não é tanto a referida distinção entre a repetição dos vocábulos de uma língua e a repetição desses vocábulos que na composição de um texto os torna únicos. O que é importante é o modo como, a propósito da tradução, aquele autor nega a possibilidade de estabelecer equivalências absolutas entre textos:

> Todo o sistema de signos (quer dizer, toda a «língua»), por muito estreita que seja a colectividade que o adopte por convenção, pode ser sempre, em princípio, decifrado, isto é, traduzido noutros sistemas de signos (outras línguas); por conseguinte, há uma lógica geral dos sistemas de signos, uma língua das línguas, potencial e unificada (que evidentemente não pode nunca tornar-se uma língua particular e concreta, uma língua entre as línguas). Mas o texto (diferentemente da língua como sistema de meios) não pode nunca ser traduzido absolutamente, visto que não há texto dos textos, potencial e unificado (Todorov, *op. cit.*: 45).

É portanto claro que o texto crítico não pode ser o lugar onde se diz a verdade do seu objecto (o texto literário). Mas também é óbvio que, embora tanto um como o outro participem dos valores instituídos na sociedade (os quais fazem parte do «horizonte axiológico» de qualquer discurso), o modo de serem avaliação, isto é, de repetirem-alterarem os valores comuns, não pode ser referido a um texto superior, aquele que unificaria os valores dando-lhes uma natureza imutável. Essa relação com os valores não tem, portanto, qualquer outra possibilidade de legitimação, a não ser a que parte da sua aceitabilidade, ou seja, do juízo que tem por referência a unificação do conjunto de prescrições e interditos num texto que seria, sempre imperfeitamente pois uma tal unificação sem resto é impossível, a medida do senso comum de uma época.

Apesar de um texto ter inevitavelmente relação com os valores mesmo que dele constem as mais veementes declarações de indiferença, a sua referência directa aos valores só pode consistir na pretensão de confirmar ou negar (embora em diversos graus) o texto imaginário do senso comum. É entre os dois pólos dessa alternativa que se desenvolvem os processos de fixação, conservação e alteração de valores. Porém, para além de o texto do senso comum ser já redutor e portanto não haver aquela possibilidade de pura rejeição ou afirmação, há que ter em conta que os diversos tipos de discurso se integram em práticas e instituições específicas, podendo aquilo que é inaceitável para algumas ser legítimo para outras. A importância da instituição literária na determinação do que enquanto tal pode ser

aceite, e por conseguinte na definição de protocolos de leitura, é algo a que Todorov não se refere. Conferindo apenas um papel determinante à inter-relação, ele concebe as práticas discursivas como se elas se inscrevessem numa superfície homogénea, sem descontinuidades, territórios, limiares, institucionalmente determinados. A recusa tanto da crítica «dogmática» como da «imanentista» não dá lugar em Todorov a qualquer tipo de indagação sobre a possibilidade de nem todos os discursos se relacionarem do mesmo modo com os valores de uma sociedade. Colocando como pressuposto tanto da literatura como da crítica a busca da verdade enquanto «princípio regulador da relação com o outro», Todorov não pode deixar de dar primazia ao discurso argumentativo, aproximando-se assim as suas exigências, face à literatura e à crítica, das condições que, na *República*, Platão estabelece para a aceitação da «poesia imitativa». Aí se diz que se esta «tiver argumentos para provar que deve estar presente numa cidade bem governada, a receberemos com gosto pois temos consciência do encantamento que sobre nós exerce» (607 c). Dado o seu poder encantatório, e o perigo que ele pode representar, a «poesia imitativa» fica sujeita a aprovação, admitindo-se por isso a intervenção de «defensores» que procedem «mostrando como é não só agradável como útil para os Estados e a vida humana» (607 e).

Ao abandonarem por completo tudo o que se relaciona com a produção e recepção da obra, por estas serem incompatíveis com o estudo científico, as teorias formalistas prevêem apenas a formação de competências técnicas separadas do campo mais vasto de formação do gosto, habitualmente designado por cultura. A constituição do campo literário como um dos elementos da cultura fica assim entregue a uma mediação cultural exterior à instituição académica. Os mecanismos de legitimação que lhe são próprios tendem a identificar-se com a formação de opinião e a coincidir em larga medida com os mecanismos de *marketing*. A performatividade como critério legitimador próprio da «tecno-ciência» (Lyotard, 1979) tende assim a tornar-se extensiva ao campo literário. É contra uma situação deste tipo que se afirmam as teorias hermenêuticas e pragmáticas da interpretação literária. Fundando-se na subjectividade, estas teorias são em muitos aspectos a inversão das anteriores, correspondendo à mudança de acento da relação sujeito-objecto, que não só pretende esquecer todo o pensamento que durante o período «cientificista» pôs essa relação em causa, ignorando-o sob o rótulo cómodo de «ideologia niilista», ou «crise de valores», como pretende também restaurar a noção de sujeito, dando-a a ver como necessária e inquestionável.

No entanto, uma teoria do literário não poderia resultar do equilíbrio entre os dois pólos – objectivo e subjectivo –, o qual também é visado por diversas teorias da interpretação, nomeadamente através da complementaridade de estruturalismo e hermenêutica (Ricoeur), ou da distinção entre sentido e significação (Hirsch). O que está em causa nessa busca de equilíbrio é a compatibilização de duas concepções opostas do funcionamento da linguagem, uma que abandona a historicidade, concebendo cada acto de fala como repetição idêntica, o que permite falar de objectividade do sentido, colocando-a ou não na dependência da intenção do autor; outra, historicista e empirista, de acordo com a qual o sentido é inteiramente determinado pela apropriação dos signos por um sujeito num dado contexto.

O valor central da auto-reflexividade para as teorias estruturalistas da literatura, e a daí decorrente autonomia rigorosa dos textos, separando-os de qualquer ligação com o exterior, revelou-se afinal como um dos germes de uma visão indiferenciadora do literário em relação aos outros tipos de discurso. De facto, a análise estrutural, desenvolvida por disciplinas como a psicanálise ou a antropologia, com Lacan e Lévi-Strauss, contribuiu para acentuar a importância das dimensões inconscientes do discurso, bem como o carácter universal de certas formas primordiais. Daí que o estruturalismo conduzisse rapidamente a uma interdisciplinaridade que analisava todo o tipo de textos da cultura a partir da metalinguagem oriunda dos estudos linguísticos, comprovando a hipótese de uma gramática geral engendradora das diversas produções simbólicas. A interdisciplinaridade assim concebida faz parte de um pensamento totalizante necessariamente subordinado, como mostra Derrida, à ideia de um centro ou presença plena, um fundamento, sem o qual a estrutura não seria fechada e não seria possível determinar-lhe as regras:

> O centro recebe, sucessiva e ordenadamente, formas ou nomes diferentes. A história da metafísica, como história do Ocidente, seria a história destas metáforas e destas metonímias. A forma matricial seria (...) a determinação do ser como *presença* em todos os sentidos desta palavra. Poderíamos mostrar que todos os nomes do fundamento, do princípio ou do centro designaram sempre o invariável de uma presença (*eidos, arché, telos, energeia, ousia* (essência, existência, substância, sujeito), *aletheia*, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc.) (1967*c*: 410-11).

No domínio dos estudos literários, a interdisciplinaridade, sobretudo nos Estados Unidos, onde o New Criticism dominava as instituições académicas desde os anos 30, teve como efeito imediato o colocar a questão da teoria da literatura, conduzindo-a ao limite em que a ideia

da sua necessidade se conjuga com a da sua impossibilidade. O factor decisivo que conduz da interdisciplinaridade ao potencial desestabilizador da teoria é a passagem do estruturalismo ao pós-estruturalismo.

Já vimos como Roland Barthes, no mesmo livro em que advoga a existência de uma ciência da literatura, caracteriza a nova crítica a partir da «solidão do acto crítico, afirmado (...) longe dos álibis da ciência ou das instituições». Essa «solidão» é o que o irá separando do estruturalismo, pois aquilo que lhe interessa, na literatura ou na vida, o singular e único, não pode ser da ordem de uma ciência que prossegue a definição aristotélica segundo a qual só há ciência do universal. A distinção entre prazer e fruição (Barthes, 1973) culmina assim o desvio face à «ciência positiva» oposta em absoluto à ideia do carácter duplo do literário, que se constrói nos textos de Barthes: a literatura em relação com a cultura implicada na (e pela) formação do gosto; o texto (literário) atópico, absolutamente imprevisível. Em relação com a cultura, o prazer do texto é *precário* e, por isso mesmo, não pode dar lugar à ciência, mas apenas a um discurso crítico tanto mais rigoroso quanto mais consciência tem da sua precaridade; quanto à fruição, que o é sempre do acontecimento, ela é *precoce*, dá lugar à surpresa, ou ao arrebatamento, uma intensificação da experiência, anterior ao sujeito dela e por isso sem destinador, sem destinatário, sem mensagem, um curto-circuito das funções da comunicação que obriga à sua restauração, mas introduz nesta a diferença imperceptível. A fruição não é porém estranha ao prazer, nem o supõe apenas como fundo sobre o qual se recortaria o absolutamente outro. Há uma continuidade que permite designar como literário aquilo que nos aparece como ainda não o sendo, e só por essa continuidade-interrupção o prazer do texto é precário, pois caso contrário ele giraria incessantemente o mesmo. É a continuidade que permite a Roland Barthes falar de um ponto de vista de não-divisão absoluta entre fruição e prazer: «Não nos fartamos de dizer a força de *suspensão* do prazer: é uma verdadeira *epoché*, uma paragem que coagula ao longe todos os valores admitidos (admitidos por nós próprios)» (*op. cit.*: 114). Um aspecto a assinalar é o de o reconhecimento, pós-estruturalista, da necessidade de passar além da universalidade dos modelos introduzir uma relação entre o sentimento de prazer e a não-unidade de sujeito de um texto artístico, impeditiva de uma experiência que seja exclusivamente de identificação. Julia Kristeva, aliando o estruturalismo no campo dos estudos literários ao da antropologia e da psicanálise, propõe uma distinção entre o semiótico e o simbólico (1974: 17-99)

que pretende dar conta da heterogeneidade que integra as diversas práticas e experiências discursivas: o processo de significância não é apenas de ordem linguística, simbólica, mas também psico-somática, semiótica. Sendo o semiótico a condição do sujeito e a sua negação (negatividade), a arte enquanto «semiotização do simbólico» implica tanto a «dilaceração do sujeito», ou a sua suspensão como centro, unidade totalizante, quanto a irrupção da fruição na ordem simbólica.

A noção de experiência estética – embora «experiência» apareça com um sentido muito particular porquanto correspondente a uma não-subjectividade, ao ainda não-sujeito –, importante na teorização do pós-estruturalismo francês, é quase por completo, ou mesmo completamente, abandonada pelo desconstrucionismo americano, de onde desaparece qualquer referência ao «prazer do texto», embora não necessariamente em nome de uma linguagem universal e objectiva, como veremos.

3. Teoria, epistemologia, ideologia

O pós-estruturalismo americano. – Paul de Man: a teoria da literatura como crítica da ideologia. – Puritanismo e niilismo de De Man. – Redução da literatura à crítica das ideologias ou anulação da literatura. – O tom, ou gesto, como perturbação da causalidade (Derrida, Lyotard). – Irredutibilidade de literatura e filosofia.

A versão americana do pós-estruturalismo apresenta-se em larga medida como introdução nos estudos literários dos «princípios» fundamentais do pensamento de Jacques Derrida. O marco decisivo desta viragem é a conferência «Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas», pronunciada por Derrida em 1966 na Universidade Johns Hopkins, à qual se seguiram diversos cursos ministrados por aquele filósofo na Universidade de Yale, que se tornou o núcleo institucional do desconstrucionismo.

A atenção exclusiva à auto-reflexividade desloca-se então, em diversos graus, aproximando-se do pensamento derridiano da suplementaridade, de acordo com o qual a impossibilidade de totalização de um texto não se deve ao facto de a linguagem ser um campo infinito, mas de ser a sua finitude que determina «um jogo de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito» (Derrida, 1967*c*: 423). O processo de significação torna-se ilimitado, na falta de um centro ou de um fundamento que páre o jogo das substituições. Através destas, é sempre algo que se acrescenta como um suplemento que vem suprir uma falha original. A noção de suplementaridade arruina assim qualquer possibilidade de pensar o texto como um círculo fechado, sendo o pôr em causa da noção totalizante de estrutura um dos movimentos decisivos do desconstrucionismo que, a partir dos Yale Critics, se propõe seguir em muitos aspectos a via aberta pelo pensamento filosófico de Jacques Derrida. Daí resulta, quer a abertura dos estudos literários a temas inesperados, que englobam desde questões sociais a questões filosóficas, tendendo a teoria do literário para uma teoria da textualidade, frequentemente designada apenas por «teoria», quer o alargamento da desconstrução a outras disciplinas como o Direito, a Antropologia ou a História.

Contudo, a possível institucionalização do desconstrucionismo americano ocorre a partir dos estudos literários, implantando-se na

sequência da crítica literária universitária e da necessidade de conceber uma teoria que rompa com a crítica e a teoria literária anteriores. Assim, podemos falar de um grupo de autores, que inclui nomes como os de Paul de Man, J. Hillis Miller, Barbara Johnson, Jonathan Culler, Cristopher Norris, Geoffrey Hartman, Harold Bloom, Samuel Weber, entre outros, cuja actividade teórica diverge em muitos aspectos, mas que, para além da oposição aos modos até aí institucionalmente dominantes de pensar o literário, de uma certa tradição comum de estudos do romantismo, e de algumas leituras de Derrida, partilham a recusa de reintroduzir sob novas formas a ideia de um sentido pleno dos textos, fundada sobre a intencionalidade, quer através dos mecanismos da interpretação que privilegiam a produção, quer conferindo ao efeito dos textos, e portanto à sua recepção, um lugar principal. Embora os autores referidos sejam, por diversos motivos, associados ao desconstrucionismo, alguns deles demarcam-se explicitamente da sua versão «ortodoxa», a de De Man e Miller. Assim, Cristopher Norris (1987) faz uma leitura de Derrida que pretende conciliável com a teoria crítica da Escola de Frankfurt; Geoffrey Hartman (1980) exprime a sua discordância face ao que considera o propósito desconstrucionista de separar *ethos* e *pathos* com vista a depurar deste último o texto crítico, ao qual atribui um estatuto literário; Harold Bloom (1973) faz depender a poesia e a crítica de relações psicológicas que correspondem a leituras erradas de textos anteriores.

A questão que se coloca ao modo desconstrucionista de conceber a teoria é a de ela poder de alguma forma tender a converter-se numa adaptação do resultado da leitura dos textos da desconstrução à constituição de um método aplicável aos textos literários. Essa seria uma das maneiras de se afastar do pensamento de Derrida, anulando a possibilidade da desconstrução tal como este a concebe e que decorre da afirmação de um não-fechamento dos textos, de acordo com o qual o pensamento não se poderá encerrar em esquemas prévios ou métodos que perderiam necessariamente o que vale a pena pensar e que é da ordem do imprevisível. A aplicação dos resultados do debate filosófico aos estudos literários é aquilo que Rodolphe Gasché coloca na origem do aparecimento da *teoria* nos EUA (1979: 177-215), a qual se sobrepõe à crítica literária como disciplina autónoma. Embora reconheça a importância da *deconstructive critic*, Gasché considera com pertinência que em alguns aspectos ela é apenas a continuação da crítica tradicional, tal como se conclui da comparação em que atribui a ambas o abandono de qualquer questionação dos conceitos que utilizam: «a aplicação despreocupada dos instrumentos que toma emprestados

da análise de textos literários prova a afinidade da desconstrução e da crítica tradicional». Em complemento desta afirmação pode acrescentar-se que é a ausência de preocupações quanto à clareza dos conceitos que permite em grande medida que a demarcação face à crítica tradicional consista sobretudo no desenvolvimento de uma retórica da subversão constituída pelo recurso à negação sistemática.

O fundamental da crítica de Gasché não consiste apenas em apresentar diversos aspectos da «desconstrução» empreendida pela crítica literária nos EUA como sendo o resultado de uma deturpação dos textos de Derrida. A tese principal de «A desconstrução como crítica» é a seguinte: contrariamente à desconstrução, que não é niilismo nem teologia negativa, a teoria literária de De Man apresenta-se como o método para revelar nos textos a sua negatividade, mostrando como eles constituem uma totalidade formada por um sistema de oposições irresolúveis. Esta epistemologia negativa baseia-se em duas noções essenciais: a de «integridade da forma literária», como decorrência de uma «consciência totalizadora do autor ou do texto»; a de reflexividade e auto-reflexividade.

Dado que, «longe de ser uma operação nos *limites* do texto, a desconstrução procede de e entre os limites do texto» (*op. cit.*: 182-83), entre esta e o desconstrucionismo há diferenças irredutíveis. Elas permitem a Gasché estabelecer uma relação entre o funcionamento das noções de auto-reflexividade e autonomia textual e a autoconcepção do conceito hegeliano para concluir que «a noção de literatura de Paul de Man deriva só negativamente da dialéctica de Hegel e é concebida sob o modelo da dialéctica negativa» (*op. cit.*: 208). Posteriormente, em «"*Setzung*" and "*Übersetzung*": Notes on Paul de Man» (1981), Gasché desenvolve uma argumentação que visa defender a existência na obra de De Man de dois momentos, referindo um deles a *Blindness and Insight* e o outro a *Allegories of Reading*: o segundo afasta-se de uma visão estrita da auto-reflexividade textual e aproxima-se mais do trabalho de Derrida. Trata-se de uma análise de aspectos essenciais da teoria de De Man, a partir da qual Gasché constata tanto a referida aproximação em relação ao trabalho de Derrida como uma prossecução da desconstrução num sentido diferente, idiossincrático. A «leitura retórica», proposta por De Man, aparece como possibilidade de abandonar as oposições tradicionais em teoria da literatura – referencialismo/formalismo, crítica temática / crítica estética – através de uma concepção da retórica como mecanismo disruptivo de tropos e persuasão. A teoria de De Man aparece então como uma denúncia sistemática das mistificações, tanto da retórica clássica como da filosofia, enquanto pretensões de totalização de um texto na leitura:

> Desconstrução é então essencialmente o desfazer de todas as leituras temáticas que destroçam a estrutura do texto e caem na armadilha das imagens totalizadoras do texto. Ela é também o desfazer de todas as leituras estéticas de textos (...) Esta desconstrução tem lugar como um processo infinito – há desconstrução do segundo, terceiro e quarto graus – paradoxalmente devido à sua constante (desconstrutiva) recaída no temático (Gasché, 1981: 44).

Uma das características marcantes do pós-estruturalismo ou desconstrucionismo é a afirmação persistente da necessidade de combate à ideologia, em termos que evidenciam uma relação com a teoria crítica, como defende Cristopher Norris, um dos autores para quem a desconstrução assume a radicalidade de uma oposição: «A desconstrução é a antítese activa de tudo o que o *criticism* deveria ser se se aceitassem os seus valores e conceitos tradicionais» (1982: VII). Também Culler concebe a desconstrução de um discurso como o processo que consiste em «mostrar como é que ele mina a filosofia que assere» (1982: 86).

A ideia de subversão começa pelo próprio situar da teoria em completa oposição ao que anteriormente poderia ser entendido como tal, insistindo sobretudo na impossibilidade de conceber qualquer distinção entre literatura e filosofia. Também a este propósito, Paul de Man é um dos autores mais significativos, na medida em que as leituras que desenvolve como alegorias ou construção de modelos teóricos são sempre totalizantes e totalitárias, isto é, partem da noção do texto como um todo, embora para mostrar como esse todo é conflito. A concepção do texto como uma totalidade não-orgânica, a qual pode ser considerada como uma herança do romantismo alemão, é, como acontecia neste, um privilegiar da literatura que deverá conduzir à anulação de qualquer especificidade do literário em relação ao filosófico e à diluição absoluta das fronteiras entre ambos. Trata-se, no fundamental, de recusar a identificação do literário com a existência de uma dimensão estética da escrita, prosseguindo com esse objectivo a crítica do estético como ideologia.

Paul de Man situa o aparecimento da teoria numa posição de ruptura com as práticas anteriores aos anos 60 que, embora desenvolvessem uma certa conceptualização do fenómeno literário, o faziam a partir de princípios «mais culturais e ideológicos do que teóricos» (1982*a*: 6). A ruptura «ocorre com a introdução da terminologia linguística na metalinguagem acerca da literatura» (*op. cit.*: 8), a qual, ao desfazer a equivalência entre referência e intuição, permite uma demarcação da «ciência da linguagem» em relação à estética e à lógica. Certas afirmações de Paul de Man do teor das já citadas são difíceis

de aceitar, pois a «introdução da terminologia linguística na metalinguagem da literatura» nem sempre correspondeu, como em Jakobson, ao estudo de uma gramática da organização verbal sem qualquer conexão referencial. Para Sklovskij, os aspectos formais e semânticos do texto poético eram inseparáveis de uma função cognitiva (cfr. Aguiar e Silva, 1981: 51). Para além disso, como o próprio De Man assinala, até por Jakobson a literariedade é «mal entendida», recebendo conotações estéticas através da associação ao cratilismo. A oposição da literariedade à estética não é um pressuposto inquestionável (porque proveniente de uma ciência da linguagem, presume-se) da teoria da literatura, como pretende De Man. No entanto, este antagonismo é a pedra angular que sustenta a sua teoria, segundo a qual lucidez e cegueira se combinam na leitura. Daí decorre não só a necessidade de esvaziar a literatura de categorias estéticas e de deixar de a pensar em termos de oposição entre ficção e realidade, mas também a identificação da literatura com a auto-reflexividade, que encontramos explícita num dos textos que correspondem à fase final da sua obra:

> A literatura é ficção não porque recuse de algum modo reconhecer a «realidade», mas porque não é *a priori* certo que a linguagem funcione de acordo com os princípios que são os, ou que são *como os*, do mundo fenomenal. Não é pois certo *a priori* que a literatura seja uma fonte fidedigna de informação acerca seja do que for, senão da sua própria linguagem (De Man, 1982*a*: 11).

Uma das primeiras dificuldades da leitura de De Man resulta da sua utilização de palavras que funcionam como quase-conceitos mas que nunca são objecto de interrogação ou explicação. É o caso, na passagem anteriormente transcrita, da noção de «mundo fenomenal». O que se pressupõe na afirmação de De Man é a existência de duas «realidades» independentes – a linguagem e o mundo fenomenal –, pois só tratando-se de duas entidades independentes se pode falar do acordo ou não-acordo dos seus princípios. Se considerarmos que o mundo fenomenal é uma construção da linguagem, a qual por sua vez supõe a existência de um exterior, isso impede que se coloque a relação entre linguagem e fenomenalidade em termos de acordo ou não-acordo, assim como não permite que nenhum desses domínios seja considerado por si próprio. Rorty chama a atenção para o facto de uma tal dualidade constituir uma marca das divergências entre De Man e Derrida, pois para este é impossível estabelecer aquela divisão (cfr. Rorty, 1989*b*: 116). A pertinência desta observação é amplamente confirmada pela concepção anti-husserliana do signo em Derrida, segundo o qual «não há portanto fenomenalidade que reduza o signo

ou o representante para deixar enfim a coisa significada brilhar no esplendor da sua presença» (1967*a*: 72). No entanto, se atendermos à leitura de Rodolphe Gasché, que pretende compreender a noção de «leitura fenomenal» em analogia com a noção kantiana de fenómeno, esta questão complica-se, não deixando no entanto de aparecer como determinante para a compreensão dos aspectos essenciais do desconstrucionismo demaniano. «Fenomenalidade para De Man denota acessibilidade aos sentidos», diz Gasché (1989: 263), considerando-a assim como o resultado da experiência e, enquanto tal, constituída quer pelas categorias estéticas de espaço e tempo, quer pelo conceptual. É por oposição ao fenomenal assim concebido que se pode então dizer que «uma leitura não fenomenal é também necessariamente uma leitura não cognitiva ou não especular» (não reflexiva) (*op. cit.*: 264). A negação destas duas dimensões supõe que «uma leitura não fenomenal se centra no que De Man designa por "o potencial autónomo da linguagem", naquilo que está em primeiro plano na linguagem, e é prioritário ao figural e ao lógico, em resumo, a "literariedade"» (*op. cit.*: 264). A leitura de De Man permite-nos dizer que o prioritário na linguagem é a referência e que o desígnio de a atingir se propõe em relação a qualquer texto purificá-lo, ou seja, libertá-lo do referente que se sobrepõe ao prioritário. É nesse sentido que se orienta a desconstrução de De Man, como se os «usos» da linguagem, as frases ou os textos, exigissem que deles se retirasse o temático e o cognitivo para acederem à referência pura. Porém, como isso não é possível, isto é, como o cognitivo surge a cada nova leitura desconstrutora, o desconstrucionismo de De Man não pode senão resignar-se a uma espécie de reedição conjunta do suplício de Tântalo e do mito de Sísifo. A proposta de leitura antifenomenal não deixa assim de poder ser situada em continuidade com a concepção do literário que De Man desenvolve em «The Rhetoric of Temporality» (1969), onde a prioridade da dicção alegórica sobre o simbólico é apresentada como o resultado de uma «renúncia lúcida» aos «valores associados ao culto do instante» (*op. cit.*: 205). Contra as leituras tradicionais, que vêem no romantismo a afirmação naturalista do símbolo, De Man apresenta Rousseau como exemplo de «redescoberta de uma tradição alegórica para além do analogismo sensualista do século XVIII» (*ibid.*). Ora, o modo como ele caracteriza essa redescoberta é já o da negação: «Esta redescoberta, longe de ser espontânea e fácil, implica em vez disso a descontinuidade de uma renúncia, mesmo de um sacrifício» (*ibid.*). A imagem do sacrifício, ou mesmo do auto-sacrifício, desde sempre associada aos rituais de purificação, não é aqui separável da ideia de um sujeito como

vontade, implicado na construção do texto, ou seja, ainda, de uma concepção que opõe fenomenal e não-fenomenal. Uma vez abandonada esta, tanto o sujeito como a dimensão temática do discurso apareceriam como seus efeitos: na leitura, pretender renunciar àquelas dimensões é tão inútil e absurdo quanto essa renúncia é impossível. *A mise-en-abîme* proposta na leitura não-fenomenal não é uma recusa da representação mas de todo o dizer, de que o querer-dizer é apenas um dos efeitos, indissociável da referência, não-subjectiva, que se constitui como voz da relação de que o singular participa.

A recusa de uma concepção da linguagem como imitação ou adequação a um exterior é incompatível com as conclusões que De Man pretende daí retirar. De facto, e atendendo à equivalência estabelecida (ver a citação anteriormente destacada) entre funcionar «de acordo com princípios que são os, ou que são *como* os, do mundo fenomenal» e ser «uma fonte fidedigna de informação», é possível inferir que «não é pois certo *a priori* que a literatura seja *uma fonte fidedigna* de informação». Mas nada permite acrescentar, como faz De Man, «senão da sua própria linguagem», pois, ao colocar esta ressalva, ele está a apresentar a literatura como o lugar onde a linguagem procede a uma leitura *fenomenal* de si mesma. Assim, ao anti-essencialismo inicial, que não permite falar de uma «fonte fidedigna de informação», sucede-se a recuperação do essencialismo em relação com a auto-referencialidade da linguagem: esta é uma fonte fidedigna de informação sobre si própria. Apesar de a desconstrução ser incessante e desenvolver *en abîme* a possibilidade de qualquer determinação, ela depende de um *a priori*: a auto-reflexividade da linguagem no texto literário. É ela que garante a desconstrução, mas é o facto de ser imperfeita que faz desta um processo infinito.

A concepção de uma linguagem total, ou de uma metalinguagem única, embora imperfeita – aquela que permite afirmar «A resistência à teoria é uma resistência à utilização da linguagem sobre a linguagem» (De Man, 1982*a*: 12) – parte necessariamente da concepção da linguagem como um mecanismo independente das formas de vida, isto é, independente da equivalência entre as regras de um jogo de linguagem e o seu uso, a partir da qual nenhuma informação pode ser considerada neutra, isto é, epistemologicamente fundamentada. Com efeito, é aquela equivalência que permite a existência de regras, ou a possibilidade de repetição, e ao mesmo tempo faz com que cada inscrição seja única de cada vez que é lida. A negação que Wittgenstein empreende da possibilidade de uma metalinguagem como verdade da linguagem não é apenas a negação de uma auto-reflexividade total,

sem resto, é a afirmação de uma necessidade de ter em conta aquilo que põe em causa a auto-reflexividade e que é da ordem do acontecimento, através da experimentação, do ensaio. Idêntica proposta se retira da noção de *différance*, em Derrida, a qual confere ao movimento do diferir, constitutivo da escrita, o valor não só de um jogo sincrónico de diferenças, mas de uma inscrição do outro, o tempo, a alteridade enquanto alteração do próprio jogo ou sistema da linguagem, que por isso mesmo nunca pode ser inteiramente presente a si próprio, tornando impensável a hipótese de uma oposição entre a linguagem e um exterior que seria da ordem do fenomenal:

> É que a arqui-escrita, movimento da *différance*, arqui-síntese irredutível, abrindo ao mesmo tempo, através de uma única e mesma possibilidade, a temporalização, a relação ao outro e a linguagem, não pode, enquanto condição de qualquer sistema linguístico, fazer parte do próprio sistema linguístico, situar-se como objecto no seu campo (Derrida, 1967*b*: 88).

Partindo da afirmação derrideana de que não existe algo como uma presença plena assinalando uma origem da linguagem, pois apenas existe um originar-se como arqui-escrita, marca de uma outra marca, infinitamente, os principais teóricos desconstrucionistas acentuam essa vertente anti-logocêntrica dando-lhe a dimensão de uma revelação ou de uma afirmação absolutamente original, esquecendo que o próprio Derrida refere Peirce dizendo que «ele vai muito longe na direcção do que nós chamámos (...) a desconstrução do significado transcendental, o qual, num momento ou outro, poria um termo tranquilizante ao reenvio de signo a signo» (1967*a*: 71). O apresentar-se como nova a concepção de que os conceitos não podem substituir-se às coisas exasperou certos críticos da desconstrução, como Gerald Graff, que se referiu a isso num comentário a Culler: «Se nunca supusemos essa pretensão dos conceitos, deveríamos achar que são os desconstrucionistas que promovem a confusão, perpetuando superstições de modo a justificar essa campanha contra elas» (1981: 316). Embora esta explicação das causas da insistência desconstrucionista possa não ser aceitável, ela não deixa de evidenciar que é difícil encontrar uma justificação para tal. Sobretudo se se tiver em conta que em textos recentes o antilogocentrismo aparece como a condição a partir da qual a teoria literária se erige em crítica da ideologia. De facto, se a noção de crítica é uma das noções-chave de um sistema que parte do acesso à presença como garante da possibilidade de decisão e exclusão, torna-se dificilmente aceitável o lugar que assim lhe é concebido.

Quando Paul de Man define ideologia como «a confusão da realidade linguística com a realidade natural, da referência com o fenomenalismo» (1982*a*: 11), ele está a definir a ideologia como crença num significado transcendental, crença que é o fundamento da hipótese logocêntrica ou metafísica da existência de um termo final no jogo da significação. No entanto, a sua definição participa daquilo que pretende recusar, pois só existe «confusão» da realidade linguística e da fenomenal quando se supõe a separação de ambas. Que se considere essa separação para a tentar anular numa relação de transparência, à qual se pode chamar confusão, tal não difere muito, nem no fundamental, do considerá-la para afirmar a ausência de medida comum a ambas as realidades. O que se mantém é a possibilidade de uma presença a si da linguagem: aquilo que, em termos de «confusão», é considerado como intuição encontra um equivalente que se designa, em termos de autonomia, como autoconhecimento, ou autoreflexão, embora se admita a sua imperfeição. Há assim, na definição de ideologia proposta por Paul de Man, uma inversão do criticado que é perfeitamente solidária dele. A grande questão está em que De Man admite a possibilidade de considerar a linguagem como um objecto de estudo da linguística, ou da literariedade, radicalmente separada dos seus usos, ou, por outras palavras, De Man pressupõe a possibilidade de distinguir entre um ponto de vista do linguista e um ponto de vista do falante, distinção que Benveniste estabelece nestes termos:

> Para o falante há uma completa equivalência entre linguagem e realidade. O signo cobre e comanda a realidade; melhor, ele é essa realidade... De facto, o ponto de vista do falante e o do linguista são tão diferentes a este respeito que a asserção do linguista da arbitrariedade das designações não refuta o sentir contrário dos falantes (1966: 37).

Baseando a sua definição de ideologia na existência de uma «realidade linguística» e de uma «realidade natural», bem como na possibilidade de as distinguir, De Man aproxima-se das concepções que assimilam a ideologia à ilusão, ao erro, à falsa representação. Assim, a ideologia corresponde de certo modo ao Imaginário segundo a tripartição lacaniana entre o Imaginário, o Simbólico e o Real. Essa distinção põe, no entanto, questões tão importantes como as que resultam da impossibilidade de sair do Imaginário e, portanto, de lhe admitir limites, de traçar as suas fronteiras. O Imaginário não pode ser observado, em relação a ele não pode haver distância razoável. É isso que leva Roland Barthes num texto (1975: 383-87) em que reflecte sobre a sua relação com o cinema, que compara à ideologia («O Ideológico seria o Imaginário de um tempo, o Cinema de uma sociedade»), a constatar a impossibilidade de uma contra-ideologia, de uma «distância crítica (intelectual)». A esta, contrapõe Barthes um outro tipo de «distância», uma «distância amorosa», aquela em que o fascínio é também fascínio do excesso da imagem.

Para De Man, a confusão entre «realidade linguística» e «realidade natural» é inevitável, ou seja, é ela própria natural, sendo no entanto a literatura o lugar onde se desfaz essa ilusão natural, por isso mesmo o lugar da crítica da ideologia. O naturalismo que preside à referida distinção está ainda presente na conclusão que De Man dela retira, a de que existe uma vocação natural da literatura que é a de se opor às naturais confusões do senso comum (ou seja, à ideologia). O pôr em causa de uma ideologia naturalista passa pelo questionar da própria noção de ideologia e pela sua reformulação que, abandonando o modelo causal, tradicional nas ciências da natureza, deixe de a considerar como efeito necessário de um determinado mecanismo. Uma ideologia seria então, como sugere Gargani, algo que «se aparenta a um paradigma de valor graças ao qual os homens abordam, julgam e avaliam as circunstâncias da sua história e da sua vida» (1985: 84).

Ao radicar a importância da teoria da literatura na crítica da ideologia, Paul de Man defende a sua supremacia absoluta, entrando claramente numa retórica da guerra das linguagens, que é aquela que apenas pode admitir a existência de um lugar da verdade, devendo naturalmente corresponder à força da verdade de uns o medo dos outros:

> Segue-se que, *mais do que qualquer outro modo de investigação*, incluindo a economia, a linguística da literariedade é uma *ferramenta poderosa* e indispensável no *desmascarar de aberrações ideológicas*, bem como um factor determinante na explicação da sua ocorrência. Aqueles que censuram a teoria literária por não prestar atenção à realidade social *e* histórica (isto é, ideológica) estão apenas a afirmar o seu *medo* de verem as suas próprias mistificações expostas pela ferramenta que estão a tentar desacreditar (1982*a*: 11; itálicos meus).

A capacidade desmascaradora atribuída à teoria apresenta-se, na passagem acima transcrita, em moldes que permitem a sua inclusão na tradição de uma «crítica da cultura» que denuncia a mentira da cultura, ou a cultura como ideologia. O problema deste tipo de atitude desmistificadora é que, como diz Adorno em «O bebé com a água do banho», frag. 22 de *Minima Moralia*, «ela tem uma propensão suspeita para se tornar ela própria ideologia, tal como toda a vituperação contra a mentira».

Um aspecto bastante curioso a observar no modo como De Man faz o elogio dos poderes desmascaradores da «linguística da literarie-

dade», é o seu mimetismo em relação a um discurso ou um estilo que facilmente reconhecemos como o daqueles que são visados no seu ataque. Esse mimetismo torna-se mais significativo quando se repara que o que ele denuncia nos outros (os «que censuram a teoria literária por não prestar atenção à realidade social e histórica») é a denegação: eles afirmam uma coisa porque têm medo de ver o seu contrário realizar-se. Se admitirmos então que a imagem que De Man constrói dos visados é a de alguém que pretende prestar uma atenção central à ideologia, verificaremos que o léxico que De Man utiliza é de idêntica proveniência (repare-se nas expressões, sublinhadas por ele próprio, «ferramenta poderosa», «desmascarar de aberrações ideológicas»). O que se torna óbvio é a alternância de papéis no interior de um mesmo paradigma, que pode apresentar vários rostos mas se caracteriza, no fundamental, por ser dominado por uma vontade de subordinar a pluralidade dos modos de existência a uma instância suprema, desmascaradora. Pretende-se que a linguística da literariedade vá ocupar o lugar da economia (isto é, da economia política) que o marxismo coloca no lugar de comando de todo o pensamento, procedendo desse modo à sutura da filosofia à política (cfr. Badiou, 1989: 41-47). Não se põe sequer por uma vez em questão a necessidade e possibilidade de colocar o plural dos modos de relações, que constituem a existência, sob a unificação de um domínio supremo do saber.

A unificação dos modos do saber sob o domínio da análise linguística aparece claramente referida por De Man como condição para uma análise política que assim obteria finalmente a sua fundamentação científica ou técnica, aquela que decorre do «controlo de um vocabulário e de um aparato conceptual», como diz em entrevista a Stefano Rosso (1984*a*: 121). Parece assim acompanhar claramente o «esforço heróico pelo qual Althusser tentou transferir o marxismo para o lado da sutura da filosofia à ciência» (Badiou, 1989: 44). Só que, para De Man, acima da linguística está ainda a literatura, e por isso ele contradiz Althusser, propondo em definitivo uma sutura da filosofia à literatura:

> Longe de ser um recalcamento do político, como pretende Althusser, a literatura está condenada a ser o modo de discurso político por excelência. A relação deste discurso com a *praxis* política não pode ser descrita em termos psicológicos ou psicolinguísticos; devemos antes descrevê-la, no interior do modelo retórico, a partir da relação entre os campos semânticos referencial e figurado (1979: 195).

Não deixa de ser estranho que uma tal pretensão a considerar um tipo de análise (o linguístico) como condição do outro (o político), bem

como a possibilidade de efectivar a passagem do primeiro ao segundo, apareça como o culminar de um percurso em teoria literária, como podemos ler na sequência da mesma entrevista: «Foi a trabalhar sobre Rousseau que senti ser capaz de progredir da análise puramente linguística para questões que são, na realidade, já de natureza política e ideológica» (*ibid.*). Com a proposta de passar da análise linguística para questões políticas, De Man vai completando um movimento idêntico àquele que Badiou designa como sutura da filosofia à ciência, neste caso mais especificamente à linguística ou à filologia. Essa sutura retira a possibilidade de pensar o acontecimento, através da conceptualização que responde aos efeitos do acontecimento numa situação ou estado de coisas. Estabelecer textos fundadores e pretender lê-los como deve ser («O que vai resultar provirá dos textos de Marx e Kierkegaard tal como penso que têm de ser lidos. E eles têm de ser lidos da perspectiva da análise crítico-linguística a que não foram submetidos»: De Man, *op. cit.*: 121) só é uma maneira de colocar questões políticas se se considerar que estas foram programadas cientificamente por determinados textos de modo a constituírem um mecanismo que exorcize toda a contingência.

Pretender que a análise crítico-linguística (necessariamente não temática) é central para o desenvolvimento de um pensamento político, ou significa, como sugere Rorty (1989*c*: 135), um certo alheamento da realidade, ou então corresponde a um elevar ao extremo da atitude romântica que atribui à literatura um lugar essencial na hierarquia da sociedade. Nesta última hipótese, estaríamos perante a radicalização da concepção romântica, schlegeliana, do poeta como mediador e exemplo da elevação à divindade: a filologia, convertida em técnica de análise linguística, é agora a mediadora da política. Essa técnica, que desmascara a ideologia enquanto falsa consciência, enquanto consciência errada, consiste tanto em desmontar a ilusão referencial, ou a necessária adequação entre a linguagem e um referente que seja exterior, como em estabelecer a distinção entre uma retórica cognitiva e uma retórica persuasiva. A análise linguística cumpriria assim a «função terapêutica» que, a dada altura, Wittgenstein propõe como objectivo do trabalho filosófico. Apenas na medida em que, face à análise crítica, ou função terapêutica, tal como De Man a concebe, a linguagem aparece como um todo em que o saber é dado como uma unidade fundamental (o saber político não se distingue do saber poético, por exemplo), essa análise pode derivar para a análise política e constituir-se como o projecto da teoria.

Uma teoria que se remete a si própria para a análise crítica tem inevitavelmente como pressupostos: 1) um horizonte de totalidade;

2) a distinção entre o verdadeiro e o falso como se estes correspondessem a certo e errado, os quais se definem numa relação de oposição e apenas face a uma necessidade prévia ou fundamento, mesmo que este se identifique com a desconstrução, como quando se diz que «a desconstrução (...) é coextensiva a todo o uso da linguagem e esse uso é compulsivo» (De Man, 1979*a*: 160); 3) a ideia de evolução mecânica, em que a História é o resultado da sublimação do contingente no universal. Ao conjunto de pressupostos atrás enunciados, que anulam qualquer possibilidade de conceber a teoria como relação com o singular ou com a invenção, acrescenta De Man um niilismo radical, importante na medida em que entra em contradição com a sua vontade de desmistificação e mostra a impossibilidade desta. Ao concluir que não existe leitura correcta de um texto devido à disjunção retórica que o constitui, De Man está a admitir a existência de uma força contra a qual a leitura como análise crítico-linguística não tem nenhum poder crítico ou terapêutico, o que é a negação dos propósitos da análise e da crítica. A leitura entendida como estabilização, na alegoria, da disjunção retórica parece corresponder a um completo afastamento das noções de verdade e de erro, pois é a aporia que então aparece como necessária. No entanto, do facto de a aporia aparecer como necessária apenas se pode deduzir que não existem leituras correctas porque não existe uma leitura final. Neste caso, afirmar a não-correcção da leitura é já colocar a leitura no paradigma da adequação. Isto é, quando se entende a leitura como um movimento idêntico ao da schlegeliana «ironia da ironia» (De Man, 1969: 221), que de abismo em abismo se desloca para a origem inatingível, então a negatividade absoluta implica a colocação de um horizonte de verdade, embora um horizonte definitivamente perdido e que apenas se apresenta como ausência na alusão. Esta, que Kierkegaard (1841) considerou constitutiva da ironia, aparece sobretudo através da referência ao fragmentário, o qual só faz sentido em relação à totalidade, que um sentimento nostálgico torna presente na sua ausência. Romano Luperini chama a atenção para o niilismo de De Man, o qual não reside na sua pretensão de tornar explícita uma ausência de fundamentos, mas sim no facto de esta ser inseparável da denegação que reintroduz o seu contrário. Assinala assim na obra de De Man a importância da «totalidade que ele se empenha em desconstruir com um zelo que, vendo bem, a pressupõe e que sendo assim é proporcional à intensidade da nostalgia que continua a experimentar» (Luperini, 1987).

Uma das questões que a leitura de De Man nos coloca resulta da contradição que a leva a pretender orientar-se no sentido de uma

análise e de uma crítica da ideologia. É que, se em muitos aspectos as suas leituras e a sua teorização da leitura vão contra o essencialismo ao recusarem uma concepção do funcionamento da linguagem como adequação, o próprio uso da palavra *ideologia* reintroduz um paradigma essencialista que admite a possibilidade de narrativas totalizantes (a «ideologia») erróneas face à verdade da realidade linguística. A orientação da leitura para uma crítica da ideologia desfaz as possibilidades abertas pela afirmação não-logocêntrica, nomeadamente aquela que consiste em pensar a crise das ideologias como crise dos modelos totalizantes da racionalidade ocidental. Ou seja, estamos perante um processo de estabilização da crise como crise: ao pôr em evidência a «ilusão» referencial sem se deslocar em relação a essa «ilusão», a teoria não só não concorre para a abertura de novos modos do discurso, ou novos jogos de linguagem, como não admite tal possibilidade, isto é, condena-se à eterna repetição de uma condenação à metafísica. Como se todo o pensamento fosse moldado em sistemas de opostos, já não suficientemente poderosos para ultrapassar o particular no universal, mas o suficiente para anular inexoravelmente a singularidade plural e imprevisível do que é contingente: a multiplicidade irredutível de um texto, na sua unidade de composição, converte-se na disjunção entre gramática e retórica. Enquanto a multiplicidade pressuposta na unidade do texto permite gerar no indecidível a decisão do sentido, a disjunção estabiliza o indecidível na aporia, colocando assim a possibilidade de decisão como consistindo na escolha entre dois campos ou paradigmas opostos e previamente hierarquizados. Trata-se de a limitar ao que é da ordem do sujeito ou da consciência, rasurando a possibilidade de a pensar como acontecimento, indissociável portanto da construção em que se dá enquanto série de metamorfoses. É a necessidade de sujeição a um sistema de oposições que está implícita em afirmações como: «o tropo não é uma forma de linguagem derivada, marginal ou aberrante mas *o paradigma linguístico por excelência*» (De Man, 1979*a*: 138). Os adjectivos *derivado*, *marginal* e *aberrante* só fazem pleno sentido, como pretende ser o caso, integrados num sistema metafísico no qual se lhes opõe o termo hierarquicamente superior da dicotomia: *original*, *central*, *normal*. Também só assim se compreenderia a definição de um «paradigma linguístico por excelência». Ainda deste ponto de vista, é significativo que os vocábulos *aberrante* ou *aberração* sejam muito frequentemente utilizados por De Man. O aberrante apenas funciona como aquilo que deve ser desmistificado face a um paradigma da normalidade, o qual é incapaz de reconhecer nos limites da regra a zona anormal, aberrante ou monstruosa que é a da

antecipação do futuro, a da metamorfose que rompe os limites do reconhecível. O futuro absoluto, como diz Derrida, não é da ordem do garantido nem do calculável. Por isso: «O futuro absoluto não se pode anunciar senão sob a espécie da monstruosidade, para além de todas as formas ou normas antecipáveis, para além dos géneros» (1986*a*: 102). O que não é normal, pela sua inaceitabilidade, escapa à dialéctica da revelação/ocultação. É a perturbação dos enunciados pelas visibilidades, e vice-versa, a confusão das vozes, ou Babel original dos sentidos e do sentido (cfr. Foucault, 1969: 202).

Em Paul de Man, a vontade de desmistificação prende-se imediatamente a uma oposição cerrada a tudo o que de algum modo possa aparecer associado à intuição. Trata-se de repetir o gesto kantiano de condenação da *Verstimmung*, o qual vai contra qualquer pretensão de aceder a um conhecimento prático a partir do sentimento (cfr. Derrida, 1982). Para Kant, a pureza da voz da razão prática, ou lei moral, opõe-se em absoluto à perturbação das vozes que é uma consequência de pretender radicar o pensamento na visão mística ou em qualquer percepção intuitiva. Para os mistagogos, a intuição é a base de um conhecimento em que a experiência se transcende no pressentimento e em que o discurso é um modo de adivinhação e aproximação. É esse tipo de «conhecimento», e o tom apocalíptico que lhe é próprio, que Kant repudia considerando-o, como diz Derrida, «estranho à essência da voz». Como esclarece este autor, a palavra grega *apokalupsis* é a tradução de palavras derivadas do verbo hebreu *gala*, com significados sempre próximos dos de *desocultação, revelação, contemplação*.

A condenação da mistagogia é então, acima de tudo, uma necessidade de depuração da voz pela afirmação de um pensamento absolutamente separado da visão ou contemplação. Perante a voz essencial, a da razão, o resto é literatura, vozes patológicas, delirantes. Há assim, no tom apocalíptico, ou mistagógico, uma perversão poética da filosofia, decorrente de uma *Verstimmung* a que seria necessário opor a unicidade ou identidade da voz. É por repousar nesta oposição que a desmistificação é a oposição logocêntrica por excelência, fundando-se na necessidade da «identidade a si de qualquer destinador ou destinatário». Perante esta, Derrida propõe-se pensar a *Verstimmung* como movimento de diferenciação das vozes que, tal como a *différance*, liga a possibilidade de sentido não apenas a um jogo positivo de diferenças, mas a um diferir que diferencia produzindo os diferentes:

> A *Verstimmung*, se doravante chamarmos assim o descarrilamento, a mudança de tom como diríamos a mudança de humor, é a desordem ou o delírio da destinação (*Bestimmung*), mas também a possibilidade de toda a emissão. A unidade de tom, se a houvesse, seria certamente a garantia da destinação mas também a morte, um outro apocalipse (Derrida, *op. cit.*: 68).

Quanto ao tom, Derrida esclarece em seguida que «devemos poder distingui-lo de todo o conteúdo discursivo articulado», o que significa que ele é algo que obedece a uma lógica da suplementaridade: acrescenta-se ao discurso, mas é imprescindível ao discurso, revelando nele a falta do que se afirma como suprimento-suplemento. Assim, se o tom e o discurso não coincidem mas existem numa relação de interferência mútua, não será no entanto possível isolá-los: o discurso apenas se dá no desvio de si, ou desvio de significados, enquanto por sua vez o tom nunca se identifica à expressão pura de uma presença, mas participa já da abertura de sentido. Esse tom, que se imprime na afirmação, encadeamento e ressonância das palavras e das frases, curto-circuita tanto qualquer tese que postule uma dimensão primordial da linguagem anterior às figuras, quanto a inversa, a que pretende identificá-lo com uma dimensão lógica e tropológica. No fazer (e desfazer) das imagens há já o outro que as invade. Admiti-lo passa por não se sujeitar a uma homogeneização da linguagem. O que implica que a ruptura seja instaurada pelo discurso, como um dos seus efeitos, que multiplica as vozes e abala a visibilidade, deixando que insista «pelo menos uma exterioridade gesticulatoriamente visível no coração do discurso» (Lyotard, 1971: 14). Essa visibilidade tende a ser eliminada em nome da transparência, sendo exemplo significativo disso a «invenção» da leitura silenciosa por Santo Agostinho, que ao subtrair aos textos a dimensão figural ou poética da entoação expressiva está em perfeita sintonia com a conhecida máxima «A letra mata, o espírito vivifica».

Como resistência à depuração ou ascetismo importa pensar o acontecimento, sem se resignar puritana e niilisticamente à sua impossibilidade. Sem lugar assinalável, o acontecimento é o impossível, aquilo que não depende nem de uma estratégia nem de uma necessidade absoluta, mas se dá, de modo não previsto, no jogo de diferenças:

> A significação não esgota o sentido, mas a significação e a designação conjugadas também não. Não podemos ficar pela alternativa destes dois espaços entre os quais desliza o discurso, o do sistema e o do sujeito. Há um outro espaço, figural. É preciso supô-lo oculto, ele não se dá a ver, nem a pensar, indica-se de modo lateral, fugitivo no seio dos discursos e das percepções, como o que as perturba (Lyotard, *op. cit.*: 135).

O jogo de diferenças que constitui o figural distingue-se em absoluto de um sistema de diferenças do qual, em termos saussurianos, dependeria a significação na linguagem. Em sentido saussuriano, a

diferença é redutível à oposição, o que equivale a fazer do signo uma unidade. No sentido que lhe confere Lyotard, «diferença» é uma noção próxima da *différance*, de Derrida, como podemos ler nesta reflexão:

> (...) contrariamente ao que se produz na significação ou designação, *o afastamento não é o de dois termos* colocados no mesmo plano, inscritos no mesmo suporte, no limite reversíveis por intermédio de certas condições operatórias, mas pelo contrário *a «relação» de dois «estados» heterogéneos e contudo contíguos numa anacronia irreversível* (Lyotard, *op. cit.*: 137).

É quando o dizer põe em discurso uma força desconhecida e insituável que ele se distingue por um tom, um ritmo, uma singularidade, que não são a manifestação de um sujeito ou de um «querer dizer» anterior, mas também não dependem de uma verdade ou essência da linguagem. Por isso a literatura pode ser definida como pulsação do acontecimento ou inquietação das formas, um movimento em que a deformação da sintaxe aparece como condição do sentido.

Poderíamos dizer que o tom é o relacional do discurso. Mas então teríamos de falar de uma relação sem relação[5], pois não há nada de inter-pessoal no tom, embora não seja impossível impedir que se lhe sobreponham as mais diversas codificações que o apropriem em termos comunicacionais. É por exemplo o que se verifica com a distinção entre o analógico e o digital proposta por Bateson (1971). Este, quebrando a ideia de um círculo hermenêutico enquanto puro círculo linguístico, considera o analógico como uma metacomunicação, a qual, por uma espécie de sobre-impressão das paixões no discurso, corresponde a um desvio e re-orientação deste. A noção de metacomunicação analógica corresponde assim a uma «apropriação» que se constrói na ilusão de uma presença do sujeito, que excede o discurso e o duplica de um sistema de injunções apenas susceptíveis de serem posteriormente digitalizadas. Este não deixa de ser um modo de ignorar o tom, ignorando a dispersão pela qual ele é irredutível a qualquer acto ou mensagem. Que esta irredutibilidade é uma condição transcendental de todo o discurso é uma das conclusões a que a leitura de *O Apocalipse* de João de Patmos conduz Derrida. Ela depende da atenção a um funcionamento relacional dessa narrativa, que a constitui como «envio de envio», «testemunho de testemunho», assinalando uma multiplicação de vozes e de tons que não se pode pretender reduzir. Porque é na mudança de tom, naquilo que o *Aufklärer* não suporta e pretende desmistificar, que se acede ao tom afirmativo, a relação da linguagem ao exterior, o «Vem» (da narrativa do apocalipse ou de Blanchot), do qual Derrida diz: «É o gesto na palavra, este gesto que não se deixa retomar pela análise – linguística, semântica ou retórica – de uma palavra» (*op. cit.*: 94). O que é importante é que o «Vem» não se deixa pensar em termos de destinador e de destinatário, o tom afirmativo é relação, não é determinado a partir de quaisquer termos, origem ou fim. Daí que o tom afirmativo seja an-agógico, embora possa associar-se a uma finalidade, a uma autoridade, e ser convertido anagogicamente em poder de sedução. Se «esse risco é inelutável, ele ameaça o tom como seu duplo» (*op. cit.*: 94) e por isso é importante compreender que também o discurso da desmistificação ou anti-mistagógico é sedutor. Nenhum discurso está fora do risco da sedução, porque o tom (a dimensão analógica ou mística da linguagem) é sua condição e, enquanto gesto afirmativo ou deriva das vozes, ele tem como duplo a capacidade de se encerrar em finalidades, de aderir aos significados como força persuasiva. A distinção entre desmistificação e desconstrução parte da aceitação desta duplicidade constitutiva, essencial para que o gesto afirmativo se não anule sob pretexto de combate ao seu duplo, a violência do poder de sedução.

A quase identificação, proposta por De Man, entre desmistificação e desconstrução no domínio da teoria da literatura parece resultar em grande medida do pressuposto de uma descontinuidade absoluta que o texto oculta na sua configuração aparentemente coesa. É na aparente coesão de um texto literário que a leitura revela uma ferida profunda traçada pelo conflito entre a sua organização tropológica e a sua gramática. A desmistificação aparece assim, antes de mais, como a denúncia de toda a ilusão de continuidade. Por isso ela está programada para verificar e ratificar a indecidibilidade. Faz dela tanto um fim de toda a teoria como um método, ou um critério. Isso é muito evidente, por exemplo, numa leitura de Rilke, intitulada «Tropos». Aí se fala de um público de Rilke que, por pretender aceder a uma relação inter-subjectiva de leitura, fica limitado a uma zona de cumplicidade e partilha de sentimentos, não conseguindo «desvelar a dimensão propriamente poética da obra». Desmistificar a sedução exercida por um sujeito do enunciado, aquele que diz «eu» no discurso que constitui o poema é então condição para aceder à verdadeira poesia. Depois de se referir ao poder de sedução exercido pelos temas na poesia de Rilke, bem como à tendência das leituras para se prenderem a esses temas, e de comentar que a «dimensão propriamente poética» se não é uma questão de temas também não é devida à atracção das formas, De Man traça o plano para a verdadeira leitura que é, por conseguinte, a que acede à «dimensão propriamente poética»:

> Trata-se de estabelecer se o texto rilkeano se redobra sobre si próprio até pôr em causa a autoridade das suas próprias afirmações, sobretudo quando estas afirmações se referem aos modos de escrita que ele preconiza.

> No momento em que o interesse filosófico do pensamento de Rilke diminuiu talvez ligeiramente, a significação actual e futura da sua poesia depende da resposta a esta questão (1979*a*: 50).

O teste à dimensão poética da poesia de Rilke coincide com uma advertência quanto à sua gestão futura: supõe-se que se ela não passar no teste fica sujeita à descanonização. Paul de Man atribui assim explicitamente à leitura retórica uma função de legitimação, isto é, de constituição, reavaliação, do campo literário. Na sequência da análise retórica e do comentário, a auto-reflexividade revelar-se-á como a possibilidade e necessidade de a dimensão poética corresponder à destruição do temático, pois a realização de muitos poemas é «de natureza linguística e retórica». De Man especifica o que entende por «natureza linguística e retórica» quando, em continuação, diz que «as totalizações rilkeanas são o produto de técnicas orientadas para as potencialidades retóricas dos significantes» (*op. cit.*: 70). Quanto à literariedade, ela é investida de potencialidades que se distinguem quer da atracção sensível quer do processo de significação, concorrendo para uma «ascese semântica» (*op. cit.*: 73) como renúncia ao temático, ao biográfico, ao histórico. Porém, na medida em que a poesia não acede à pura ascese, a dimensão temática aparece como alegoria. É o caso dos poemas de Rilke que contam a história da renúncia ou ascese semântica. A desmistificação, ao recusar a atracção sensível e a lógica, recusa também qualquer tom afirmativo do poema, encerrando o significante num círculo linguístico absolutamente fechado que (se) apresenta a «verdade» como negação.

Embora o projecto demaniano de desmistificação se insira perfeitamente na tradição que pretende depurar a voz, afastando-a de qualquer contaminação com o visível e o sensível em geral, há algo que não se coaduna inteiramente com essa tradição e que parece até invertê-la: anteriormente, a voz patológica era literatura, agora é tudo o resto que é susceptível de ser considerado como tal, e a literatura, correspondendo ao «paradigma linguístico por excelência», torna-se o modelo que serve de base a toda a desmistificação ou epistemologia da negatividade.

A primazia atribuída a uma teoria da literatura como «linguística da literariedade», que corresponde em última instância à pretensão de instituir uma linguagem das linguagens, parte da ideia de uma primazia absoluta, inquestionável, a da literatura. Richard Rorty fala, a propósito, da «colocação da literatura – Deus Obscuro – no altar onde antes se expunha à nossa veneração o radioso *Logos*» (1989*c*: 132). Suzanne Gearhart aponta também com muita pertinência esse

privilegiar da literatura, que considera como «resistência a aspectos cruciais da desconstrução» (1988: 71). Com efeito, é a oposição entre o fenomenal e o literário, de que falámos anteriormente, que está na base da afirmação do estatuto privilegiado do texto literário como texto que se desconstrói a si mesmo através de uma leitura que nada acrescenta, limitando-se a descrever o modo como o texto se descreve a si próprio. Para além da crítica ao historicismo, teoriza-se desse modo uma total desvalorização, anulação, da historicidade. Através do confronto dos conceitos de metáfora e de literatura tal como são expostos em diversos textos de De Man, nomeadamente a partir da leitura de Rousseau, com o pensamento de Derrida acerca da origem dupla da linguagem, Gearhart pretende mostrar como aqueles conceitos implicam uma concepção redutora da História, a qual assim admite a existência de um «domínio» primordial, independente da historicidade. Na primeira fase do trabalho de De Man, não se trata de negar a História, mas de a ligar à noção de modernidade que, privilegiando o presente como origem, acaba por se ver tão radicalmente separada do presente como do passado. Essa insustentável afirmação resulta num processo complexo que faz com que «modernidade e História pareçam condenadas a associarem-se numa união autodestrutiva que ameaça a sobrevivência de ambas» (1970: 151). A modernidade como condição da literatura, ou, se quisermos, o apelo da literatura à modernidade, é assim um obstáculo à concepção de qualquer história da literatura num sentido positivista, pois como «colecção de dados empíricos [esta] apenas pode ser uma história do que a literatura não é» (*op. cit.*: 163). O que De Man propõe é então que se abandone a concepção da História como processo genético:

> Para sermos bons historiadores literários, devemos lembrar-nos de que aquilo a que habitualmente chamamos história literária tem pouco ou nada a ver com a literatura e que aquilo a que chamamos interpretação literária – apenas na condição de ser boa interpretação – é de facto história literária (*op. cit.*: 165).

A relação entre interpretação e história defendida em «Literary history and literary modernity», a que pertence a passagem acima, pode associar-se à orientação para o «depois do texto» característico da viragem hermenêutica nos estudos literários, implantada pela estética da recepção e pelo pragmatismo. Essa defesa é depois progressivamente abandonada e substituída pela análise retórica que se previne o mais possível contra a tentação interpretativa. No prefácio às *Allegories of Reading*, De Man apresenta o livro dizendo que ele «começou por ser um estudo histórico e acabou por ser uma teoria da

leitura» (1979*a*: 17). Esta é uma decorrência da desconstrução como processo técnico, a qual tem como *a priori* não só a suposição de que o evento apenas afecta a significação interrompendo-a, mas ainda a suposição de que o essencial da literatura é essa interrupção do todo ou figura que constitui a percepção e toda a dimensão cognitiva. «Shelley Desfigured» (1979*b*) é um dos textos em que a ruptura entre evento e significação é apresentada de modo radical a partir da leitura de *Triumph of Life* de Shelley. É pelo facto de o poema integrar em si a sua fragmentação que «figuração e cognição são na realidade interrompidas por um evento, o qual dá forma ao texto mas não está presente no seu sentido representado ou articulado» (*op. cit.*: 120). O acontecimento é assim algo que se retira do sentido que no entanto instaura. Por isso, ele está fora de qualquer ordenação espacio-temporal, de tal modo que a seu propósito não se pode falar de nostalgia ou melancolia, mas de elegia face a uma absoluta desolação e terror que constituem o que não é, mas há, como se o singular se desatasse do nó em que se liga ao poder de continuidade ou poder das palavras:

> *Triunfo da Vida* adverte-nos de que nada, seja acto, palavra, pensamento ou texto, acontece em relação, positiva ou negativa, com algo que o preceda, siga ou exista em qualquer outra parte, mas apenas como um evento fortuito cujo poder, tal como o poder da morte, é devido à contingência do seu ocorrer (*ibid.*: 122).

Todo o pensamento de De Man vai no sentido da disjunção: não há passagens, armadilhas, milagres, que tornem compossíveis a ruptura e a continuidade. Apenas a denúncia da ilusão corresponde a um conhecimento, embora a um «conhecimento negativo». Afinal, o objectivo da leitura só pode ser um: o objectivo negativo de saber que ler é sempre uma «interminável prosopopeia através da qual construímos um rosto e uma voz dos mortos, a qual conta a alegoria da sua morte, permitindo-nos, por nossa vez, interpelá-los» (*ibid.*). Essa alegoria, que procede à inevitável «recuperação estética e histórica», corresponde à monumentalização que é inerente à constituição de uma história da literatura ou da cultura em que as figuras se alinham e hierarquizam como totalidades plenas de sentido. Porém, como nada pode impedir «a loucura das palavras» pela qual a leitura é prosopopeia, resta-nos não sermos ingénuos para afinal podermos ser niilistas:

> Nenhum grau de conhecimento pode alguma vez parar esta loucura, porque ela é a loucura das palavras. O que *seria* ingénuo era acreditar que esta estratégia, que não é a *nossa* estratégia como sujeitos, uma vez que nós somos seu produto mais do que seu agente, possa ser uma fonte de valor e tenha de ser celebrada ou denunciada em conformidade (*ibid.*: 122).

O grande problema do desconstrucionismo de De Man está em decretar uma separação intransponível entre a «fonte de valor» e as questões, respostas, ficções que se constroem na leitura, da qual o pensamento sempre parte. É que se o pensar enquanto invenção, ou, por outras palavras, tematização-ficção, não for «fonte de valor», não se percebe porque é que a teoria escolhe não ser ingénua quando seria indiferente que o fosse. Mas talvez seja porque, apesar de tudo, a renúncia à ilusão se coloca, ilusoriamente, claro, como um valor primordial.

Ao resistir ao historicismo, constituído na ilusão da presença a si de um sujeito, De Man anula a importância do pensar, colocando em sua vez o desfazer de ilusões, processo sem fim em direcção a uma singularidade absolutamente exterior ao domínio do relacional. Mas se a indiferença se sobrepõe a toda a questão dos valores, é porque esta é secundária, derivada do evento enquanto singularidade irredutível que, como vimos, instaura a figuração e a cognição, as quais no entanto provêm apenas dos mecanismos da linguagem. Por conseguinte, é a ideia de um *telos* inerente à linguagem enquanto processo de revelação/ocultação que não só impede que a figuração e a tematização sejam fonte de valor, como determina todas as formas históricas, o que corresponde à anulação da historicidade enquanto afirmação da contingência em relação com as projecções de mundos.

A questão da história para De Man põe-se assim de modo muito diferente daquele como Derrida a coloca. Nos textos de Derrida, a recusa da redução da tradição a uma história é uma decorrência da ideia de historicidade: é esta que faz com que nenhum discurso seja independente de um contexto, não havendo no entanto possibilidade de estabelecer um contexto determinante. Há assim elementos históricos indissociáveis dos diversos tipos de textos e que é preciso ter em conta quando se pretende afirmar uma irredutibilidade entre tipos de textos, como a que Derrida reconhece existir entre textos filosóficos e textos literários (1988*b*: 30). Essa irredutibilidade não tem nada de natural, uma vez que depende das convenções, instituições e normas que delimitam ambos os tipos de textos. Porém, também nada permite anular essa distinção em nome da prevalência de uma delas, nomeadamente da entrega da filosofia à literatura, na qual consistiria uma nietzscheana e pós-nietzscheana crítica da metafísica.

Irredutibilidade não significa, porém, uma circunscrição rígida. O conceito moderno de literatura é indissociável de uma afirmação de autonomia do literário, que desde logo se define como operação de delimitação que é a da sua separação-ligação face à filosofia. Daí que esta não esteja totalmente livre de aspectos literários, assim como

a literatura é susceptível de incluir filosofemas. O filósofo pode então pensar a partir de um texto literário sem lhe conferir qualquer autoridade epistemológica particular, como seria a de permitir desmascarar, combater ilusões, ou aceder à verdade do funcionamento da linguagem.

Originando-se como qualquer outro tipo de texto (e não apenas o filosófico) numa relação entre a singularidade do seu acontecimento e a generalidade de ser um objecto de linguagem construído a partir da citacionalidade como propriedade necessária desta, o texto literário é, ainda segundo Derrida, aquele em que a duplicidade constitutiva aparece exposta, não sendo apenas tematizada mas sobretudo produzida na composição textual. Daí deriva em grande parte o interesse da filosofia pelos textos literários, o qual se justifica então, entre outras razões, pelo facto de eles serem elementos importantes do ponto de vista do estudo da textualidade, mas nunca porque se lhes reconheça qualquer natureza primordial, visto considerar-se que aquilo que a literatura é, o é historicamente, integrada num sistema de convenções. Não se trata, portanto, de ver na literatura um modelo do funcionamento textual, mas um tipo de funcionamento que dá a pensar certas características dos textos em geral, as quais, na sequência da chamada «viragem linguística», não podem ser dissociadas das questões filosóficas. Estamos longe de qualquer hipótese de considerar a literatura como o recalcado da filosofia, segundo a interpretação nietzscheana, a partir da qual, como observa De Man, «a filosofia prova portanto ser uma interminável reflexão sobre a sua própria destruição pela literatura» (1979*a*: 149). Daí que, na sequência de Nietzsche, De Man considere que «o modelo do rigor filosófico» é uma «alegoria de erros», pois só retoricamente pode denunciar a ilusão retórica. Donde se poderá concluir que a filosofia é ultrapassada na literatura, uma vez que aí o texto tem consciência da sua retoricidade. Em suma, a literatura aparece como o futuro (ou a ultrapassagem) da filosofia, remetendo-a para o domínio do ideológico.

Tanto em Derrida como em De Man, o texto literário é analisado fundamentalmente do ponto de vista da sua composição, isto é, da sua forma, retórica, processos de significação e efeitos, embora os objectivos prosseguidos sejam diferentes. Para o primeiro, não se trata, de modo nenhum, de construir modelos de leitura, mas de pensar a partir daquele tipo de textos sem pretender captar um saber que seria o deles, antes pondo em jogo a cada momento da leitura saberes das mais diversas proveniências e processos díspares que incluem tanto a argumentação como as associações inesperadas. Para o segundo,

trata-se de aceder ao saber do texto sobre si mesmo e à consequente elaboração de modelos de leitura – o literário é privilegiado enquanto autoconhecimento mas, desse modo, ele torna-se uma espécie de ideal regulador, pois a desmistificação deveria conduzir progressivamente à generalização do literário e portanto ele desapareceria enquanto especificidade de um tipo de textos. Assim, acontece que em De Man o privilegiar do literário se distingue do modo tradicional (romântico) de valorização da linguagem poética. Não se trata tanto, nem de modo nenhum, do reconhecimento de uma autoridade absoluta da poesia, como de lhe atribuir uma autoridade que apenas demonstra a impossibilidade de qualquer autoridade que não seja a do auto-sacrifício. É por isso que a teoria desconstrucionista nos estudos literários, considerando-se a si própria como crítica da ideologia, se distingue tanto de um pensamento de tipo heideggeriano (para o qual a poesia é o modo por excelência de acesso à verdade mas que, a partir da concepção da linguagem como «casa do ser», não concebe o processo de ocultação/desvendamento como uma consequência da auto-reflexão da linguagem), como da vasta tradição que, sobretudo no campo do romance, associa as características formais específicas dos textos literários a um pensamento e modo de conhecimento específicos.

Este último modo de conceber o pensamento do literário está na origem de um trabalho recente oriundo do domínio filosófico – *Proust. Philosophie du roman* (Descombes, 1987) – que tem como pressuposto principal a ideia de que a filosofia do romance, correspondendo às razões que o autor daria da sua escolha da forma romanesca, «não está exposta nele. Está no nosso comentário, aquele que nós devemos construir para dar conta do facto de compreendermos e amarmos o romance» (*op. cit.*: 24). Não sendo de modo nenhum a transposição de um pensamento filosófico, «o pensamento do romance não deve ser procurado em tal ou tal conteúdo de pensamento, mas no facto de o romance exigir do leitor uma *reforma do entendimento*» (*op. cit.*: 46). O romance está assim directamente associado à mudança das formas de vida e é por isso, por nele se dizer o que é contingente e efémero, que o romance é indissociável de uma forma em que o pensamento do mundo como sistema de relações se dá na conjugação da descrição de estados de coisas e de processos de subjectivação, numa relação necessária com o actual, constituído tanto pela eternidade do que é contingente e portanto infinitamente possível, como pela efemeridade das formas, na qual a mudança, histórica, aparece como condição da vida, ou da realidade.

As condições específicas do pensamento no romance implicariam pelo menos um dos modos de conceber a literatura do ponto de vista

afirmativo da construção de hipóteses associada a uma «ontologia do presente», no sentido que Foucault dá a esta expressão, e não do ponto de vista da ironia como conhecimento de um deslocamento infinito do sentido para a verdade, ou do ponto de vista da desmistificação de ilusões ou crítica da ideologia. Por outras palavras, um pensamento que, por se ligar ao que no actual é potência, não visa a plenitude do símbolo, mas também não se sujeita à alegoria como modelo de uma disjunção em que a verdade se promete. Descombes fala de uma verdade como figura factual: «Na forma romanesca, a "pesquisa da verdade" não será mais uma pesquisa do Absoluto no sentido dos idealistas (...) Dado que estamos num romance, a Verdade e o Absoluto tomam por força uma figura factual» (*op. cit.*: 30). É numa tal figura que o contingente se dá em relação com a universalidade. Nesse dar-se, as multiplicidades incontroladas ou caóticas do acontecimento activam a disseminação do sentido, dispersam-no no sentido do futuro e não unicamente, nem sobretudo, no da crítica.

Entre uma «leitura filosófica» do tipo da que Descombes propõe e uma «leitura filosófica» como a que é proposta por Macherey no seu livro mais recente (1990), há uma diferença irredutível que torna claro o modo como a fixação da literatura numa crítica das ideologias conduz sempre à anulação da especificidade do literário. Enquanto em Descombes podemos encontrar uma concepção da literatura como tipo de discurso implicado afirmativamente numa mudança das formas de pensar, e consequentemente das formas de vida, em Macherey a ideia de uma filosofia literária coresponde à concepção de um modo particular, dito «sem conceito», de mostrar os problemas filosóficos. A diferença está então num outro modo de enunciar o mesmo – os «problemas filosóficos» –, o qual é um modo crítico que decorre da auto-reflexividade entendida como distância entre o dizer e o dito. Fica, contudo, por esclarecer como é que o «sem conceito» – se entendermos esta expressão no sentido que Kant dá ao modo dos juízos reflexivos, o de livre jogo entre o entendimento e a imaginação – pode estar separado em dizer e em dito. É no entanto o pressuposto desta distância – que Macherey pretende fundamentar a partir das suas leituras de autores que vão desde Madame de Staël a Roussel – que é colocado na base de uma concepção da existência de uma filosofia literária como crítica da ideologia, através da qual uma vez mais o mito de uma literatura despojada de toda a ilusão, de toda a mistagogia ou perversidade poética face ao filosófico, reintroduz a autoridade do que não tem legitimação como sendo a do mais legítimo, o anti-ideológico.

Para Macherey, a filosofia literária, não sendo uma transposição de conteúdos filosóficos, nem uma filosofia espontânea dos literatos (à qual chama «ideologia»), é uma filosofia sem filósofos, que tem como condição a auto-reflexividade textual: «Os textos literários são a sede de um pensamento que se enuncia sem se dar as marcas da sua legitimidade, porque ele reconduz a sua exposição à sua própria encenação» (*op. cit.*: 198).

A literatura é colocada num lugar de autoridade, uma vez que exclui o confronto ou relação filosofia/literatura, sendo investida de um poder que prescinde das «marcas da sua legitimidade». Enquanto instância autoritária, ela seria também totalizadora: «Caberia portanto à literatura enunciar o filosófico da filosofia» (*op. cit.*: 199). Haveria então um modo privilegiado de produção textual, de modo que «a filosofia literária, e seria essa a sua lição essencial, manifesta também a ligação impossível de desfazer que liga verdade e história» (*ibid.*). Ao opor à «filosofia dos filósofos», dita desenvolver-se em «discursos de legitimação», a «filosofia literária», que prescinde de legitimação (pretendendo que esta é «a consciência filosófica de uma época, aquela que aproximadamente vai de 1800 até hoje»), Macherey dá lugar à seguinte questão, que se pode colocar em relação a qualquer modo de inversão do filosofema hegeliano da «morte da arte»: Qual a legitimidade de um discurso que atribui legitimidade (e autoridade) ao que não pode ser legitimado?

4. A retórica como fundamento da passagem da autoridade do literário à da teoria

A filologia como horizonte das leituras retóricas de De Man. – A reabilitação dos estudos de retórica nos estudos literários. – A retórica como filosofia (Valesio). – A especificidade da retórica literária (Berrio).

Em resposta a uma pergunta sobre as diferenças entre o seu trabalho e o de Derrida, De Man refere precisamente aquela que diz respeito à autoridade conferida aos textos:

> Contudo, eu tenho uma tendência para atribuir aos textos uma autoridade inerente, que penso ser mais forte do que a que Derrida está disposto a atribuir-lhes. Eu assumo, como uma hipótese de trabalho (como uma hipótese de trabalho, pois o meu conhecimento vai para além disso), que o texto *sabe* em absoluto o que faz (1984*a*: 118).

Há aqui um outro aspecto importante, susceptível de ser articulado com a atribuição de autoridade ao texto literário, que é a questão da pedagogia. De Man considera que o ponto de partida do seu trabalho não é filosófico, mas «basicamente filológico e por essa razão didáctico, orientado pelos textos» (*ibid.*). Daí que Paul de Man tenda a identificar teoria e filologia. Em «O retorno à filologia» (1986), essa identificação é explícita. Tenha-se em conta que esse texto visa participar do debate acerca do ensino da literatura e repudiar os ataques de que a desconstrução, como viragem nos hábitos pedagógicos do ensino da literatura, é alvo da parte daqueles que defendem teorias diferentes. Desde a institucionalização do ensino da literatura que esta, segundo De Man, era considerada como uma disciplina humanística, apenas subsidiada nos seus desígnios pela filologia e pela retórica. Sendo assim, a viragem da teoria pós-anos 60 caracterizar-se-ia pela recusa de colocar estas duas ciências ao serviço de um ensino da literatura enquanto transmissão de juízos morais e políticos. Nessa medida, a teoria pretende libertar a filologia e a retórica da subordinação a questões não-linguísticas. Para explicar em que consiste a nova função autónoma da filologia, Paul de Man apresenta um exemplo: trata-se de um curso ministrado por Reuben Brower e regido pelo seguinte princípio de *close reading*: «Os estudantes, à medida que começavam a escrever sobre os escritos de outrem, não deviam dizer o que quer

que fosse que não proviesse do texto que estavam a estudar» (1982*b*: 23). Os resultados do curso foram excelentes porque, como se conclui numa espécie de «moral da história», os estudantes foram levados a reprimir uma vontade de manifestação espontânea e desregrada muito frequente no campo das letras. Curiosamente, o único aspecto positivo que se ressalta é esse, o da possibilidade de começar a leitura a partir de uma espécie de grau zero. Como se cada um que lê não transportasse inevitavelmente para a leitura um peso cultural ou teórico inerente ao próprio uso da linguagem. A «mera leitura anterior a qualquer teoria» (*op. cit.*: 24), de que se faz o elogio em «Retorno à filologia», não passa de uma ilusão muito partilhada, como o próprio Paul de Man advoga noutro lugar dizendo que «a teorização é inerente à linguagem (...) não há nada de mais teórico do que a linguagem de rua, do que a linguagem comum» (1983*a*: 102). Ironicamente, podemos apresentar as suas próprias palavras como resposta à crença numa leitura anterior à teoria: «As únicas pessoas que acreditam que existe linguagem que não seja teórica são os professores de literatura» (*ibid.*).

O mérito principal que Paul de Man atribui ao retorno à filologia, entendendo este como retorno «a um exame da estrutura da linguagem anterior ao sentido que produz» (1982*b*: 22), é o de dificultar a persistência de um determinado modo de conceber a função exemplar da literatura, aquele que se associa à hipótese kantiana da arte como ponte entre o domínio epistemológico e o ético. É que a função exemplar da literatura persiste, mas de outro modo: ela torna-se um exemplo de leitura (retórica). Este novo modo de aceder ao exemplo literário tem em comum com um sentido inicial da filologia o tratar-se, em ambos os casos, de uma técnica de descoberta ao serviço de uma pedagogia: enquanto a filologia clássica pretendia aceder à descoberta de sentidos, a teoria enquanto filologia propõe-se a descoberta de estruturas ou modos de significação. A orientação do desconstrucionismo de De Man no sentido da descoberta de estruturas é referida, entre outros, por Lentrichia, que cita a propósito a seguinte afirmação de um estudo de De Man: «O facto de um narrar conceitos [*Profession de foi*] enquanto o outro narra algo chamado caracteres [*Julie*] é, de uma perspectiva retórica, irrelevante» (cit. in Lentrichia, 1980: 182). O comentário é o seguinte: «Já não devemos, com Northrop Frye, procurar as estruturas profundas do mito, mas, com Paul de Man, as estruturas profundas da retórica» (*ibid.*). A filologia, que desde o Renascimento se apresentava como garantia da verdade dos textos do passado, é ainda concebida por Ast, em *Grundlinien* (1808), como a educação que visa «depurar o espírito do temporal, acidental

e subjectivo e conferir-lhe a universalidade necessária ao homem puro e superior» (cit. in Szondi, 1975: 129).

É com Schlegel que a filologia coloca o problema da leitura, pois a interpretação é considerada infinita, em virtude das próprias potencialidades de significação que constituem o texto, não dependendo, como em Schleiermacher, de questões psicológicas (intenção do autor, simpatia). Ao converter a filosofia numa *filosofia da filologia*, Schlegel proclama não só a sua afinidade com a filosofia da História e com a crítica, mas confere à leitura uma função epistemológica. O fim que a leitura se propõe não deixa de ser o da descoberta da verdade, mas no entanto ela não atinge qualquer objectividade de um termo final, pois o princípio de reflexividade, em que se fundamenta, não permite nunca considerar uma leitura definitiva, prolongando as hipóteses de leitura até ao infinito. É a função epistemológica da leitura que o retorno à filologia, segundo a proposta de De Man, tem em vista, embora se proponha estabilizar o processo reflexivo num momento final da leitura que se apresenta como aporia. A partir de uma leitura de *À la recherche du temps perdu* de Proust, que pretende seguir o movimento do próprio texto, De Man formula algumas das suas teses fundamentais sobre a leitura. Ao colocar-se sob a «égide da polaridade da verdade e do erro», a leitura toma consciência da sua divisão entre uma «leitura esteticamente sensível» e uma «leitura retoricamente consciente», bem como da impossibilidade de as unificar. O próprio texto, enquanto leitura de si próprio, se constrói como narrativa dessa impossibilidade, apresentando assim uma solução para a necessidade de pôr termo à leitura sem que isso signifique uma determinação ou leitura verídica:

> Enquanto narrativa da interferência contraditória da verdade e do erro no processo de compreensão, a alegoria escaparia, por esse próprio facto, à acção destruidora desta complicação. Na medida em que não se pode demonstrar a sua falsidade, a alegoria do jogo da verdade e do falso fundaria a estabilidade do texto (1979*a*: 100).

Toda a leitura seria, assim, alegoria de uma alegoria. Do ponto de vista que aqui nos interessa, a autoridade do texto reduz-se à de ser o exemplo do processo de leitura, o que equivale numa primeira fase a fazer coincidir o texto literário com uma função epistemológica, e numa segunda, a diluí-lo numa função textual – designada por «o literário» –, que é a função epistemológica. É esta que se converte no novo modo de autoridade, a partir do qual se pode excluir tudo o que não é leitura, isto é, epistemologia, até mesmo a própria «literatura», se ela não coincidir inteiramente com aquela. A nivelação que resulta

muito obviamente da identificação do literário com a retórica pode verificar-se no facto de, do ponto de vista da análise retórica, ser indiferente apresentar como exemplo um diálogo de *All in Family* ou de um poema de Yeats (De Man, 1979*a*: 31-33).

Ao conferir autoridade ao texto e ao encarar o seu trabalho como pedagógico, De Man concebe então o trabalho do teórico como uma «mediação» absolutamente subordinada ao texto. Isso explica a sua concepção da teoria como construção de modelos. São os textos que indirectamente constituem modelos de leitura. O teórico limita-se, através das técnicas de análise retórica, a dar uma outra forma a esses modelos, uma forma didáctica, ensinável. Desse modo, a teoria identificar-se-ia com um mecanismo técnico, neutro e irrefutável: «As leituras retóricas tecnicamente correctas podem ser aborrecidas, monótonas, predizíveis e desagradáveis, mas são irrefutáveis» (1982*a*: 19). Estando perfeitamente na linha de uma associação da teoria ao auto-sacrifício e, mais do que isso, ao comprazimento no desprazer, esta afirmação parece movida pelo desejo de acabar de vez com a discussão, a qual, como sabemos, Kant associava ao juízo estético. Constituindo-se as leituras retóricas como uma espécie de sacerdócio, a proveniência da sua irrefutabilidade torna-se ambígua, circulando entre a autoridade irredutível do literário e a daqueles que a sabem reconhecer ou, o que é idêntico, proclamar. Resultará a irrefutabilidade do facto de cada texto se desconstruir a si próprio de acordo com a sua retórica e, portanto, de não haver nada que perturbe o seu autodesvendar-se? Será a função daquele que lê apenas a de descobrir como é que o texto se desconstrói e o seu sentido se torna indecidível? Ou será esta descoberta que retroactivamente funda aquela autoridade? Sendo a retórica considerada por De Man como uma estrutura anterior à gramática, e por conseguinte à lógica, num sentido idêntico àquele que Heidegger confere às palavras da origem, parece que a ideia de leitura como sacerdócio (uma espécie de «pastoreio do ser») não está completamente afastada das suas pretensões. Trata-se porém de um sacerdócio que, para além de apenas funcionar como ascese, negação do que não é, a si mesmo se reconhece como impossível. Em todo o texto literário o paradigma primordial da linguagem, o retórico, se opõe à sua dimensão lógica, mas a leitura que desvenda esse proceder é o modelo de todas as leituras apenas na medida em que assinala a imperfeição de qualquer modelo ou leitura, o qual, pelo próprio facto de se propor como modelo, é logicamente construído, generalizável e ensinável, incluindo no entanto elementos de cegueira que implicam a necessidade da sua desconstrução. Dos modelos de

leitura retórica, diz De Man: «São teoria e não-teoria ao mesmo tempo, a teoria universal da impossibilidade da teoria» (1982*a*: 19); ou ainda, que a linguagem da teoria é «a linguagem da auto-resistência».

A teoria é, assim, uma espécie de negativo da poesia, ela existe para captar o dizer desta sobre si mesma e expô-lo. No entanto, esse propósito é frustrado pelo seu não-apagamento, que é ele próprio uma consequência da retórica. Daí a auto-resistência da teoria. Desse modo, Paul de Man afastar-se-ia de um certo tipo de concepção que domina grande parte dos textos de Heidegger e segundo a qual «a palavra pensante, o pensamento da própria retoricidade, não é retórica» (Derrida, 1988*a*: 135). A noção de «resistência à teoria» é em Paul de Man apresentada como o resultado de um desdobramento original da linguagem, que tanto aparece através da oposição entre retórica e gramática, como da disjunção entre duas funções linguísticas, a do constativo e a do performativo. Uma das críticas que De Man faz ao desenvolvimento da semiologia em França a partir dos anos 60 tem por alvo aquilo que designa por «gramaticalização da retórica», a qual pressupõe uma não-divergência entre aquelas duas categorias, o que para uma teoria dos actos de fala equivale a estabelecer uma continuidade entre as regras (ou gramática) dos actos ilocutórios e a persuasão (ou retórica) do perlocutório. Aquilo que De Man pretende demonstrar através de exemplos, é que não se trata de categorias equivalentes mas que a retórica é sempre retoricização da gramática, ou seja, ela conduz à impossibilidade de distinguir entre uma significação literal e uma significação figurada, correspondendo assim a uma suspensão da lógica. É este processo que permite «identificar a potencialidade retórica ou figurada da linguagem com a própria literatura» (1979: 32). Desse ponto de vista, não pode haver qualquer delimitação de um campo literário, pois a potencialidade retórica pode estar presente em qualquer tipo de discurso. Daí deriva a possibilidade de fazer leituras tecnicamente, retoricamente, correctas de qualquer texto, as quais não excluem a cegueira que resulta de estarem elas próprias sujeitas ao mesmo tipo de oposição. A equivalência, que assim se estabelece, entre o texto literário, o texto crítico e outros, é um resultado da obliteração de qualquer possibilidade de ter em conta os usos da linguagem, ou seja, da pragmaticidade do discurso. Mais do que negar a plena presença de um sujeito (da escrita ou da leitura) como centro de determinação de um sentido, o que De Man faz é considerar a indecidibilidade como consequência necessária da escrita e da leitura.

Mais uma vez, do que se trata é de rasurar a referência como possibilidade de relação com o outro, como afirmação que perturba a

estabilidade retórica. É essa rasura que Paul de Man reafirma continuamente e que determina a importância que a prosopopeia possui na sua tropologia, pois ela, que «enquanto tropo da interpelação é a própria figura do leitor e da leitura» (1981: 45), desfaz «a distinção entre referência e significação» (*op. cit.*: 50). Nada do que é descrito num poema ou num texto existe a não ser como prosopopeia, mas, acrescenta De Man, existe a «materialidade» da sua inscrição, o ter sido escrito. No entanto, embora a inscrição seja algo a que a leitura se não pode eximir, ela apenas é definida negativamente. Para além de não se confundir com qualquer «fenomenalidade», ela «não é nem uma figura, nem um signo, nem uma cognição, nem um desejo, nem um hipograma, nem uma matriz» (*op. cit.*: 51). Também não se diz que seja algo que perturbe o mecanismo de necessidade pelo qual a linguagem fala infinitamente num desdobrar de aporias, ou que corresponda a um resto inexplicável e eticamente intratável, algo que constitua um apelo ou solicite uma resposta. Apenas se pode concluir que são factos de linguagem (a expressão «um facto de linguagem» é de De Man, 1979*a*: 331), da dissociação que ela própria realiza entre o conhecimento e o acto. Não faz qualquer sentido referir o *ali* e *então* do «ter sido escrita», que se transforma no *aqui* e *agora* da leitura, se não se admitir que aquilo que se diz ser a materialidade da inscrição vem perturbar a leitura retórica do texto por si próprio, isto é, se continua a ser apenas a linguagem que fala, ou promete, sem que haja uma interrupção, uma falha ou quebra que abale ou desfaça a possibilidade de ver repetir-se e dominar em todos os textos uma essência da linguagem que opõe gramática e tropologia, performativo e constativo. A aporia a que esse sistema de oposições conduz é o modo de manifestação de uma necessidade que corresponde a um desvio em relação à necessidade, tal como Heidegger a concebeu, enquanto realização da verdade. Desvio que não faz mais do que fazer corresponder ao movimento de desvendamento/ocultação a ideia de promessa: «*Die Sprache verspricht (sich)*; na medida em que ela é necessariamente enganadora, a linguagem comunica também necessariamente a promessa da sua própria verdade» (*ibid.*). O mecanismo da linguagem é para Paul de Man um mecanismo sem falha, pois ele está muito longe de admitir a existência de um discurso que perturbe essa necessidade, ou seja, de admitir que o equilíbrio entre lucidez e cegueira possa ser des-regulado pela referência, pela intensidade que ela implica, pelo que nela é do domínio do «efeito de assinatura», para utilizar uma noção de Derrida que será discutida posteriormente. Para que a aporia resultante da disjunção entre o constativo e

o performativo fosse mais do que a confirmação de uma dialéctica negativa seria preciso que algo a desequilibrasse no sentido da afirmação. Diríamos que esse é o desequilíbrio do afecto: tanto o da paixão que existe em todo o conhecimento, como o do apelo ao pensamento que existe na paixão. Para De Man não há afirmação inicial, a materialidade da inscrição é aquilo que é esquecido pela imposição do sentido. Há assim uma violência original da linguagem, que instaura a descontinuidade entre o evento e a significação. Gasché sintetiza deste modo a concepção de De Man sobre essa violência originária:

> Para De Man, os níveis semânticos de um texto, os seus estratos de figuração estética ou conceptual, não são senão as já sempre abonadas expectativas de encobrir ou recuperar a total perda de sentido na base dos eventos linguísticos irremediavelmente singulares, repetindo exactamente o acto de violência originária (1989: 289).

A interminabilidade da desconstrução corresponde, assim, a um processo de figuração/desfiguração, ele próprio correspondente a uma figura, a da alegoria irónica. É neste sentido que a análise retórica se torna o método específico da teoria da literatura mas, bem entendido, sem que venha de algum modo contribuir para o sentido do texto ou para o seu esclarecimento. Ela está pois em desacordo, não só com todos os modos de reabilitação da retórica que a consideram como potencialidade de persuasão, mas também com aqueles que a identificam com a própria estruturação do discurso. São estas várias hipóteses que passaremos a questionar em seguida.

A importância que a «questão da retórica» tem actualmente nos estudos literários não se separa inteiramente da importância que desde os anos 70 a retórica assume na linguística do discurso ou na linguística do texto (cfr. Pozuelo-Yvancos, 1988: 161), bem como do lugar que lhe é conferido em filosofia, não só numa perspectiva pragmática, mas também quando, como em Michel Meyer (1986), a problematicidade intrínseca do *Logos* revela uma relação de equivalência entre retórica e racionalidade. É pois hoje bastante frequente falar-se de «reabilitação da retórica», ou de «neo-retórica», o que supõe uma visão da importância histórica conferida à retórica, também ela bastante partilhada. De acordo com essa visão, a atitude condenatória daquela, dominante nos dois últimos séculos, decorre da «dissociação renascentista da *elocutio* e da *inventio*, que agregou a primeira à poética e a segunda à dialéctica» (cfr. Garavelli, 1988: 57). A comprovar a tendência daí decorrente para identificar a retórica com a *elocutio* está o facto de a retórica de Fontanier, de meados do século XIX, se restringir de início à tropologia e posteriormente se alargar às «figuras

que não são tropos». Note-se ainda que a institucionalização dos estudos literários no século XIX se baseia no desenvolvimento da filologia e da história literária, o que dá conta de uma situação em que a poética e a retórica clássicas tinham sido, com a afirmação da noção moderna de literatura, quase completamente abandonadas. O facto de tanto os românticos como os positivistas manifestarem hostilidade em relação à retórica, por verem nela um constrangimento à livre expressão dos sentimentos ou à representação do senso comum, não significa que os seus discursos não obedeçam a princípios retóricos, ou que sejam menos convencionais. Esse é apenas um mito naturalista apontado pelos poetas posteriores, na linha Baudelaire-Mallarmé-Valéry (cfr. Barilli, 1979: 145), de acordo com a qual a exigência de pensamento obriga à recusa de uma exterioridade absoluta do inconsciente em relação ao cálculo, e, portanto, à necessidade de não excluir a racionalização dos processos poéticos.

Embora com gradações diversas, a hostilidade ou o apreço pela retórica implica concepções diferentes das relações entre poesia e *technè*, que vão desde a recusa desta última até à sua valorização exclusiva. Até aos anos 70, a teoria literária na Europa Continental reconheceu apenas a importância de uma «retórica restrita», como a designou Genette (1972), mesmo quando ela era objecto de trabalhos importantes como o do Grupo μ de Liège, que deu o título de *Rhétorique générale* (1970) a um dos seus livros. Continuava assim a redução da retórica à *elocutio*, a qual se sustenta numa noção de estilo como desvio da norma e, portanto, na existência de uma univocidade (a do discurso denotativo, científico) face à qual se avalia o discurso derivado. Como diz Barilli: «Este é talvez um passo inevitável, de cada vez que se separe a *elocutio* das outras partes, e se queira estabelecer com ela uma ciência, prescindindo dos objectivos gerais da argumentação, isto é, de cada vez que a retórica seja reduzida a uma mera ciência dos tropos» (*op. cit.*: 156).

Na sequência dos formalistas russos, a teoria da literatura na Europa Continental considerou os estudos da retórica apenas em função da concepção de metaforicidade da linguagem literária, o que a manteve distante da reabilitação filosófica da retórica iniciada na década de 50. Com *Traité de l'Argumentation* (1958), de Perelman e Olbrechts-Tyteca, a *inventio* e a *dispositio* são revalorizadas, passando a integrar o projecto de uma «nova retórica». Este apresenta-se como «ruptura com uma concepção da razão e do raciocínio, vinda de Descartes, que imprimiu a sua marca à filosofia dos últimos três séculos», e prossecução do estudo dos modos como o discurso argumentativo se desenvolve

com vista a suscitar a adesão, uma vez que a condição do argumento é a de não implicar uma adesão necessária, mas ser aceite a partir da evidência. Não-necessidade e evidência determinantes do domínio do razoável ou da argumentação que, como se lê ainda no início da introdução ao *Traité*, «é o do verosímil, do plausível, do provável, na medida em que este último escapa às certezas do cálculo».

A recusa de considerar a possibilidade de divisão entre uma dimensão normal, comunicacional, e uma dimensão emotiva, expressiva ou estética, está na origem da reabilitação da retórica, quer na Inglaterra, quer nos EUA. Os trabalhos de autores ingleses como I. A. Richards – *Philosophy of Rhetoric* (1936) – e William Empson – *Seven Types of Ambiguity* (1930) – defendem a necessidade de uma leitura dos textos que, através da exploração retórica das suas potencialidades, os ponha em relação com a experiência individual e social. No fundamental, é esse o propósito que sustenta a posição teórica que defendem sob o nome de Practical Criticism e que é retomada pelo New Criticism. Surgida nos EUA na década de 30, esta corrente de crítica literária faz a síntese de certas ideias de Richards com a crítica de Eliot a um racionalismo que dissocia o sensível do inteligível e conduz à degradação da poesia em expressão subjectiva. Para Eliot, essa dissociação é feita à custa do esquecimento de uma tradição em que a retórica permitia tanto um ultrapassar da divisão entre o pensar e o sentir como, e por consequência, a possibilidade de se conceber a impessoalidade da poesia tal como a defende em *Tradition and the Individual Talent* (1919).

A acentuação da ambiguidade, que se converte na pluri-significação como característica específica dos textos literários, determina a exigência de uma leitura retórica dos mesmos, a qual, enquanto elemento central do New Criticism, permite compreender as suas propostas como sendo as de uma «filosofia da retórica»: «Contra o cientismo pós-moderno, em defesa dos valores completos, harmónicos, humanistas, que, no entender deles, foram feitos em pedaços com a revolução industrial moderna» (Barilli, *op. cit.*: 149). Esta «filosofia», a que seria talvez mais correcto chamar ideologia, pois trata-se em grande parte de uma mitificação humanista da função social da literatura, não corresponde de modo nenhum a uma homogeneidade do New Criticism, que com Cleanth Brooks (1949) se orienta já para o estudo do texto literário na sua organicidade simbólica, que torna impossível falar de ideias nele expressas, e justificando portanto a leitura minuciosa, *close reading*. Trata-se, no fundamental, de recusar a leitura como paráfrase, acentuando a heterogeneidade constitutiva

da totalidade do texto e os processos que a organizam. A construção formal do texto sobrepõe-se, em alguns casos, à experiência do sentido. Kenneth Burke é um teórico da New Critic que confere grande importância ao estudo das figuras de retórica (cfr. Burke, 1960), antecipando desse modo muitas das preocupações actuais. No entanto, Burke não limita a interpretação ao texto em si, integrando-a num conjunto de relações e associações que pressupõem a existência de uma ligação entre a teoria da cultura e a teoria da literatura, entre os trabalhos literários e críticos e a situação em que surgem (cfr. Burke, 1973). O que faz dele um autor pouco ortodoxo, e que por sua vez o aproxima do desconstrucionismo, é a sua oposição à apreciação estética. Esta é também o motivo principal do «processo» que lhe é movido por René Wellek, que o acusa de não ter em vista os critérios propostos pelo New Criticism e de desprezar por completo a busca de «coerência e integridade de um trabalho artístico individual» (1955-65: IV, 246).

Quando a filosofia da retórica tende a ver nesta uma estrutura primordial do discurso operante em toda a constituição da realidade, ela aproxima-se de uma concepção da filosofia como retórica. É assim que, por exemplo, a noção de problematologia de Michel Meyer, desenvolvida no domínio da filosofia, apresenta muitos aspectos em comum com os estudos de retórica desenvolvidos no campo da teoria da literatura ou da crítica literária. Poder-se-á mesmo dizer que a filosofia como retórica aparece hoje, a partir de várias perspectivas, como o modo pelo qual a filosofia põe fim à crise que correspondeu ao pôr em causa da dominância do paradigma da racionalidade científica e com ela da rigidez das fronteiras entre literatura e ciência.

Uma dessas perspectivas, oriunda dos estudos literários, é a de Paolo Valesio que, em *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria* (1986), adverte para o facto de o seu trabalho não ser nem uma história da retórica, nem uma descrição de técnicas ou uma análise de fenómenos. Não sendo, igualmente, uma filosofia da retórica, mas sim uma retórica como filosofia. Da fundamentação desta, faz parte a distinção entre *rhetoric* (retórica) enquanto estrutura constitutiva de qualquer discurso, e *rhetorics* (Retórica) enquanto teorização e descrição da referida estrutura. Trata-se de uma distinção que apenas a neo-retórica vem tornar possível, na medida em que ela implica uma concepção segundo a qual a expressão da realidade radica sempre na retórica, nas possibilidades de selecção que ela oferece. Uma tal concepção distingue-se da Retórica clássica, porquanto não coloca como seu objecto unicamente, nem sobretudo, o estudo das técnicas de persuasão, como

acontece nesta, embora a teorização a que procede exceda já esse limite. A partir da noção geral de retórica como «organização funcional do discurso, seja no seu aspecto interior, de estruturação sintáctico-semântica, seja no exterior, de relação contrastiva com o quadro semiótico circundante» (*op. cit.*: 32), Valesio aproxima-se das concepções pragmáticas sem no entanto orientar o seu percurso no sentido da determinação de matrizes retóricas da racionalidade, na medida em que uma orientação desse tipo só é possível quando se impõem à retórica os limites da argumentação. Partindo desta imposição, Toulmin (1979) propõe uma análise funcional dos contextos que permite identificar vários campos de argumentação dotados de regras próprias: o direito, a moral, a ciência, a gestão e a crítica da arte. Segundo Toulmin, a análise destes campos mostra que as regras de validade da argumentação desenvolvida no interior deles depende das respectivas finalidades.

Para Valesio, a Retórica não se propõe investigar a organização funcional do discurso a partir da institucionalidade de determinados jogos de linguagem, mas sim a partir de dois princípios básicos de toda a retórica: toda a realidade resulta da passagem pelo filtro dos lugares-comuns; as funções da linguagem estabelecem-se no e pelo conflito. Assim, a Retórica constitui-se em oposição à ideologia, que toma a forma de uma retórica da anti-retórica:

> Toda a ideologia presume que, na medida em que a verdade e os outros valores fundamentais (bondade, beleza, etc.) são de natureza não-linguística, eles podem ser adequadamente expressos pela língua humana, *se ela for usada de maneira correcta* (1986: 109).

Segundo Valesio, e de acordo com esta noção de ideologia, tanto a noção hegeliana como a noção marxista de dialéctica são ideológicas, pois pretendem corresponder a processos – ideias ou fenómenos – anteriores às construções linguísticas. Por conseguinte, uma perspectiva não-ideológica concebe a dialéctica como sistema de equilíbrios e tensões entre opostos que «se revela ser *a forma dominante na qual se manifesta a estrutura retórica*» (*op. cit.*: 164). A função da Retórica não se limita, porém, à descrição dos diversos modos como a estrutura retórica da linguagem se realiza historicamente numa dialéctica sem síntese. Ela tem também uma função crítica, que consiste em «insistir no facto de que, na efectiva estratégia do discurso, as diversas funções da linguagem estão inextricavelmente misturadas – eliminando assim toda a ilusão formalista» (*op. cit.*: 343). Uma tal função crítica não pode também deixar de ter em conta «a força e a cegueira da retórica» (*op. cit.*: 345), pois a própria Retórica é retórica, e portanto no

discurso em que ela se desenvolve como *technè* e como crítica coexistem a lucidez e a cegueira, como diria De Man.

A ilusão que consiste em pretender dispor de um exterior através da sua representação adequada é da mesma ordem daquela que supõe a repetição inalterada de um sistema de signos. Aquilo que a ideologia escamoteia é o entrelaçamento da linguagem e das formas de vida, a necessidade de pensar que todo o discurso se prende a um «aqui e agora» pelo qual a repetição é também diferença. Valesio propõe-se considerar a relação do discurso e do seu exterior a partir daquilo a que chama «a escuta do silêncio». Interrogando as diversas modalidades do silêncio, reúne-as em dois tipos: o silêncio como *plenitude* e o silêncio como *interrupção*. O silêncio da plenitude ou completude supõe uma dimensão receptiva e contemplativa em continuidade com o discurso e as suas estruturas retóricas, sendo por isso secundário. O silêncio da interrupção é uma forma mais radical e própria, o «silêncio ontologicamente originário». A investigação da relação entre retórica e silêncio leva assim ao reconhecimento de um além da retórica que não é, no entanto, ausência total de mensagem. O silêncio mais radical, o da interrupção, é ainda relação com a linguagem. É este que exige que se passe para além do monólogo ou do diálogo, e portanto para além do duelo antitético, e que se escute aquilo que se anuncia no silêncio. Valesio demarca-se de Heidegger, que «joga constantemente uma ontologia do dizer contra uma ontologia do silêncio» (*op. cit.*: 400), ou de qualquer atitude de contemplação passiva, pois o escutar é para si «a reestruturação do espaço em torno do texto», no sentido de «provocar um efeito sobre o texto» (*op. cit.*: 401). Na leitura de um texto, «escutar o silêncio» não significa portanto, de modo nenhum, restringir aquela a uma leitura imanente. Pelo contrário, para além da atenção à genealogia do texto e ao conjunto de relações intertextuais de que participa, pressupõe-se que a estrutura retórica é indissociável do indizível. Este, ou melhor, a esperança que o coloca, aparece portanto como condição do sentido. E o que se pode concluir da afirmação com que Paolo Valesio termina o seu livro:

> Portanto, a escuta, ainda que seja a dos momentos de desespero, revela uma esperança – implícita frequentemente no cuidado atento desta hiperaudição; que alarga (...) os espaços e acolhe, celebrando-as, todas as formas de vida» (*op. cit.*: 426).

A escrita, enquanto relação com o indizível, associa-se aqui directamente a um sentimento – a esperança. Trata-se, afinal, de apresentar uma base a partir da qual se torne possível aceitar a estrutura retórica do discurso, escapando desse modo à ideologia e admitindo ao mesmo

tempo a relação entre o discurso e as formas de vida. Porém, essa base em que escuta e esperança, ou linguagem e esperança, se aliam não é susceptível de outra justificação a não ser aquela que passa de uma constatação empírica – a existência de esperança a acompanhar certos fenómenos – para a determinação de uma constante antropológica. Wittgenstein estabelecia a mesma base quando colocava a esperança como sendo inerente ao uso da linguagem e exclusiva desta[6]. Em ambos os casos, apenas se considerarmos que a condição da linguagem assim apresentada é uma construção, uma ficção, e não uma causa, conseguiremos separá-la da ideologia que pretende combater. Por outras palavras, se a esperança depende, em última instância, da crença numa articulação da linguagem e da mudez das coisas e acontecimentos, ela apenas escapa ao que Valesio considera como rigidez da ideologia se fizer radicar essa crença numa ficção, o que retira qualquer possibilidade de, em definitivo, distinguir entre verdade e mentira. Apenas uma concepção do mundo como fábula permite pensar um outro da retórica sem o identificar como tal, como o seu inverso, o indizível. Pelo contrário, admitir o outro da retórica enquanto indizível e conceber o sentido como articulação de ambos é um gesto que permanece inteiramente dialéctico, anulando a possibilidade do silêncio como interrupção, a qual implicaria a transformação da escuta contemplativa no espanto diante do improvável.

A concepção central da investigação de Valesio, segundo a qual todo o discurso participa de estruturas retóricas, está na base da aproximação entre Pragmática e Linguística do Texto, sendo partilhada por diversos autores no domínio da Teoria da Literatura, alguns dos quais procuram explorar a sua compatibilidade com noções originárias do campo da Poética moderna. É essa a orientação de García Berrio que, em *Teoría de la Literatura* (1989), reflecte sobre a «Retórica geral como Ciência da expressividade artística». Por um lado, Berrio concebe a necessidade de revalorização das doutrinas da *dispositio*, *inventio* e *actio*; por outro, reafirma a noção de expressividade artística, que desde sempre esteve associada à valorização da *elocutio* em detrimento das outras componentes da retórica. Esta dupla orientação da sua reflexão sobre a retórica condu-lo à necessidade de distinguir entre a Retórica geral e a Retórica literária, correspondendo esta última a uma teoria da expressividade.

As propostas teóricas de García Berrio não podem deixar de ser consideradas em relação com Habermas, por ele citado como precursor de uma reavaliação da retórica do ponto de vista da hermenêutica (cfr. *op. cit.*: 141). De facto, apesar de Habermas tender a restringir a

retórica à argumentação, considerando-a em aliança com os princípios universais de racionalidade, ele admite que as «manifestações expressivas», dada a sua função específica no campo racional, suscitam uma «crítica» ou «discussão» que não é regulada por princípios universais. Assim, a apreciação estética depende de valores culturais inseparáveis de um dado horizonte do mundo da vida, o que implica que nela a argumentação tenha «um papel singular que consiste em abrir os olhos aos participantes, isto é, em conduzi-los a uma apreensão estética acreditada» (Habermas, 1981: 58).

O reconhecimento de um campo expressivo com características retóricas próprias é igualmente partilhado por Berrio, que defende a especificidade de uma Retórica literária em relação à Retórica geral. Aquela supõe a existência de uma actividade retórica expressiva sobre a qual se fundam os outros valores poéticos. O reconhecimento de uma tal prioridade implica que se tenha em conta a importância do autor na génese do texto e, consequentemente, que se lhe impute uma responsabilidade ética, considerando ao mesmo tempo a necessidade de aceitar limitações à leitura, as quais devem pôr em causa as concepções que acentuam a actividade do leitor na recepção dos textos literários, a qual aparece a Berrio como responsável pelo relativismo dominante na actualidade.

A investigação acerca de uma Retórica geral literária é, para este autor, indissociável de um retorno à perspectiva tradicional que apresenta como fundamento do literário características estéticas que lhe determinam uma natureza específica e «programam» os seus efeitos:

> Perante a pureza das posições receptoras, que relativizam o significado estético do texto artístico e desconhecem os rasgos expressivo-retóricos, poiético-miméticos e estrutural-imaginários como constitutivos de poeticidade, creio que é necessário reivindicar as certezas tradicionais da filologia (1989: 173).

A Retórica geral literária, que este movimento de retorno a «certezas tradicionais da filologia» permite, pode ser considerada como uma tentativa de harmonização de concepções clássicas e românticas quanto à natureza das produções poéticas. Esse seu projecto ignora em absoluto todas as interrogações da retórica que, numa perspectiva pós-nietzscheana, puseram em causa quer a noção clássica de *mimesis*, quer a noção de sujeito.

5. A retórica em relação com a força. Simulacro e efeito estético

Persuasão e retórica segundo Carlo Michelstaedter. – O esquecimento da retórica como esquecimento da natureza ilusória da linguagem (Nietzsche). – A retórica como produção de efeito estético.

Fritz Mauthner é habitualmente apresentado como o filósofo europeu que, prosseguindo em aspectos fundamentais a filosofia de Schopenhauer, inicia uma tradição da filosofia enquanto «crítica da linguagem», *Sprachtkritik*, da qual decorrem implicações decisivas para o estudo da retórica ou para a «filosofia como retórica» que, como vimos, é a auto-designação do trabalho de Valesio *Ascoltare il silenzio*. Em *Worterbuch der Philosophie* (1910), Mauthner põe em causa a aspiração tradicional da filosofia a atingir uma linguagem transparente como garantia da verdade, postulando que a filosofia se desenvolva como crítica da linguagem a partir do abandono dessa aspiração, isto é, sabendo que «o homem não poderá nunca ir além de uma descrição metafórica (*Bildliche Darstellung*) do mundo, nem por meio da linguagem quotidiana, nem por meio da linguagem filosófica» (cit. in Janik e Toulmin, 1973: 99).

Paralelamente à filosofia de Mauthner e à sua prossecução pelos pensadores da Europa Central, a relação entre linguagem e vida é o tema de um trabalho de Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica* (1909), construído a partir de uma obsessiva necessidade de resistência à dissolução da individualidade na vaga esteticista da cultura. Este livro, apresentado com vista à obtenção de um grau académico, desenvolve de modo radical uma reflexão sobre a inerência da linguagem à condição humana e a daí decorrente impossibilidade do próprio e do presente. A consciência de que a constituição e solidez da pessoa e de todo o conhecimento assentam sobre a falha do próprio, leva Michelstaedter a interrogar a constituição do sujeito como peça de um todo orgânico construído pela retórica. Transformada em princípio da retórica, a persuasão equivale ao treino que leva cada um a considerar certos valores como valores absolutos, sendo o instrumento inconsciente da constituição do todo, da sociedade. A vontade de individuação começa assim pela necessidade de abandonar a concepção da retórica que ao dissolver em si a persuasão a anula. Embora Michelstaedter não o faça, é possível referir a persuasão, a *Peitho* mítica, ao sublime como experiência da palavra (exterior ao cálculo) que liga o sensível e o inteligível.

Persuasão e *retórica* tomam assim em *La persuasione e la rettorica* significados diferentes daqueles que habitualmente possuem desde Platão, onde a persuasão era uma resultante da retórica, da sua capacidade de produzir efeitos através da argumentação e do desencadeamento de paixões. A alteração de significados não se dá, porém, no sentido de opor *persuasão* e *retórica*, pois o pensamento de Michelstaedter pretende escapar à violência agonística do *Logos*, que identifica com a violência da retórica. Do que se trata é da necessidade de decidir pela persuasão, o que equivale à própria necessidade de decidir, uma vez que a retórica impossibilita tudo o que é da ordem do instante, do *kairòs*, e não do projecto, do cálculo da linguagem que implica o diferimento no futuro. Nem sequer se pode dizer que existam duas vias: ou a da persuasão, ou a da retórica. Pela via da retórica, a pessoa constitui-se numa cadeia de reflexos especulares que produzem ao mesmo tempo a consciência do eu e a do nós como resultado de um aturdimento comum. Mas a via da persuasão não é, sequer, uma via previamente traçada:

> A via da persuasão não é um trajecto de ónibus, não comporta nenhum signo nem nenhuma indicação que possam ser comunicados, estudados, repetidos. Mas cada um tem em si a necessidade de a encontrar, e na sua própria dor, o seu índice, cada um deve abrir ele próprio de novo a via, porque cada um está só e não pode esperar ajuda senão de si mesmo: a via da persuasão não comporta senão esta indicação: não te adaptes ao que te é dado como suficiente (*op. cit.*: 101).

Uma vez que a característica definidora de qualquer signo é a possibilidade de ser repetido, a «via da persuasão» poderia aparecer como sendo a do silêncio, a do acesso a um exterior da linguagem através de uma intuição pura. No entanto, Michelstaedter não refere a persuasão ao silêncio, mas sempre a um viver a solidão ou necessidade de (se) retirar do comum. Enquanto um apelo ao silêncio poderia significar a recusa da linguagem em nome do retorno a uma natureza materna e indiferenciadora, a fuga ao comum significa sobretudo a recusa da indiferenciação, o desejo da singularidade absoluta, da contingência. E o desejo do singular afasta qualquer modo dialéctico do pensamento ou qualquer ideia de superação, como a da natureza pelo espírito, ou a do corpo pela alma. Implica, isso sim, o impossível da linguagem, de que se fala na passagem acima transcrita: enunciados

que não sejam de apropriação cognitiva, mas sejam constituídos por signos que não podem ser repetidos, não podendo por isso traçar uma via, mas tão-só ser desviados, como se trouxessem consigo o seu próprio esquecimento. O desejo do singular é para Michelstaedter o desejo do impossível, numa relação inexorável com o paradoxal, que começa na ideia de vida enquanto afirmação, querer: a vontade não liga o sujeito ao presente, mas já ao futuro, ao que ainda não é; nenhum acto em si é possível, pois ele é sempre integrado numa cadeia de meios e fins; do mesmo modo, a gratuidade e o sacrifício são sempre integrados num sistema de cálculo. Como «o possível é o que é dado» (*op. cit.*: 91), através dos conflitos e suas superações que estruturam a retórica, cabe ao desejo do impossível o abalar dessas estruturas, não pela anti-retórica, mas pela persuasão como instante de decisão, ruptura da linearidade temporal ou momento da «poesia pensante» em que a linguagem como retórica (ou anti--retórica) se revela irredutível a si mesma, ela própria participação do silêncio. A interrupção do cálculo retórico não participa do medo ou da angústia, sentimentos associados ao diferir da vida no futuro, participa sim do prazer e da dor associados ao espanto, à surpresa.

O «querer o impossível», com todas as suas implicações paradoxais, desvia a possível solução mística que a modernidade literária vienense parece anunciar para a imensa «crise da linguagem» com que se debate e de que é testemunho fundamental a *Carta a Lord Chandos*, de Hofmansthal. A última frase do *Tractatus* de Wittgenstein – «Acerca daquilo de que se não pode falar, tem de se ficar em silêncio» (p. 142) – tem sido frequentemente apresentada como o anunciar dessa «solução» que consiste em remeter o enigma para o silêncio, experimentando o fascínio deste, como acontece em obras como as de Musil ou Rilke. Porém, não só a obra desses autores é o testemunho indesmentível de que para dizer o silêncio é ainda necessária a palavra, ou seja, de que a oposição entre experiência e palavra é retórica, mas supõe uma anterior não-oposição, uma conjunção em que experiência e palavra são indiscerníveis. Esse anterior é o limite da linguagem, o espaço onde ela põe em cena o aparecimento ou desaparecimento do sujeito. Da necessidade de confronto com esse limite falará Wittgenstein nos escritos posteriores ao *Tractatus*, pois a dualidade de factos e valores que decorria da concepção da linguagem desenvolvida neste deixa de ser sustentável a partir da noção de jogos de linguagem defendida nas *Investigações Filosóficas*.

Toda a reflexão sobre a retórica é determinada pelo modo como se propõe partir da hipótese de fixação de limites da linguagem, ou

da necessidade de confronto com eles. Enquanto a primeira atitude resolve o conflito entre natureza e espírito através da superação da natureza, a segunda mantém a tensão entre os dois pólos e, apesar das estruturas dialécticas da retórica, depara-se com a indiscernibilidade que suspende a identificação daqueles. O pensamento do sublime, desde a tradição mística de Pitágoras e Empédocles, passando pelo *Tratado do Sublime* do Pseudo-Longino, ao revelar a persistência da relação com o limite permite considerar uma constante desta: a instantaneidade de uma manifestação inesperada, o espanto e surpresa que daí resultam; em suma, um excesso de que nenhuma Retórica permite dar conta, não porque ele seja um além da retórica ou da linguagem, mas porque é já a linguagem enquanto excesso de si mesma, a sua «impropriedade» originária.

O problema do próprio coloca-se na base de toda a reflexão sobre a linguagem. A partir do século XVII, como nota Michel Foucault, o comentário cede o lugar a uma crítica da linguagem que a interroga, não só como se ela «fosse pura função, conjunto de mecanismos, grande jogo autónomo dos signos» (Foucault, 1966: 112-13), mas visando também a sua relação com aquilo que representa. Ainda segundo o mesmo autor, no século XIX, a linguística faz parte de um campo epistemológico fragmentado, constituindo um dos vértices do «triedro dos saberes» (de que os outros são a economia e a biologia). Entre uma época e outra, a preocupação com o conhecimento da natureza da linguagem dá lugar a estudos e teorias importantes sobre a origem das línguas, como os de Rousseau, Vico ou Herder, a que se seguiriam posteriormente as preocupações de Humboldt e do romantismo. O novo destino da retórica que se traça a partir daí traz para primeiro plano a figuratividade, conduzindo a «uma retórica tropológica centrada cada vez mais, não no sujeito, fragmentado, mas na linguagem, ou mais exactamente no proposicional cuja tropologia vai constituir uma das maiores e primeiras brechas» (Meyer, 1988: 17).

Ao aparecer associada à investigação sobre a origem das línguas, a retórica tropológica participa de uma avaliação do original, a qual tanto pode ser vista como início de um processo de superação como de degradação. É evidente que para os defensores da tropologia, ela corresponde a uma forma superior, poética, da linguagem, em oposição necessária à lógica. Nas suas reflexões sobre a retórica, desenvolvidas nomeadamente a partir de textos de Nietzsche, Paul de Man vai ao encontro dessa oposição, colocando-a como aporia fundadora do texto. No entanto, ele prossegue expressamente uma crítica da «ideologia romântica» enquanto domínio do modelo genético, crítica

essa que passa por uma leitura de autores românticos que vê neles próprios o pôr em causa desse modelo. Quanto à leitura de Nietzsche, ela levá-lo-á a refutar uma interpretação partilhada por vários autores (cfr. Lacoue-Labarthe, 1971, e Kofman, 1972) para quem *A Origem da Tragédia* obedeceria ainda a uma concepção genética fundada numa metafísica da presença que privilegia a natureza em relação à cultura, a música em relação à literatura, etc. – metafísica segundo a qual a «prioridade da linguagem musical ou não representacional de Dionisos sobre a linguagem representacional ou gráfica de Apolo é indiscutível» (De Man, 1979*a*: 122). O que se verifica no livro de Nietzsche, segundo De Man, é que a reintrodução, com Dionisos, da perspectiva genética contradiz a negação inicial de um fundamento ontológico. Porém, este movimento não se dá sem a ambivalência que uma análise do discurso permite explicitar, e através da qual ele se revela como contestação da ideia schopenhaueriana de «vontade», que «é ainda um sujeito, uma consciência capaz de saber o que pode e não pode suportar e capaz de compreender a sua própria volição» (*op. cit.*: 126). Essa contestação decorre do facto de o texto se pôr em causa como representação, ao minar «a autoridade do narrador no interior da dinâmica textual» (*ibid.*). Fá-lo através da sua própria divisão, em que a oposição à subjectividade e à representação vai contra a possibilidade de qualquer percepção do original. A oposição assinalada é corroborada por diversas contradições que De Man assinala no texto de *A Origem da Tragédia*. No entanto, não é no levantamento desse tipo de contradições que consiste a desconstrução tal como a entende:

> Além disso, a desconstrução não se efectua entre proposições, como numa refutação ou numa dialéctica, mas sobretudo entre, por um lado, proposições metalinguísticas sobre a natureza retórica da linguagem e, por outro lado, uma *praxis* retórica que põe estas posições em questão (*op. cit.*: 130).

A partir do modelo de desconstrução esboçado, poderíamos dizer que ela não depende do confronto de argumentos, mas sim da constituição retórica do texto. Esta, ao mesmo tempo que implica a divisão do discurso que dá lugar a um metanível, implica também que este não seja exterior à retórica. O que se recusa é, de imediato, uma concepção como a de Valesio, em que o texto é considerado como jogo de antíteses. Essa é uma das consequências da identificação de retórica e tropologia, que faz com que a argumentação seja remetida para o campo da lógica. Essa separação entre a tropologia (identificada com a retórica) e a lógica, ou gramática, pressupõe uma

hierarquização que provém de um privilegiar da origem e que conduz através da inversão do paradigma linguístico tradicional a uma metafísica, não da presença mas da ausência. De facto, afirmar que «o tropo não é uma forma de linguagem derivada, marginal ou aberrante, mas o paradigma linguístico por excelência» (De Man, *op. cit.*: 138)[7], é participar inteiramente da divisão entre o essencial e o supérfluo, a qual postula que o segundo termo deve ser superado pelo primeiro, o que lemos na continuação da afirmação anterior: «A figuração não é um modo linguístico entre outros, ela caracteriza a linguagem enquanto tal» (*ibid.*). Este «enquanto tal», que seria o próprio da literatura, não se dá no entanto senão em textos nos quais se opõe à linguagem derivada, aquela que corresponde à crença na adequação da linguagem a referentes extra-linguísticos.

Como vimos, De Man não se limita a afirmar a existência de uma tensão entre o literal e o figurado, que na filosofia da linguagem aparece como o resultado da ausência de um termo positivo que ponha fim ao processo infinito de substituições num campo finito. Ele concebe essa tensão entre dois termos indiscerníveis como um conflito em que um deles é primeiro, cabendo-lhe desconstruir o segundo. Uma tal oposição só se torna possível a partir de uma concepção de retórica que participa ainda do conceito de usura (cfr. Derrida, 1971: 256), associado ao de metáfora, segundo o qual o sentido literal é uma consequência do desgaste do metafórico ou tropológico. Para Nietzsche, em «Verdade e mentira em sentido extra-moral», de *O Livro do Filósofo*, esse processo de degradação, comparável ao desgaste das moedas que vão perdendo a insígnia, corresponde ao esquecimento da natureza ilusória ou mentirosa da linguagem[8]. A ilusão, que permite ao sujeito afirmar-se face à fragmentação e à dor originais, de outro modo insuportáveis, é o resultado de um poder de dissimulação que, como se conclui do comentário de Lacoue-Labarthe, nunca existe enquanto tal mas sempre dando-se já como verdade. Com efeito, sendo a ilusão o resultado de um poder de dissimulação «pelo qual o humano supre a sua fraqueza, a sua fragilidade, a sua brevidade, pelo qual, se se preferir, ele compensa a sua finitude» (Lacoue-Labarthe, 1971: 51), ela implica, em oposição ao terror original, uma força de esquecimento, inconsciente, que é própria da arte. Esta ideia de dissimulação parece ir contra a reivindicação de verdade para a arte, que Nietzsche formula nestes termos: «A arte trata portanto *a aparência enquanto aparência*, logo, *não* quer enganar, *é verdadeira*» (1873: 108). Como a aparência enquanto tal supõe o termo oposto em relação ao qual se define – a essência –, a verdade-aparência da arte não é senão a inversão da verdade-essência da filosofia.

Se se considera a arte como ilusão, atribuindo-a a uma força inconsciente, ela não se distingue da ilusão constitutiva da verdade como adequação. Se se reivindica para a arte uma ilusão «verdadeira», esta só pode ser a consciência de que o fundamento da verdade é o erro, consciência auto-aniquiladora que, também ela, participa da arte. A denúncia da ilusão retórica é, ela própria, retórica. É esta complicação que encontramos se, como faz De Man, atendermos a que o «conto filosófico» intitulado «Verdade e mentira em sentido extra-moral», ao descrever o artista, descreve igualmente o seu autor enquanto artista, constituindo-se desse modo num processo de autodestruição. Como «alegoria irónica» (De Man, 1979*a*: 150), este processo é o de uma figura estruturada a partir da polaridade binária verdade/aparência, de modo a retirar a autoridade a ambos os pólos. Estamos perante um modo de afirmação do valor da estruturação binária do discurso na teoria nietzscheana da retórica, consignado na divisão entre «a retórica enquanto sistema de tropos e a retórica como sistema de técnicas de persuasão» (*op. cit.*: 165). De Man faz desta distinção a base de toda a sua teoria desconstrucionista: «considerada como persuasão, a retórica é performativa; considerada como um sistema de tropos, ela desconstrói a sua própria *performance*» (*op. cit.*: 166). Podemos agora comentar a afirmação de De Man anteriormente citada – «o tropo é o paradigma linguístico por excelência» –, dizendo que ela considera como principal a capacidade de autodesconstrução do discurso (é daí que deriva o privilégio conferido ao literário). Donde resulta não só que qualquer meta-retórica é ainda uma retórica, mas também que um texto literário, para além de ser, como qualquer outro texto, uma alegoria, é alegoria de si próprio. Mas o que aquela afirmação esquece, e que é indissociável da insistente recusa da filosofia reiterada pelo seu autor, é que, sendo a distinção entre o literal e o figurado, e por extensão entre a gramática e a tropologia, inerente aos conceitos de metáfora e de tropo, ela é já uma distinção filosófica. Como tal, faz parte de uma estruturação metafísica fundada a partir das oposições «do próprio e do não-próprio, da essência e do acidente, da intuição e do discurso, do pensamento e da linguagem, etc.» (Derrida, 1971: 273). Por outras palavras, o que De Man esquece é que a sua definição de retórica, ou a sua concepção de tropologia, é, tal como diz Derrida em relação à metáfora, incompreensível no exterior da filosofia, pois «de cada vez que a retórica define a metáfora, ela implica não somente *uma* filosofia mas uma rede conceptual na qual a filosofia se constitui» (*op. cit.*: 274).

A disjunção entre a retórica como persuasão, performativa, e a retórica como sistema de tropos, desconstrutiva, pressupõe uma divisão entre actos de discurso intencionais, conscientes, mas dominados pela crença na representação, e um saber da linguagem que é saber da natureza ilusória da verdade, e está portanto em oposição àquela crença. Trata-se pois, fundamentalmente, de apresentar uma divisão da retórica baseada num duplo uso, consciente e inconsciente, da linguagem: a linguagem que falamos e a que nos fala. Porém, a estruturação tropológica da linguagem não só revela a insustentabilidade de uma concepção do sujeito como autor do seu discurso, mas implica ela própria uma impossibilidade do sujeito, dado estarmos diante de uma disjunção que se traduz na indecidibilidade, na aporia. A ideia de um esquecimento original resultante da violência da imposição do sentido decorre então do facto de De Man se basear em noções idênticas às que encontra na leitura de Nietzsche: as de «dissimulação» e de «aparência enquanto aparência». Estas são noções que participam ainda do projecto platónico de divisão e hierarquização: entre a essência e a aparência, a Ideia e a imagem, o modelo e o simulacro. Quando Nietzsche privilegia a aparência, ele inverte a hierarquia mas mantém um desígnio idêntico.

O único termo que perturba o projecto de divisão é o simulacro, pois já para Platão ele se não situa perfeitamente na cadeia de oposições uma vez que, originado na imaginação artística, ele é já imitação de uma aparência (*A República*: 601) e como tal, imitação de imitação. O simulacro admite o desvio em relação à opinião constituída e a sua aceitação depende da capacidade de seduzir que possui. Para Platão, ele corresponde ao perigo da não-identidade, à exposição à vertigem e metamorfose incontroláveis. Para Nietzsche, e para a arte da modernidade, o simulacro corresponde à potência do falso, *Pseudos*, a multiplicidade irredutível ao Um, existindo apenas num mundo sem origem, em que o que é primeiro é já o múltiplo, as diferenças e o diferir, a partir dos quais se geram as semelhanças, bem como as relações de simpatia e conflito.

O simulacro distingue-se da dissimulação, ilusão ou aparência, pela sua potência afirmativa, isto é, pelo seu não-fundamento, por não depender da verdade, da origem ou da essência, mas ser da ordem dos processos de significação. Para Deleuze (1969: 304), «A simulação designa o poder (*puissance*) de produzir um *efeito*», não no sentido apenas causal, mas no de participar de um jogo de signos. Ela está inextricavelmente associada ao eterno retorno nietzscheano enquanto modo de pensar o tempo que o deslineariza, ao mesmo tempo que se afasta da circularidade mítica: só há retorno de séries divergentes que no seu próprio movimento descentram o círculo. O descentramento

do eterno retorno está já presente na «Introdução teorética sobre a verdade e a mentira», contrariando qualquer projecto de explicação da génese da linguagem, o qual não pode deixar de partir da linearidade temporal. E esta que permite falar de usura a propósito da linguagem metafórica. Pelo contrário, a deslinearização implica que se ponha em questão a causalidade que retiramos de uma sucessão de acontecimentos: «Que esta sucessão deva ser sempre produzida numa encenação determinada, é uma crença que muitas vezes se contradiz infinitamente» (frag. 177). A quebra da linearidade, ou passagem da noção de efeito em termos causais para a de efeito de significação, corresponde à perda do ponto fixo, da perspectiva central, a do «homem como *medida das coisas* – medida que se tornou firme e acabada. Desde que a imaginamos fluida e vacilante, cessa o rigor das leis da natureza» (*ibid.*). A instabilidade das leis da natureza é um efeito da não-existência de um fundamento da linguagem, o que não significa que não exista uma selecção de perspectivas que, de entre o potencial ilimitado do caos, institui apenas algumas. Se em vez de «perspectivas» dissermos «jogos de linguagem», acentuamos o sentido fundador e constrangedor dessa selecção. O que nos ajuda a compreender que o mecanismo persuasivo e o tropológico não estão em oposição, levando-nos a admitir uma diferenciação da estrutura retórica desses jogos que está em relação com os modos da sua validação.

A impossibilidade de falar do discurso enquanto tal é a mesma que desfaz a divisão entre persuasão (performativa) e tropos (desconstrutivos). Na medida em que é impossível estabelecer qualquer fronteira entre ambos, e, por conseguinte, é impossível determinar uma zona intencional do discurso, as questões da retórica deslocam-se de um modelo em que é fundamental o conflito entre o intencional e o inconsciente, a apropriação e a sua impossibilidade, para uma necessidade de pensar a irredutibilidade do poder do simulacro à retórica, isto é, de admitir que através da linguagem se inscreve o heterogéneo, o caos, como poder de descentramento. Não se trata, portanto, de negar a subjectividade e a intenção, mas de as fazer corresponder a uma função do discurso, dependente de retóricas específicas. Porém, como nenhum discurso é redutível a estas, essa função é minada pelo imprevisível, dando lugar ao instante excêntrico da decisão. É neste sentido que a indecidibilidade «abre assim o campo da decisão ou da decidibilidade», como diz Derrida, para quem este paradoxo aparente é condição necessária de toda a «responsabilidade ético-política»: «uma decisão não pode ocorrer senão além do programa calculável que destruiria toda a responsabilidade transformando-a em efeito programável de causas determinadas» (1990*e*: 210).

A não-totalização de um texto, a sua indecidibilidade, não depende, no fundamental, de uma disjunção (retórica) constitutiva, mas do facto de não haver repetição pura do mesmo. A noção de iterabilidade proposta por Derrida diz respeito a esse devir-outro do mesmo, em que a repetibilidade é também alterabilidade. A mudança não se dá pelo conflito entre o mesmo e o outro, que não existem como tais, mas pela *différance*, na qual o mesmo difere retirando qualquer hipótese de conceber uma origem e, consequentemente, uma hierarquização absoluta: a metáfora é já o devir-conceito, mas este, por sua vez, é também devir-metáfora (cfr. Derrida, 1978).

O modo como De Man privilegia a figuração do texto literário pode ser interpretado como fazendo parte de um movimento, permanente na sua obra, que podemos considerar como de oposição à filosofia. Com efeito, na medida em que num texto a teoria metafigurada não coincide com a sua própria figuração, como De Man (1979*a*: 23-42) exemplifica através da leitura de uma passagem de *À la recherche du temps perdu*, em que a valorização da metáfora como figura por excelência da linguagem literária se desenvolve através de uma outra figura – a metonímia – «epistemologicamente incompatível», essa não-coincidência deve-se a um *saber* do texto. É em virtude deste que o texto se desconstrói a si mesmo. Ou seja, a dimensão tropológica é reduzida a um saber que pretende afastar a ilusão de uma relação entre o sensível e o inteligível, rasurando radicalmente qualquer hipótese de conceber a passagem do campo do sentido ao dos sentidos, qualquer «resto sem resto», como diriam Blanchot ou Derrida. Esta passagem levaria necessariamente a não reduzir o texto literário ao reconhecimento da aporia, e da promessa de verdade que, segundo De Man, ela encerra, mas a admitir nele o que ele não sabe e que é da ordem da afirmação e não da desconstrução entendida como negatividade. Ao privilegiar o literário, a retórica de De Man é assim o fim do literário, num sentido muito semelhante ao da concepção hegeliana do fim da arte. É o saber absoluto do texto que lhe permite desconstruir-se, mesmo se esse saber nunca atinge uma formulação positiva, e por isso a verdade é apenas promessa de verdade.

A importância que De Man confere à retórica, sendo solidária do seu projecto de desmistificação da «ideologia estética», leva o mais longe possível a recusa de qualquer associação de um discurso artístico – literatura – às afecções dos sentidos, ou, em termos kantianos, à faculdade de prazer e desprazer. Este puritanismo é um aspecto essencial da sua obra, que não só dá razão a Geoffrey Hartman quando diz que «é apenas a pureza do pensamento desconstrutivo, não o seu

poder, que deve agora ser questionada» (1984: 20), como permite igualmente admitir que as disjunções entre gramática e retórica, ou entre retórica como persuasão e retórica como sistema de tropos, encontra aí a sua origem, a qual repete um dos gestos fundadores da metafísica e da retórica.

Admitindo que a metafísica é instauração da ruptura de uma «anterior» relação ao divino, a Persuasão, e com ela de uma série de disjunções – «entre privado e público, entre escrita e oralidade, entre imanência e exterioridade, entre verdade e aparência» (Carchia, 1990: 13) – ela corresponde desse modo à separação entre poesia e retórica, correspondendo a primeira à pura afirmação, perdida, e a segunda ao cálculo, ao persuadir com vista a um fim. A retórica torna-se desse modo um auxiliar do *logos*. Porém, as rupturas decisivas proclamadas pela metafísica encontram nela própria aquilo que as mina e em lugar da disjunção dá a ver um sistema de passagens. A relação de Platão com a retórica é desse tipo: por um lado, ele remete-a inteiramente para o domínio tecno-instrumental, capacidade de argumentar para convencer independentemente da justeza dos objectivos propostos; por outro, como no *Fedro*, distingue entre uma arte da palavra, que não é apenas constituída pela dialéctica mas por um bem falar psicagógico que se distingue do instrumentalismo da retórica dos sofistas. Aquele que possui a «arte superior» que é a da defesa da verdade, e não da verosimilhança, propõe Platão que não se chame retórico, mas sim filósofo. Como sugere Carchia, o ideal de filósofo propugnado pela contraposição do filósofo ao retórico remete para a arcaicidade daquele, como é claramente visível na fala de Sócrates que, no *Teeteto*, se segue à apresentação do exemplo de Tales, o proto-filósofo que ao cair ao poço porque tinha os olhos postos no céu suscitou o riso da serva da Trácia. Num comentário a essa passagem, escreve Carchia:

> À restrição do tempo sempre submetido à medida da palavra retórica, sujeita aos limites da sua função pública nas assembleias e nos tribunais, contrapõe-se o ócio, a peripécia ininterrupta do discurso filosófico que não é tematizável e objectivável ao gosto, mas que é a possibilidade de dar-se, a vocação para a persuasão inscrita no próprio *logos* (*op. cit.*: 15).

Entre o cálculo e o incalculável, a oposição de sofística e mística não tem resolução, nem na filosofia nem na literatura. A tensão em que se manifesta impede que se possa reduzir o discurso à retórica, pois, tal como na proposta de De Man, a retoricização da gramática não permite passar além de uma pura negatividade. É preciso então pensar o discurso como possibilidade de relação não-subjectiva, não calculável, a qual não pode deixar de se manifestar no prazer/desprazer que a ideologia (ou narrativa) anti-estética censura em absoluto.

Embora partindo de pressupostos inteiramente diversos, Robert Scholes identifica textualidade e retórica, propondo a partir daí que se considere que «a economia textual é marcada, em particular, por trocas de poder e prazer» (1989: 108). O que é interessante é o confronto do vocabulário do cálculo (*economia, troca*) com a ideia de perda expressa pela sua afirmação de que «todas estas trocas textuais começam por um minuto desconcertante» (*op. cit.*: 109), ou ainda, no mesmo sentido: «A minha tese retórica aqui é simplesmente a de que o prazer textual envolve sempre também alguma capitulação de soberania – e de que isso é assim quer o texto seja um poema, quer seja um anúncio» (*ibid.*). Colocando a questão nestes termos, Scholes não está a reduzir a arte a nenhuma experiência estética, a nenhuma beatitude da contemplação e do acesso a uma evidência primordial, ele supõe apenas uma relação de quem lê ao que é lido. Que essa relação corresponda a uma perda momentânea da identidade não deixa de ser um dos aspectos que mais importa ter em conta. Aliás, um dos argumentos que se apontam frequentemente contra a estética, o de que o nazismo correspondeu a uma estetização da política e da sociedade, só vem tornar premente que se encare a questão e que não nos limitemos a negar a estética deixando livre o campo de um jogo de forças que poderão voltar-se sem aviso prévio contra essa negação.

Aquilo que Scholes coloca à discussão é a necessidade de se considerar um efeito, estético, comum à literatura e à publicidade. A sua definição de retórica atribui-lhe o estudo desse efeito: «A retórica da economia textual que proponho tomará então a forma de pesquisa do fluxo de prazer e poder organizado por qualquer texto» (*op. cit.*: 108). Mas se, como vimos anteriormente, o «momento desconcertante» for a ruptura da calculabilidade, nenhuma retórica poderá dar conta, sem resto, dos fluxos já descontínuos e incertos. É isso que Scholes não pode admitir devido à sua crença numa capacidade de total distanciação do crítico ou investigador perante o texto que aprecia. Por outro lado, ao considerar que os meios de comunicação de massas vieram substituir uma função de confirmação ideológica que antes cabia à literatura e outras artes, tendo-se estas afastado da cultura (*op. cit.*: 134), Scholes deixa de fora aquilo em que a literatura é indissociável da singularidade e da experimentação. Escamoteia-se assim a diferença entre o sentimento de prazer que resulta da confirmação e aquele que se liga ao desencadear da atopia, do estranhamento ou vacilação do imaginário. Talvez a função de confirmação seja analisável como retórica, mas a desconcertante, a de estranhamento, não o poderá no entanto ser. Daí que a primeira possa ser

objecto de uma crítica ideológica que centre a sua atenção na «discrepância existente entre mitologia e prática» (*op. cit.*: 138), enquanto a segunda, sendo já não-ideológica, isto é, não sendo susceptível de ser identificada num todo, imagem ou narrativa totalizante, nunca poderá ser reduzida a tal, sob pena de se liquidar uma das principais forças de mudança.

Que o estranhamento apareça necessariamente associado à confirmação é uma consequência da impossibilidade de existir um discurso radicalmente Outro. Que daí se possa também concluir que em toda a crítica há algo de crítica ideológica, no sentido de confronto de valores, é perfeitamente admissível e aceitável. Porém, pretender conformar a crítica literária ao confronto de valores como vinculação a uma realidade histórica definida seria retirar-lhe a capacidade de se ligar ao literário: só a ficção pode ser crítica da ficção, pois só ela impede que se anule a atopia, transformando-a em confirmação/contestação de um lugar. Esta é uma consequência inevitável de toda a historização do actual que, como Musil assinalou, dá um significado de passado àquilo que não é da ordem do realizado, mas sim do devir.

6. Pedagogia, técnica, sacrifício

A leitura como construção técnica de exemplos e a exemplaridade do literário. – A noção de leitura errónea e sua relação com uma lógica sacrificial (De Man, Harold Bloom). – Rorty: a precaridade dos exemplos e a poeticização da cultura.

A relação entre teoria da literatura e ensino da literatura desenvolve-se em torno de dois núcleos decisivos: «O que é ensinável» e «Como se ensina». Em relação ao primeiro, podemos admitir quer um conteúdo a transmitir – o ensino da literatura consiste em fazer do discípulo o depositário de uma herança, a história da literatura; quer a sua circunscrição à investigação de métodos de leitura ou interpretação; quer as mais diversas combinatórias dos dois processos. Em relação ao segundo núcleo, estão em questão a interpessoalidade ou a inter-relação, bem como a possibilidade de associar ou não àquela actividade um efeito estético. Também a este propósito a obra de Paul de Man permite colocar algumas questões centrais. Os dois aspectos interligam-se aí do seguinte modo: o ideal de um ensino da literatura do qual toda a interpessoalidade, e mesmo inter-relação, estejam afastadas é indissociável da concepção da necessidade de rejeitar qualquer carga estética da linguagem. Daí as frequentes afirmações do tipo «A esperança de ser ao mesmo tempo tecnicamente original e discursivamente eloquente não é confirmada pela história da crítica literária» (1979*a*: 25). Deixando de lado aquilo que possa significar o recurso frequente à História como confirmação de hipóteses, o que importa aqui salientar é que, de acordo com esta concepção, o ensino da literatura tende a fundar a sua prática num princípio que atribui à própria literatura: a retoricidade é, em literatura, a destruição da eloquência, e por isso a técnica de análise retórica é, no ensino da literatura, a destruição da eloquência. Por outras palavras, coloca-se uma ideia do literário que rompe com os modos de autojustificação histórica da literatura e retira-se daí um fundamento para a própria teoria.

O alcance filosófico do gesto de liquidação do literário em nome do literário parece-me ser pertinentemente sugerido por Stefano Rosso:

> Querendo sintetizar a diferença entre o desconstrucionismo de De Man e o de Derrida – através de duas perspectivas, a da linguagem e a da

> história – poder-se-ia afirmar que, enquanto Derrida fornece à ontologia caracteres estético-expressivos, De Man esforça-se por sondar até ao fim o alcance filosófico de um sistema retórico que tem na palavra literária o próprio início, o próprio meio e o próprio fim (1984: 335).

Podemos pois falar de uma denegação da filosofia, tendo em conta simultaneamente o alcance filosófico do trabalho de De Man e a sua afirmação do literário como antifilosofia na medida em que, por exemplo na sequência de uma proclamação de crítica da ideologia, se diz que a teoria literária «pode igualmente revelar os elos de ligação entre ideologia e filosofia» (De Man, 1982*a*: 11). Mas há ainda outro aspecto que concorre para aquela denegação: De Man considera o seu trabalho como um trabalho pedagógico, ou mesmo *didáctico*, e a sua concepção de pedagogia é a de tornar explícito aquilo que o texto faz (a sua desconstrução), logo, a de se submeter a uma autoridade prévia. Mas como é que ele justifica essa autoridade? Toda a justificação implica um pensamento conceptual, argumentativo, que neste caso seria sobre a linguagem e sobre o texto literário. A pertença ou não desse pensamento ao género que tradicionalmente se designa como filosófico não está aqui em questão. O que se pretende ressaltar é que De Man substitui a fundamentação tradicional quer pelo recurso à História como confirmação, quer, sobretudo, pela apresentação de exemplos que se convertem em modelos. De facto, estes não são senão leituras que se apresentam como exemplos a seguir na leitura de outros textos, embora se reconheça que são sempre «modelos defectivos». Aquilo que está para além dos modelos, isto é, como é que eles se fundam, se institucionalizam, não é importante, ou melhor, não é questionado. A hipótese inicial – a da autodesconstrução do literário – não precisa de qualquer justificação, como De Man admite na entrevista já referida:

> Assumo como hipótese de trabalho (como hipótese de trabalho, pois conheço melhor as coisas) que o texto sabe de uma forma absoluta o que está a fazer. Sei que não é isso que se passa, mas é uma hipótese de trabalho necessária (1984*a*: 118).

Se aquilo que interessa é que o modelo funcione, que seja performativo, então podemos concluir que o seu valor depende da força da cena pedagógica, da sua capacidade de persuasão, ou então de uma «retórica da autoridade», para usar uma expressão que constitui o título de um ensaio de Frank Lentricchia (1980). Uma das passagens que este coloca em epígrafe do seu estudo é, entre as máximas ou aforismos de De Man, das mais significativas da sua concepção pedagógica da teoria:

> Toda a literatura responderia de modo idêntico, embora evidentemente as técnicas e os modelos devessem variar consideravelmente de um autor para outro. Mas nada impede que o género de análise sugerido aqui para Proust seja aplicável, com as modificações de técnica apropriadas, a Milton, Dante ou Hölderlin. Essa será a tarefa da crítica literária nos próximos anos (1979*a*: 39).

A questão do modelo ou da exemplaridade, em aberto desde Platão, através da sua recusa da formação, *Bildung*, mimética, dominante nas sociedades arcaicas, e do intuito de a substituir pela autofundação filosófica, ela própria dominada pelo paradigma da Ideia, é uma questão pedagógica, e política, central (cfr. Lacoue-Labarthe, 1987: 123). O programa de «educação estética do homem», de Schiller, correspondendo embora a uma inversão do platonismo, faz parte de uma mesma tradição em que a constituição das comunidades assenta em processos miméticos: «O essencial é que a *Bildung* é sempre pensada sobre o fundo da *paideia* mítica arcaica, quer dizer, sobre o fundo do que os Romanos compreenderam como *exemplaridade*» (*ibid.*).

Se considerarmos, com Lacoue-Labarthe, que o mito da caverna funda o projecto político de Platão, e se considerarmos igualmente como mitos fundadores as grandes narrativas de legitimação da Idade Moderna, de que fala Lyotard, verificamos que o programa de educação estética de Schiller não é, como pretende De Man, a aberração ideológica que está na origem de todas as aberrações ideológicas, sempre propagadas em nome da estética. A condenação do estético e a exaltação do estético são duas versões de uma concepção do processo de identificação a partir da autoridade do mesmo, a origem. Seja o mito da caverna como mito autofundador da filosofia, seja o mito antropológico de uma natureza humana orientada para a reconciliação estética, no princípio está o modelo ou exemplo. O processo de identificação «terá sido desde sempre pensado como apropriação de um modelo, quer dizer, como apropriação de um meio de apropriação (...): imita-me para seres o que és» (*op. cit.*: 124). Este é o *double bind* esquizofrenizante que é preciso ter em conta para que o mimetismo da identificação possa ser pensado fora da tradição da *imitatio*. Lacoue-Labarthe apresenta como condições desta: 1) que o sujeito que imita possa ser tudo; 2) que o sujeito seja originariamente aberto a, como o *Dasein* heideggeriano. Isso leva-o a considerar no sujeito um movimento originário, a que, por sugestão de Derrida, chama *désistance*, o qual resulta de uma falha original que faz com que o sujeito apenas exista desistindo, isto é, através do suplemento de um modelo ou modelos que o precedem. Mas não se trata de uma mediação

originária, consumada e garante da estabilidade do sujeito: «toda a dificuldade está em que paradoxalmente toda a desistência resiste, quer dizer, permanece paradoxalmente constitutiva» (*op. cit.*: 127). Dir-se-á então que há uma «in-fância», algo de inapropriável que faz parte de todo o movimento de propriação e que persiste impedindo o encerramento numa circularidade do mesmo, a identidade como uma teleologia. E assim como em relação ao sujeito se pode falar de uma «desistência que resiste», podemos pensar a questão da identidade das instituições. Sem rasurar o jogo de forças contraditórias que as constitui, trata-se de pensar a institucionalização como tensão interminável com o outro, o excluído que lhe permite a identidade; trata-se, em suma, de deixar a autoridade própria da instituição, a sua teleologia, suspensa do movimento do instituir, do fundar-se.

Voltando agora à análise da proposta de Paul de Man de uma teoria enquanto pedagogia constituída pela elaboração de modelos, que, como todos os modelos, deverão ser seguidos através da sua apropriação, o primeiro aspecto a salientar é o facto de a sua apresentação prescindir de qualquer narrativa, o que o afasta da tradição pedagógica, em que o modelo é justificado por uma narrativa prévia. Como se a técnica, o saber, a ciência, ao autonomizarem-se em relação aos mitos que os constituem, tivessem tomado o lugar deles. O que não deixa de acentuar a oposição entre mito e técnica como passagem de um tipo de relações dominadas por uma ideia de mistério para um outro, orientado para o ideal de uma inteira calculabilidade. Sobre este, sobre a legitimação a partir da eficácia, diz-se em *O Homem sem Qualidades*: que «consiste em substituir a eficácia, impossível de avaliar, da grandeza, pela grandeza controlável da eficácia» (1952: 96). Não se trata apenas da substituição de uma retórica por outra mas do culminar de um processo niilista, isto é, do processo específico que conduz a uma época da ausência de sentido. O fundamento que De Man apresenta para a sua construção de modelos – a autoridade dos textos – é apenas uma «hipótese de trabalho», a hipótese de desenvolvimento de uma técnica. Por isso, a autoridade do fundamento transfere-se para a autoridade desta, prescindindo de qualquer narrativa de legitimação. Podemos admitir que se encontra aqui um dos motivos do escândalo gerado nos EUA em torno da desconstrução, sobretudo se tivermos em conta que se trata de uma reacção da tradição humanista, desde sempre associada aos estudos literários. O que acontece é que, com a passagem de um modelo no sentido humanista da *imitatio* para um modelo enquanto técnica a aplicar (o que significa a separação da autoridade e de um poder inter-subjectivo de sedução), a relação pedagógica altera-se e caminha no sentido de uma extenuação ou absurdo da pedagogia.

Um dos mal-entendidos da teoria literária de Paul de Man parece, assim, residir na sua afirmação da técnica como uma pedagogia. Partir do princípio de que «as leituras retóricas tecnicamente correctas podem ser aborrecidas, monótonas, predizíveis e desagradáveis, mas são irrefutáveis» e propor essas leituras como modelos teóricos parece incompatível com qualquer ideia tradicional de pedagogia. No entanto, à semelhança do que se passa com o niilismo em geral – segundo Heidegger, «é na época da perfeita ausência de sentido que se realiza a essência dos Tempos Modernos» (1961, II: 23) –, a constituição de modelos técnicos com uma função «pedagógica» pode aparecer como a essência da pedagogia. Aquilo que, em termos de pedagogia, reúne o modelo técnico ao modelo humanista é o facto de ambos obedecerem a uma ideia de projecto. Enquanto no segundo o projecto corresponde ao desejo de um sujeito, no primeiro trata-se de uma «maquinação», um progama mecânico que encontra na sua auto-realização o seu próprio fim. Da pedagogia tradicional à construção de modelos técnicos verifica-se uma passagem da exemplaridade à reprodutibilidade, a qual não deixa de revelar elementos importantes para a compreensão daquela, como seja uma vontade de domínio que a autonomização de uma esfera da técnica evidencia. Essa vontade de domínio não está longe das propostas de De Man que, como nota Hillis Miller, define a tarefa da crítica como «uma espécie de *apropriação imperialista de toda a literatura* pelo método da leitura retórica, frequentemente chamado "desconstrução"» (1989: 385; sublinhado meu).

A função de construir modelos de apropriação aplicáveis a toda a literatura implica um ascetismo pedagógico ou uma «des-afectivação» da leitura, característicos de todas as orientações positivistas do conhecimento. É isso que justifica que a avaliação que Paul de Man faz do tipo de leituras que propõe as situe na sequência da contraposição da irrefutabilidade, que assim aparece como condição essencial e única, a outras qualidades que podem ser sacrificadas. Com efeito, essas leituras «podem ser aborrecidas, monótonas, predizíveis, mas são irrefutáveis». Trata-se do sacrifício de si, de todo o afecto incalculável, a uma promessa de verdade que toma o lugar do absolutamente Outro. O mecanismo toma o lugar de Deus. Sacrificar-se é então reapropriar-se pela auto-negação, pela sublimação, que conduz à comunicação com o Outro. Ultrapassa-se desse modo uma lógica sacrificial primitiva, convertendo a linguagem num mecanismo sacrificial infinito. Um movimento desse tipo torna-se claro na recensão

que Paul de Man faz do livro de Harold Bloom *A Angústia da Influência* (1973). Este livro desenvolve essencialmente a tese de que toda a história da poesia posterior a Milton se gerou através de movimentos de apropriação e negação por um poeta forte dos seus antecessores igualmente fortes. Esses movimentos não só estão radicados numa angústia da influência, mas são eles próprios angústia da influência que se manifesta em vários tipos de «relações de revisão» (Bloom, *op. cit.*: 14-15): *clinamen, tessera, kenosis, demonização, askesis* e *apófrades*. Para além de se apoiar numa leitura de poemas, Bloom desenvolve a sua lógica sobretudo a partir de narrativas míticas ou da psicanálise, o que explica que ela se encontre com uma lógica sacrificial, tal como é exposta em antropologia ou na psicanálise. No domínio da primeira, René Girard coloca-a como base da sua tese de que todo o desejo é imitação do desejo do outro. Quanto à psicanálise, Freud vê essa lógica como fundamento do conflito edipiano e, mais geralmente, de toda a concepção da criação como processo de rivalidade.

Ao fazer a recensão do livro de Bloom, Paul de Man não se interroga sobre se uma teoria da poesia que tenha como objectivo a investigação de uma lógica sacrificial não estará apenas a procurar nela aquilo em que ela participa de uma cultura dominada por tal lógica. Nem sequer coloca a hipótese de a poesia (ou a literatura, ou a arte) não ser inteiramente englobável nessa lógica e de, precisamente naquilo em que lhe escapa, poder contribuir para a sua perda. O que ele critica é o facto de a *mimesis* apropriadora, na sua dupla injunção de imitação e de propriação, ser concebida em termos de «uma linguagem naturalista de desejo, posse e poder» (De Man, 1983*b*: 271). Se se quiser afastar a «armadilha da psicologia» de que essa linguagem faz parte, é possível ver que se trata sempre do encontro com outros textos e não com experiências biográficas, o que permite substituir a relação amor/ódio por uma relação intratextual (a noção de intratextualidade amplia a de inter-textualidade, compreendendo também a relação entre partes de um mesmo texto) e considerar os tipos de «relações de revisão» como modalidades retóricas da leitura enquanto leitura errónea (*misreading*). Assim, «dizer que a literatura é baseada na influência é dizer que ela é intratextual. E as relações intratextuais contêm necessariamente um momento que é interpretativo» (*op. cit.*: 273). Embora possamos admitir que pelo facto de existir um «momento interpretativo» isso não significa necessariamente que é este que determina a poesia de modo a fazer da teoria da poesia uma teoria desse «momento interpretativo», De Man não tira essa conclusão pois considera-o como determinante.

Se se entender então a teoria de Bloom fora da sua dependência de categorias psicológicas, encontra-se uma teoria da poesia como teoria da leitura e das suas modalidades de erro. Basta, portanto, ler o texto de Bloom como uma leitura errónea de uma tradição dominada por categorias como a de desejo, sujeito ou poder, para se considerar que ela põe em causa essas categorias e assim a aproximar de uma teoria da leitura tal como De Man a concebe. Isso só é possível porque existe um fundamento comum à lógica sacrificial ou mimetologia que domina a influência poética como conflito psicológico amor/ódio e a lógica da leitura que atribui todo o poder à linguagem literária: esse fundamento é a concepção de que qualquer texto existe numa relação com um Outro, original, perdido em definitivo e absolutamente Outro na sua inatingibilidade. É de uma tal concepção que deriva a relação necessária da leitura ao erro, o qual deve ser tomado como a única possibilidade perante a inatingibilidade da verdade, mas também no sentido de errância ou desvio. Bloom coloca explicitamente o fundamento da sua teoria:

> O esforço da crítica é o de ensinar uma língua, na medida em que o que nunca é aprendido mas se apresenta como dom de uma língua é a poesia já escrita – discernimento que deriva da observação de Shelley segundo a qual cada língua é a relíquia de um poema cíclico abandonado» (*op. cit.*: 38).

Esta imagem da «relíquia de um poema cíclico abandonado» é análoga à imagem que Benjamin constrói em «A tarefa do tradutor» ao comparar as línguas a «fragmentos de um vaso». É precisamente num comentário a este texto que Paul de Man expõe a sua partilha da ideia de que as línguas existem na sua diferença em relação a uma linguagem sagrada ou língua pura, *reine Sprache*, como lhe chama Benjamin. Esta *reine Sprache* não existe de modo positivo, como uma entidade, mas como negatividade e apenas enquanto tal: «não existe a não ser como disjunção permanente que habita as línguas como tal» (De Man, 1983*a*: 100). A poesia, partindo da consciência da separação entre linguagem sagrada e linguagem poética, não poderá deixar de ser a eterna errância. Nesta, o sacrifício do sujeito acarreta consigo o sacrifício de toda a singularidade, repetindo uma redenção original pela morte, a qual corresponde ao advento das línguas na passagem de uma linguagem da nomeação como criação para uma linguagem da significação. Todo o problema reside na concepção da linguagem como um dom vindo do Outro, absolutamente inumano, o «No princípio era o Verbo», que confere às estruturas linguísticas a capacidade de desencadear acontecimentos independentemente do humano.

Paul de Man diz, em resposta a uma pergunta que se segue à sua apresentação do texto anteriormente referido:

> Que existe um aspecto não-humano da linguagem é uma consciência perene à qual não podemos escapar, porque a linguagem faz coisas que estão tão radicalmente fora do nosso controlo que não podem ser assimiladas de forma alguma ao humano, contra o qual lutamos constantemente (1983*a*: 101).

Não haverá outro modo de pensar o humano senão aquele que o identifica com uma capacidade de controlo? É que esta identificação é aquela que faz coincidir o humano com um sujeito que domina inteiramente as suas representações. Se pusermos em causa um tal poder absoluto de domínio, essa definição do humano falha. A ideia do humano definido em relação ao não-humano só se sustenta a partir da redução, humanista ou anti-humanista, do humano à consciência. Admitindo a não-subjectividade do homem, a comunidade finita-infinita do humano aparece como a própria possibilidade do sentido, uma possibilidade que não se funda num exterior e não resulta da queda ou do sacrifício, assim como também não se processa enquanto mimetologia esquizofrenizante do duplo constrangimento que conduz à imitação e errância, mas na própria existência enquanto disponibilidade sem um objectivo, um destino, um sentido, fixados previamente por qualquer aspecto não-humano.

É a partir da ideia de um exterior absoluto, uma língua originária, perfeita, revelada na imperfeição das línguas, que se pode conceber a poesia como um processo de significação prosseguido sempre como projecto de superação (a leitura, na medida em que põe em evidência o saber do texto lido, supera-o), seja pelo sujeito (Bloom), seja pela linguagem (De Man). A ideia de que a poesia prossegue como um conflito entre sujeitos coloca a poesia ao nível do conflito sentimental; a ideia de que o conflito se passa exclusivamente entre significações ou modos de significar anula essa dimensão sentimental mas exclui igualmente qualquer possibilidade de pensar a poesia numa relação com a finitude da existência, em que os sentidos e o sentido não fazem parte nem de uma relação de exclusão nem de *aufheben* (a negação que supera). Não sendo agradável devido à voragem com que se serve de excertos de poemas de um grande número de autores, reduzindo-os monotonamente à função de ilustração, a exposição da tese de Bloom também não é convincente. As referências a Nietzsche são um bom exemplo do abandono de um mínimo de plausibilidade em nome da defesa de uma ideia de fundo místico. Se, de Nietzsche, Bloom só destaca a recusa da angústia de influência, isso basta-lhe para o classificar em função daquela, integrando-o na figura que designa por demonização ou contra-sublime. Prescinde assim quase totalmente da leitura de Nietzsche, impossível se não se pensar o fenómeno das interpretações contraditórias que a sua obra permite. Passa ao lado do facto de se tratar de uma obra em que o pensamento se põe em cena (cfr. Sloterdijk, 1986), expondo-se tanto no seu ressentimento como na afirmação.

Se a angústia da influência se confunde com a história do ressentimento, a obra de Nietzsche não: o que a distingue é uma obstinada despedida do paradigma de um mundo estruturado por oposições rígidas como a do forte e do fraco, do senhor e do escravo, do nobre e do vil. O mundo de Nietzsche é plural, nele não há lugar para a linearidade da História, pois a força é tempo mas não cronologia, a ideia do eterno retorno é a da afirmação ilimitada, a do sim desencadeado, sem precursor. Pelo contrário, o sentido do gesto de Harold Bloom em *A Angústia da Influência* é o da limitação: aceitar como universalmente válido o conceito de conflito edipiano e construir uma grelha de classificação de acordo com os modos possíveis de manifestação desse conflito. A verificação de que Bloom parte, a de que nenhuma leitura é descoberta de um sentido e que por isso todas as leituras são desvios, é fundamental em teoria da literatura. No entanto, o desvio não é apenas desvio em relação a um ponto fixo, uma identidade (o texto como pai ou mestre), mas é desvio como potência de transformação, manifestação da vida no seu decurso, na sua contingência. A poesia estará mais próxima deste segundo sentido de desvio e apenas por isso ela nos surpreende.

Ao converter-se em pedagogia da leitura, o pensamento da literatura abandona uma questão importante: será a literatura, como arte, redutível aos mecanismos de uma cultura mimetológica, ou não será ela um dos modos de vivermos, inventarmos, o sentido nos limites da significação? Em certa medida, o projecto desconstrucionista da teoria da literatura abandona o questionar, sobrepondo-lhe um *telos* da linguagem a partir do qual apenas se podem gerar métodos de descoberta e aplicações de métodos. Essa pedagogia, como reprodutibilidade, terá sido, segundo Miller, objecto de uma certa recusa:

> Mas houve mais conversa sobre a desconstrução, como uma «teoria» ou um «método», com o objectivo de a aplaudir ou deplorar do que houve a tentativa de a fazer, de mostrar que ela é «aplicável» a Milton ou a Dante ou a Hölderlin, ou a Anthony Trollope e a Virginia Wolf (*op. cit.*: 385).

O que Miller aponta aqui é de algum modo o fracasso do projecto pedagógico desconstrucionista, na sua especificidade e não como

simples versão da concepção tradicional de pedagogia. Isso é particularmente importante pois, no fundamental, a relação entre literatura e pedagogia pode ser vista de dois modos: ou aquela é colocada inteiramente em função desta, como de resto acontecia na tradição humanista, ou então entende-se que a literatura, desde o seu aparecimento nos séculos XVII e XVIII, não deixou de se situar num campo em que o movimento de afirmação se liberta de uma série de convencionalismos inerentes a outros tipos de discursos. Ela é então o discurso que permite uma relação com o resto inarticulado, dando a pensar as questões do próprio, da propriação ou da apropriação, as quais põem necessariamente em causa a noção mimetológica da pedagogia, pois acentuam, na «desistência» em que o Eu se constitui, a resistência em que a singularidade se afirma. Por outras palavras, se os textos a que chamamos literários fazem parte das nossas formas de vida, demarcando uma das zonas de instabilidade ou de metamorfose em que a segurança das convenções do quotidiano dá lugar à incerteza do acontecimento, eles existem no confronto ou relação com outros jogos de linguagem.

Ensinar literatura não pode deixar de ter em conta esta dupla dimensão dos textos literários pela qual, ao mesmo tempo que fazem parte da cultura, e por conseguinte do campo da opinião ou das significações consensuais, são sobretudo o abalar destas. E não necessariamente através de um pensamento ou negação activa, mas pela negação passiva ou pelo esquecimento, associados ao sentido como abertura. Apenas nessa condição se impede que os textos literários sejam inteiramente devorados quer por um mecanismo linguístico ou um *telos* da História que comanda todas as leituras, quer por um historicismo que os modela pelo padrão de um contexto social e político, ou pela sua inversão. É partindo desta relação com o padrão sociopolítico que Rorty distingue dois impulsos fundamentais concretizados em dois diferentes tipos de intervenção social dos textos em geral designados como literários, independentemente da sua procedência: um impulso de autonomia, em que o escritor, correspondendo ao poeta forte de que fala Harold Bloom, nega os seus predecessores na busca de uma independência através da qual procede à redescrição do mundo; um impulso de solidariedade, que leva os escritores a ter em conta o agir social e os seus efeitos, visando sempre a redução da crueldade. Põe-se assim em causa a separação entre a estética e a moral, na medida em que as duas modalidades de textos correspondem a dois tipos de interesses dos indivíduos em sociedade – autonomia e solidariedade. Porém, ao considerar a utilidade social imediata da literatura, Rorty abandona também qualquer possibilidade de considerar uma especificidade do literário, dissolvendo-o numa função geral da «literatura» – a de ensinar, proporcionando um alargamento da experiência. Assim, há livros que ensinam sobretudo a adoptar uma atitude irónica, aceitando pôr em causa o «vocabulário fundamental» que cada um faz seu, criando-o ou «adoptando-o», e que defende; enquanto há outros livros principalmente aptos a ensinar a recusa da crueldade.

A proposta de Rorty corresponde a um desvio em relação à exemplaridade pedagógica, traduzido em dois motivos centrais: a substituição de uma ideia de descoberta pela de confronto de vocabulários; o fazer depender da pluralidade de textos que constituem o *corpus* «literário» a capacidade de ensino que possuem, admitindo assim que o valor dos textos literários depende da sua capacidade de construir (relatar ou inventar equivalem-se aqui) novas experiências. Os livros apenas se tornam exemplares na sua pluralidade, e por isso a crítica não tem de procurar neles valores essenciais ou eternos, a sua função será apenas a de «fazer confrontos, pôr vários autores em contraposição» (Rorty, 1989*a*: 98). Os críticos literários aparecem assim como «conselheiros morais, não porque tenham um modo especial de acesso à verdade moral, mas porque têm muita experiência» (Rorty, *op. cit.*: 99). Certas afirmações de Rorty do tipo da anterior são dificilmente justificáveis pois, ou partem de verificações empíricas das quais não há qualquer tipo de provas, ou partem de um princípio de transformação da quantidade em qualidade, o qual no entanto nunca é enunciado.

Enquanto a tradição que pensa os valores eternos do humano concebe a literatura como modo de os transmitir, e portanto como exemplo que permite a automodelação ou autoficcionamento, Rorty concebe este autoficcionamento a partir da pluralidade, concebendo-o ainda como sendo susceptível de mudanças e não apenas de progressos na descoberta. Pode entender-se este desvio como correspondendo à própria alteração do sentido de «exemplo» (ou de «ensino»), uma vez que este deixa de ser a autoridade que deve ser seguida, para se tornar num elemento que pode concorrer para a formação de uma imagem própria e para a transformação do comportamento social. Uma das consequências interessantes deste desvio é a possibilidade e necessidade de revisão do cânone, ou conjunto de modelos disponíveis. Porém, há alguma ambiguidade no modo como Rorty considera pertencerem à literatura todos os textos que têm «relevância moral», incluindo nesta «qualquer livro que possa mudar a nossa percepção

daquilo que é possível e importante» (*op. cit.*: 100). Com efeito, na expressão anterior, o adjectivo *importante* parece introduzir como critério prévio de definição do que é literário a aferição por uma escala de valores consensuais ou institucionais, que determina o importante (positivo) e o não-importante (negativo). No entanto, admitindo que tudo o que é possível é importante (mais ou menos, num sentido positivo ou negativo) poderíamos ler *possível* e *importante* como uma tautologia. Nesse caso, tratar-se-ia apenas de acentuar a mudança, o aparecimento de novos possíveis. A categoria dos «escritores irónicos» – aqueles que não têm nenhuma importância política, embora sejam fundamentais de um ponto de vista particular como auxiliares da construção de uma imagem própria – reforça este sentido da leitura, permitindo afastar a outra hipótese, a de uma subordinação mais imediata ao histórico-social. Pelo contrário, esta é acentuada pelo papel atribuído à crítica enquanto confronto de textos pensado sempre em termos de significados e de valores.

A descrição feita por Rorty dos dois tipos de livros, ou de literatura, em que se dividiria a globalidade dos livros – a que parte da «obsessão privada» e a que responde a uma «exigência pública» – coloca vários problemas. Para além daquele que será o fundamental, o da própria indistinção entre ciência, filosofia e literatura, é também importante o que resulta da articulação entre o desejo de autonomia, que conduz à criação de novos vocabulários, e as mudanças de vocabulário ao nível do social. A afirmação de uma dependência directa destas em relação àqueles restaura uma ideia de vanguarda, a qual transporta consigo algo de uma autoridade sem justificação possível.

Uma descrição fenomenológica daquilo que se passa actualmente envolvendo o uso da palavra *literatura* tenderia a englobar apenas o segundo tipo de livros, os que estão em relação com uma «exigência pública», os quais por sua vez estão mais próximos de toda a produção dos *media* em geral do que da do outro tipo de escritores que, como Nietzsche, Heidegger ou Derrida, não são habitualmente considerados como escrevendo obras literárias, ou como Proust, em que o pensar a significação, e consequentemente as técnicas de persuasão, prevalece em relação a qualquer função meramente persuasiva (cfr. Deleuze, 1976, e Descombes, 1987).

A poeticização geral da cultura para a qual Rorty apela já se verificou. É ele o próprio a dizer que «o romance, o filme e o programa televisivo substituíram de modo gradual mas decisivo o sermão e o tratado como veículo da mudança das convicções» (1989*a*: 85). O facto de a educação estar hoje quase inteiramente na dependência dos

media (literatura incluída) prova isso, ou seja, prova que a retórica se impôs como força principal na manutenção da coesão social e da sobrevivência da sociedade. Entendida como multiplicação de possíveis, ou seja, de redescrições do mundo, a poeticização é um obstáculo à constituição de ideologias totalitárias, uma vez que gera uma pluralidade de narrativas integradoras e, portanto, reparte a força ideológica impedindo que ela se concentre num ideal de perfeição. Podemos então dizer que a poeticização da sociedade contraria a crueldade que decorre do totalitarismo. Porém, isso não significa que ela seja, como defende Rorty, um antídoto seguro contra a crueldade, a qual não provém exclusivamente do totalitarismo. Existem muitas formas de crueldade, sendo uma delas a compulsão à expressão ou à comunicação, que tende a impor-se nas sociedades poeticizadas e a absorver as possibilidades de afirmação do singular.

Note-se também que a ideia de uma vontade de autonomia como causa da invenção ou redescrição da realidade coloca a afirmação de algo como uma capacidade criadora na dependência de uma vontade de esquecimento das redescrições anteriores: é o paradoxo de todo o pretender esquecer, que é sempre o lembrar do que se quer esquecer, ou de toda a pretensão de autonomia, que implica sempre dependência daquilo em relação ao qual ela se pretende afirmar. É este tipo de paradoxos que torna impossível qualquer hipótese de divisão entre «os livros orientados para a descoberta de um novo vocabulário fundamental privado» e «aqueles que visam construir um novo vocabulário fundamental público» (*op. cit.*: 167). Nem a vontade do novo é garantia de qualquer inovação, nem a distinção entre os dois tipos de vocabulário fundamental pode alguma vez ser assinalável – um apenas pode existir no limite do outro, fazendo no entanto cada um parte do reverso do outro, segundo uma figura em que, como na banda de Moebius, verso e reverso são indiscerníveis. E porque a mudança é uma consequência desta indiscernibilidade, se situarmos o texto «literário», como faz Rorty, numa relação com a mudança, teremos de admitir que ele não é apenas, nem sobretudo, ensino, e por isso que de modo nenhum uma crítica se pode aproximar dele apenas pela erudição. Porque a erudição é uma maneira de estabelecer continuidades e rupturas, definir territórios e assinalá-los, demarcá-los, apropriar-se deles. Enfim, uma imensa actividade que procura conter aquela perda de significação dos textos que dobram sobre si o limite de si, tornando-se no exterior de si próprios, impróprios e inapropriáveis, pois o exterior é afecção e é nesta que se tornam as palavras que continuam palavras. No entanto, ao distinguir dois tipos de preocu-

pações que presidem à escrita – preocupações que relevam apenas da idiossincracia e preocupações de solidariedade – Rorty imprime à questão do compromisso em literatura novas perspectivas que importa explorar para além do seu trabalho. Trata-se de uma problemática que atingiu o seu auge nos anos 40, tendo como referências importantes *Qu'est-ce que la littérature* (Sartre, 1948) e a resposta de Blanchot a este ensaio em «La littérature et le droit à la mort» (1949). Para Sartre, o compromisso, isto é, a solidariedade humana, é a condição do escritor. Impossível escapar-lhe, pois a literatura é do domínio do sentido, e portanto da comunidade como partilha do fazer sentido. Na distinção que estabelece entre poesia e literatura, Sartre caracteriza a poesia pela recusa da utilização da linguagem – o que faz com que ela não vise apurar a verdade ou expor a verdade, mas também não nomeie o mundo – e a literatura enquanto prosa pela utilização das palavras como matéria significante. É assim que para Sartre a literatura é da ordem do possível e da representação. Para Blanchot (ou Artaud, ou Bataille) não, ela é o impossível, pois os mundos que constrói são fictícios, resultando da negação, da morte como única possibilidade de construção da «verdade lógica e exprimível» – ao nomear, a palavra poética diz a ausência da coisa nomeada, ausência que a linguagem do quotidiano oculta sob o desígnio da comunicabilidade. O confronto com a morte implica para o homem a perda, e para o mundo a interrupção. Por isso escrever é, como actividade (atribuível a um sujeito, portanto), impossível: o escritor está dividido entre a exigência de escrever e a impossibilidade disso, a impossibilidade de relação com a morte. Há algo de comum a Sartre, Blanchot e Rorty na análise da relação entre literatura e mundo(s): o facto de, nos três casos, essa análise assentar num sistema de oposições: poesia/prosa; linguagem poética / linguagem do quotidiano; privado/público. No entanto, nos dois primeiros casos é a utilização da linguagem que está em causa. Em ambos os casos se admite que possa haver uma relação com a linguagem que não seja de utilização. Só que aquilo que para Sartre é a criação poética enquanto construção de *frases-objecto* (frases que recusam o esquema verbal das construções verbais vulgares) leva-nos a pôr a questão de se saber até que ponto, se a ruptura for total, é ainda legítimo falar de linguagem. Em Blanchot, esse problema não se põe porque, distinguindo-se pelo saber da morte, a linguagem poética é uma linguagem que sabe mais, a linguagem por excelência. O que acontece é que as oposições de que partem Sartre ou Blanchot para problematizar a questão do compromisso da literatura acabam por se revelar, nas próprias obras em que são defendidas, insustentáveis. Assim, Sartre reconhece numa nota: «É evidente que em toda a poesia está presente uma certa forma de prosa, quer dizer, de projecto bem sucedido; e reciprocamente, a prosa mais seca encerra sempre um pouco de poesia, quer dizer, uma certa forma de fracasso» (*op. cit.*: 43). Por sua vez, Blanchot concluirá pela duplicidade, pela divisão da literatura entre duas vertentes: a da prosa significativa e a do afastamento desta em busca de uma linguagem que capte a ausência. Aquilo que Blanchot diz é que as duas vertentes não são separáveis, «a arte que pretende seguir uma vertente está já do outro lado» (1949: 47). A partir do momento em que tanto Sartre como Blanchot admitem a impossibilidade de distinguir em absoluto os termos das oposições que estabelecem, tornam-se insustentáveis quer a ideia de uma literatura necessariamente comprometida (Sartre), quer o seu contrário, o de uma literatura em absoluto sem compromisso, isto é, sem projecto, impossível (Blanchot). Nesse sentido, excluído o puritanismo, a literatura aparece como possível-impossível, o que não nos diz muito sobre a sua implicação social.

Com Rorty, a distinção privado/público introduz alterações importantes quanto ao modo de situar a literatura na sociedade. A questão que se coloca agora já não procura respostas que partam da interrogação da essência da literatura, mas da sua importância: não o «quê» e o «porquê», mas o «como». Isto é, «como é que a literatura interessa?». Formular uma pergunta deste tipo é partir das diversas práticas de escrita assentes num único princípio, aquele que liga indissoluvelmente democracia e literatura: a possibilidade de dizer tudo, a recusa de uma definição prescritiva. Tal possibilidade só é garantida se a literatura não for à partida situável, isto é, se for realmente livre, não estando comprometida com a liberdade de um destino humano. Nessa medida, nem toda a literatura visa a solidariedade humana, o seu interesse nesse caso só pode ser idiossincrático. Mas como a mudança social supõe a alteração do que é humano em cada época, torna-se impossível saber o que é idiossincrático ou não; o que é apenas privado ou o que é que do privado se torna público. Nem a História esclarece inteiramente esse enigma, pois é hoje possível «descobrir» autores de um passado remoto e «abandonar» outros.

Aquilo que a reflexão de Rorty torna evidente é que a impossibilidade de atribuir um estatuto social à literatura faz parte da sua possibilidade de existência, da sua condição de exemplo e negação do exemplo: afirmação do privado no seu devir-público e do público no seu devir-privado. Aqui, caberia referir o modo como Rorty aborda a noção de «intuição», que teve uma importância fundamental em certas

doutrinas estéticas e filosóficas. À negação da existência de qualquer consciência pré-linguística, de qualquer tipo de percepção exterior à linguagem, sucede-se a afirmação de que «não consideraremos as nossas "intuições" outra coisa senão obviedade, usos comuns de um determinado repertório de vocábulos, velhos instrumentos que por enquanto não foram substituídos» (*op. cit.*: 31). Sem qualquer pretensão a recuperar uma noção de intuição que suponha o acesso imediato dos sentidos ao conhecimento, é possível verificar que a equivalência entre intuição e obviedade levanta alguns problemas. Precisamente porque não há consciência pré-linguística, a noção de intuição, tal como se desenvolveu na sequência da «estética transcendental» de Kant, não é inteiramente isenta de duplicidade e equívoco: se, por um lado, o uso mais vulgar da palavra *intuição* lhe confere o significado de modo de acesso imediato ao conhecimento, por outro lado, esta palavra é uma daquelas que, tal como *estético*, se usam para afirmar a importância dos sentidos, da sensibilidade, na presentação dos fenómenos. Não que se possa conceber essa presentação fora de uma representação determinada, mas como o seu limite, o não-subjectivo que se afirma no desfazer da representação, ou seja, também no desfazer da obviedade.

Quando se diz que o irónico «chama obviedade àquilo a que a metafísica chama ironia» (*op. cit.*: 95), abandona-se qualquer necessidade de pensar a escrita como o duplo gesto em que a significação coexiste com a não-significação, qualquer possibilidade de pensar a irredutibilidade dos textos à significação. É por isso que a importância fundamental atribuída à metáfora não está em relação com uma valorização da resistência da linguagem à significação, mas, pelo contrário, com uma «concepção do progresso intelectual como literalização selectiva de determinadas metáforas» (*op. cit.*: 57). Se assim é, a metáfora caracteriza-se não só por possuir uma força de persuasão que não é da ordem da lógica, mas também por se desgastar, ou depurar, até atingir o literal que, esse, já é lógico. O reconhecimento de dois modos da linguagem – o da persuasão, no qual o vocabulário é o mais importante, e o da lógica, em que o fundamental é a proposição – embora parta da negação da relação entre o sensível e o inteligível que está na base da noção idealista de intuição, reintrodu-la, pois a persuasão assim entendida constitui um complemento do inteligível, que é necessariamente distinto deste, uma vez que o seu desgaste deixa como resíduo o literal. Estamos perante um esquema lógico idêntico ao esquema hegeliano, que concebe a superação do sensível no inteligível, embora esta superação não seja identicamente valorizada.

Para Rorty, aquilo que permite afirmar a contingência da cultura e das teorias em geral é a distinção entre o literal e o metafórico, tal como é concebida por Davidson, ou seja, enquanto distinção entre usos familiares e usos insólitos dos signos. A metáfora enquanto uso insólito não possui um significado, mas é equiparável a outros meios de produzir um efeito sobre o próprio interlocutor ou leitor. O facto de usarmos os vocábulos insólitos ou metáforas, «no lugar de bofetadas, beijos, fotografias, gestos ou trejeitos» (*op. cit.*: 27), não demonstra que tenham um significado. No entanto, a metáfora pode vir a ser apropriada por um determinado jogo linguístico e adquirir nele um lugar. O vocábulo adquire então um significado, a metáfora literaliza-se. Mas a literalização da metáfora não pode deixar de estar dependente do seu efeito, pois se assim não acontecesse não haveria selectividade, todas as metáforas se literalizariam do mesmo modo. O efeito da metáfora aparece assim como uma espécie de significado em potência ou de pressuposto de uma auto-realização que absorve a contingência. Rorty pretende conceber a cultura como um mecanismo sem *telos*, ou uma dialéctica pós-hegeliana, como lhe chamaria Varela (cfr. 1981), e dissolve todas as manifestações da existência, entre as quais a ciência, a filosofia e a arte, na ideia indiferenciadora de uma poeticização da sociedade constituída pela dupla vertente de construção de autonomia e formação de uma opinião, em que a primeira se coloca como factor de mudança da segunda. Daí que, apesar de importantes observações sobre a contingência da linguagem e sobre a ironia que dela resulta, ele seja conduzido a uma lógica hegeliana enfraquecida:

> A história da cultura nietzscheana e a filosofia da linguagem de Davidson concebem a linguagem como nós concebemos a evolução: novas formas de vida que eliminam continuamente as velhas... não para realizar um fim superior, mas cegamente (*op. cit.*: 29).

Se há uma lógica da evolução, assinalável como dialéctica do antigo e do novo, então a existência, singular, é inconcebível. Apenas existem sujeitos com uma função bem determinada, a de pôr a lógica da evolução em movimento. A construção de novos «vocabulários fundamentais» não releva em nada da decisão. Aliás, o «vocabulário fundamental» é aquele que é usado como justificação, aquele que confere legitimidade às atitudes, crenças e acções do indivíduo. É por isso que a poeticização da sociedade como modo de atingir um mecanismo geral de formação, ao mesmo tempo que multiplica os «vocabulários fundamentais» possíveis, abandona a possibilidade de pensar a decisão e a responsabilidade, a qual pertence a um pensamento do impossível que atribuímos à invenção. É por isso que a

formação ou educação não pode ser abandonada à poeticização, apesar do lugar de destaque que a crítica enquanto confronto e invenção de léxicos encontraria neste domínio. Na medida em que a exemplaridade é um resultado inevitável da exposição e circulação de significados, quer estas decorram sob a vigilância de um princípio de autoridade, da reprodução dos modelos técnicos, ou de um ponto de vista do confronto, a literatura pode aparecer como um tipo de discurso que perturba essa exemplaridade. Isso apenas se pode verificar se ela for tomada na sua dimensão de resistência aos significados e se não se negar em absoluto a sua carga «estética». Desenvolver-se-á a partir daí uma relação entre literatura e ensino que já não corresponde à relação pedagógica tradicional. Uma relação entre literatura e pedagogia que não faça daquela um mero auxiliar ao serviço de uma *Bildung* humanista, mas que também não conceba a pedagogia como técnica de descoberta absolutamente independente de qualquer sentido, deverá ter em conta simultaneamente os dois aspectos. Ou seja, por um lado, tem de considerar que a resistência do literário à confirmação dos significados não pode implicar a negação da significação; por outro, deve ter em conta que a deslocação daí decorrente não é separável de efeitos estéticos.

7. Do literário à ética da leitura

O ensino da literatura. – Responsabilidade perante o texto e responsabilidade social. – O respeito como fundamento da leitura. – A leitura como um argumento de subordinação à lei. – A afirmação na génese da lei.

Há uma passagem de De Man onde, contrariamente a grande parte dos seus comentários sobre o assunto – a questão do ensino da literatura – tem em conta a relação entre a dimensão estética e a linguística:

> Não é de modo nenhum um facto estabelecido que os valores estéticos e as estruturas linguísticas sejam incompatíveis. O que está estabelecido é que a sua incompatibilidade, ou falta dela, tem de permanecer uma questão em aberto e que a maneira pela qual o ensino da literatura, desde o seu início no final do século XIX, excluiu a questão é errónea, mesmo que motivada pela melhor das intenções. O que também deveria estar (mas não está) estabelecido é que o ensino da literatura deveria ter lugar sob a égide dessa questão (1982*a*: 25).

Trata-se de uma passagem curiosa pela importância que nela se dá ao estabelecido: o que está estabelecido, o que não está estabelecido e o que deveria estar estabelecido. Note-se não só que as três proposições mimam a organização de um raciocínio, sem que no entanto nada as ligue logicamente entre si, mas também que a insistência na lei (na autoridade, qualquer que ela seja – o estabelecido) visa garantir a manutenção de uma questão em aberto. Mas aquilo que De Man propõe, logo em seguida, como maneira de proceder ao referido estabelecimento da questão é já claramente um modo de anular a questão, de a resolver: «a literatura (...) deveria ser ensinada como uma retórica e uma poética antes de ser ensinada como uma hermenêutica e uma história» (*ibid.*). Dar prioridade à retórica e à poética começa por pressupor a possibilidade de separação destas em relação à significação.

É essa afinal a resposta, que não está em contradição com outros dos pressupostos frequentemente expressos por De Man, como sejam o de que poética e hermenêutica são mutuamente exclusivas ou o de que a hermenêutica é um mal a evitar, pois «o objectivo último de

uma leitura hermeneuticamente bem sucedida é abolir por completo a leitura» (*op. cit.*: 56). A identificação de filologia e pedagogia proposta por De Man corresponde, de facto, ao estabelecimento de uma equivalência entre pedagogia e ensino de técnicas de leitura retórica.

Teoria da literatura e pedagogia são também estreitamente associadas por Hillis Miller, para quem a relação com os textos literários passa pelo «imperativo de ensinar». Miller afasta completamente qualquer hipótese de entender o ensino como transmissão de conteúdos, divulgação de técnicas ou relação interpessoal, terapêutica ou maiêutica. O imperativo de ensinar é para ele o imperativo da leitura pública, no qual vai ao encontro do sentido etimológico de *alegoria* (*allos*, outro, e *agoreuein*, o discurso na *ágora*), o que de modo nenhum retira importância ao espaço institucional dedicado ao ensino. Permite é que ele seja compreendido de modo diferente, pondo em causa a cena pedagógica tradicional, formada pela exclusão do terceiro, de que é paradigmática a discussão filosófica enquanto *dialegsthoi* que, como Sócrates esclarece a Polos, no *Górgias*, se distingue da retórica judicial ou política. Enquanto estas se baseiam nos testemunhos, ao *dialegsthoi* apenas interessa o confronto com o adversário e o acordo que daí resulta (cfr. Lyotard, 1983: 43 segs.). É interessante notar que a participação do terceiro está na origem da palavra *teoria* pois, na Grécia, o significado primitivo de *Theoros* 'testemunha' (cfr. Steiner, 1989: 95; Graff, 1987: 15) era indissociável do movimento de referência através do qual o terceiro excluído, o exterior da linguagem, participa do interior do texto, o qual é assim constituído por uma dupla inscrição que faz dele um possível/impossível (cfr. Prado Coelho, 1982: 491). Segundo Georges Steiner, a palavra *teoria* mantém até ao século XVI um significado próximo do original, aquele que se referia ao testemunho dos que iam em embaixada observar os ritos e os oráculos que tinham lugar aquando da realização dos jogos sagrados da Ática. Assim, até à Idade Moderna, *teoria* estava ainda associada à observação atenta ou à contemplação que tanto implicava o sensorial como o intelectual. Só depois de 1640 a teoria passou a ser considerada como uma actividade de construção de hipóteses especulativas, o que deu lugar a um significado que depois se estabilizou, segundo o qual «a teoria deve satisfazer dois critérios indispensáveis: a possibilidade de confirmação ou invalidação através da experimentação e a possibilidade de prever» (Steiner, 1989: 105), os quais estão absolutamente fora de questão quando se pretende falar de teoria literária.

A digressão por um outro sentido de *teoria*, diferente daquele que se limita a repetir a palavra de ordem de «consistência científica», relaciona-se com a hipótese segundo a qual o literário não pode ser inteiramente da ordem da argumentação, pois é sobretudo testemunho. A importância de se realçar um sentido «original», grego, de *teoria*, está directamente relacionada com o facto de o testemunho ser uma noção complexa que integra a ideia de participação passiva, uma participação que não coincide com a representação nem com a contemplação, e por isso não se subordina a qualquer anterioridade. Teríamos assim que admitir um testemunho sem garantia de verdade, admitir que o testemunho não coincide com a relação inter-subjectiva, destinador-destinatário, da leitura. Um texto não é uma outra identidade susceptível de comutação com aqueles, ou de troca entre eles. Pelo contrário, é o texto que faz vacilar a inter-subjectividade, pois na sua qualidade de terceiro, sempre outro, fora da simetria eu-tu, ele é um princípio de interrupção, de alteridade ou alteração. Como diz Hillis Miller, «é o próprio texto que exorta o leitor a parar de ler» (1987*b*: 307). E é nessa medida que «o imperativo de ensinar não vem de lado nenhum senão do próprio texto» (*op. cit.*: 306). Mas, acrescentaríamos, *apenas* nessa medida, ou seja, apenas na medida em que ensinar é ler, e não «transmitir conhecimentos» ou submeter-se a um «querer dizer».

A justificação do ensino da literatura e a do ensino de uma técnica não podem, portanto, ser do mesmo tipo, uma vez que este último se justifica automaticamente pela sua eficácia, enquanto a leitura, não consistindo na aplicação de uma técnica, nem sendo o resultado de uma argumentação, ou o da subordinação à autoridade do texto, é sobretudo interrupção e resposta. A interrupção marca a possibilidade de resposta, pois sem interrupção haveria apenas um imenso mecanismo de necessidade que determinaria, de qualquer ponto de vista (linguístico, psicológico, histórico, sociológico, etc.), a resposta. O que seria impossibilitá-la, pois ela supõe a responsabilidade e, portanto, a ausência de total determinação prévia. A questão que se levanta então é a de saber até que ponto o imperativo de ensinar, ou imperativo pedagógico, enquanto possibilidade de pedagogia que não seja *imitatio*, é compatível com uma ideia de leitura enquanto alegoria de alegoria, que suponha na sua origem um imperativo linguístico a que obedecer, consistindo essa obediência numa «ética da leitura».

Em *The Ethics of Reading* (1987*a*), Hillis Miller pensa a questão da ética da leitura, colocando-a em relação com as máximas desconstrucionistas, nomeadamente a máxima demaniana da leitura enquanto impossibilidade de leitura, e a sua própria máxima, desenvolvida em *The Linguistic Moment* (Miller, 1985), da existência de um «momento

linguístico» correspondente a um momento de suspensão dos textos, em que eles reflectem sobre si próprios, ou se autocomentam. Assim, a ética da leitura é apresentada como a consequência de existir nesta um momento ético que resulta de uma imposição que lhe é própria, e de modo nenhum como uma participação de um jogo de linguagem que seria o da ética, com os seus procedimentos e tematizações específicas, no acto de leitura. Miller considera duas direcções do momento ético, mas o que acontece é que ele utiliza a palavra *ético* em sentidos muito diferentes sem assinalar essa diferença. Em relação ao primeiro sentido:

> O momento ético no acto de leitura, se existir, volta-se em duas direcções. Por um lado é resposta a algo, responsável perante ele, que lhe responde, respeitoso em relação a ele. Em todo o momento ético há um imperativo, algum «Eu devo» ou *Ich Kann nicht anders*. Eu *devo* fazer isto. Não posso fazer de outro modo. Se a resposta não é a da necessidade, fundada em algum «dever», se há uma liberdade para se fazer o que se quiser, por exemplo fazer um texto literário significar aquilo de que gostamos, então ela não é ética, como quando dizemos «Isso não é ético» (1987*a*: 5).

Aquilo que neste primeiro momento determina o sentido de *ético* é a necessidade de resposta apresentada como fidelidade a um texto dado. A ética da leitura implica, assim, que não haja uma intenção de desviar a significação do texto, quer no sentido do gosto pessoal, quer noutro sentido qualquer, presume-se. A ausência de intenção é o único limite que Miller pode colocar à leitura, pois uma vez que o texto dado não é apresentado como correspondendo a um significado objectivamente determinável, mas é, apenas, sempre significado em processo, aquilo que se respeita é um *telos* e não um produto. Mas o facto de a única limitação ética possível dizer respeito à intenção permite mostrar o absurdo dessa limitação: será que basta retirar a liberdade de «fazer um texto literário significar aquilo de que gostamos», para automaticamente respeitarmos a necessidade desse texto? Bastará ao sujeito ter um controlo absoluto sobre o seu desejo ou, pelo contrário, consistirá a fidelidade ao texto na negação do sujeito? A questão da ética da leitura tal como ela se coloca neste primeiro momento está dependente da intenção do sujeito, precisamente a partir de uma vontade de a negar. A segunda direcção do momento ético confirmará isso:

> Por outro lado, o momento ético na leitura conduz a um acto. Ele participa do domínio social, institucional e político, por exemplo no que o professor diz aos alunos ou no que o crítico escreve. Sem dúvida que o político e o ético estão sempre intimamente ligados, mas um acto ético que está totalmente determinado por considerações ou responsabilidades políticas deixa de ser ético. Pode até em certo sentido ser considerado como amoral. A mesma coisa pode ser dita dos casos em que o aparentemente ético está subordinado ao epistemológico, a algum acto de cognição. Se existe algo como um momento ético no acto de ler, ensinar ou escrever sobre literatura, ele deve ser *sui generis*, algo individual e particular, ele próprio uma fonte de actos cognitivos ou políticos não subordinada a eles. O fluxo do poder não deve ser todo numa direcção. Deve haver um influxo de poder performativo das transacções linguísticas envolvidas no acto de leitura para os domínios do conhecimento, da política e da história (*ibid.*).

Neste segundo sentido, ser ético exclui que se seja totalmente determinado. Ou seja, enquanto acto social, a leitura não é da ordem da necessidade. As duas direcções do momento ético correspondem a duas medidas: em relação ao texto, a resposta obedece a uma necessidade; em relação ao domínio histórico-social, não pode haver necessidade. O que resulta desta dupla significação é a ilusão de que o texto literário constitui um campo inteiramente distinto do histórico-social, ou do político-social, um campo onde os valores eternos revivem eternamente numa relação com o insondável da Lei.

As duas direcções do momento ético parecem traçar o percurso para uma aporia. De um lado, há o imperativo do texto e a responsabilidade perante o texto, que significa submissão a esse imperativo. Do outro, há a leitura como acto social, ou seja, a necessidade de considerar a literatura na sua capacidade de agir, que determina implicações sociais, históricas e políticas. Se se considerar que «o fluxo do poder não deve ser todo numa direcção», mas não se admitir a prevalência de uma direcção em relação à outra, não há portanto possibilidade de passar além da verificação de um duplo movimento – responsabilidade perante o texto, responsabilidade social. Ora, não é isso que acontece, pois sendo a responsabilidade perante o texto entendida como respeito pelo texto, o que significa reconhecimento da sua exemplaridade, da sua figuração da lei, a responsabilidade do acto ético que é a leitura faz já parte da responsabilidade pelo texto. Apenas se se considerasse o texto na sua individualidade, mas sem que se lhe atribuísse exemplaridade, seria possível distinguir uma responsabilidade pelo texto, que corresponderia a uma ideia de máxima fidelidade ao texto (a qual só pode corresponder a um ideal, ou então ao reconhecimento de limites óbvios à leitura), de uma responsabilidade do acto de leitura como responsabilidade social que teria em conta as implicações da literatura e da responsabilidade no sentido de afirmação de liberdade. Este último tipo de responsabilidade levaria a que se considerasse a possibilidade de partir do texto para o seu confronto com preceitos e regras possíveis noutros jogos de linguagem.

Falar de uma das duas direcções do momento ético como aquela que teria de algum modo relação com responsabilidades sociais e políticas não faz qualquer sentido no texto de Miller pois a responsabilidade pelo texto corresponde já, à partida, à sua aceitação como exemplo de uma lei totalizante. Nesse sentido, aquilo a que se pode chamar ética no acto de leitura é à sua constituição como outro exemplo, alegoria. Por isso, o acto de leitura só pode afirmar-se como histórico a partir de uma concepção da História como repetição, no sentido heideggeriano.

No centro do problema da ética da leitura, Miller coloca uma ideia de respeito pelo texto, a partir da qual constrói uma alternativa: trata-se de respeito «pela sua particularidade única ou pelo modo como ele é um exemplo de uma lei mais universal?» (1987: 11). A colocação desta alternativa é determinante no estudo de Miller, pois ela exclui à partida a possibilidade de conciliar o respeito pela particularidade única, da ordem do juízo estético no sentido kantiano, com o respeito pelo exemplar, da ordem do epistemológico-ético. Miller vai procurar em Kant a resposta à sua alternativa, e para isso começa por investigar a noção de respeito apresentada na *Crítica da Razão Prática*. De acordo com a sua leitura, o respeito é aí definido como um sentimento constituído por uma certa relação de opostos – medo e inclinação –, mas um sentimento de um tipo muito especial, pois não é suscitado por nenhum objecto exterior, uma vez que o objecto do respeito é sempre, e apenas, a lei que impomos a nós próprios. Daí que, como se lê no texto de Kant, «todo o respeito por uma pessoa seja apenas respeito pela lei da qual a pessoa proporciona um exemplo» (cit. in Miller, *op. cit.*: 18).

Se se conceber o respeito pelo texto à semelhança do respeito pela pessoa, o que determinará então aquele é o modo como ele é exemplo de uma lei ética. Desta apenas existem definições indirectas. Não é possível um encontro directo com a lei, mas é possível o confronto com os seus exemplos, o que quer dizer que a relação com a lei passa sempre através de figurações ou exemplos. A relação entre a Lei, no sentido de um absoluto, e qualquer lei particular aparece como um abismo, pois não é possível estabelecer qualquer relação entre aquelas, o que dá lugar a uma espécie de submissão à necessidade: a obrigação de agir de acordo com uma lei que é exemplo da lei, e no entanto nunca poder preencher a distância que a separa desta, isto é, nunca poder confrontar directamente a lei. Esta aparente impossibilidade encontra uma solução que implica a exigência de relação entre ética e narrativa. É que a máxima, ou lei particular a partir da qual cada um orienta o seu agir, é construída a partir da ficção do universal,

isto é, da construção imaginária que estabelece aquela máxima como se ela fosse válida para todos os homens. O poder de construir histórias é, pois, essencial do ponto de vista ético, sendo esse um dos aspectos considerados na *Crítica da Faculdade de Julgar*, onde a arte aparece como única possibilidade de construir uma ponte entre a epistemologia, atribuída à razão pura, e a ética, atribuída à razão prática[9].

Esta ideia de narrativa como ponte, e a correlativa exigência de fundamento – na lei e na História –, obriga a que se considere a narrativa a partir da sua exemplaridade. Exemplaridade de que podem participar outros tipos de textos: «Se um texto, filosófico, literário ou crítico é digno do nosso respeito, apenas pode sê-lo porque foi criado por uma questão de respeito pela lei» (*op. cit.*: 22).

Enquanto pontes entre o domínio da ética e o do conhecimento, todas as narrativas repetem as narrativas inaugurais que criam uma comunidade. Daí que todas elas se constituam como exemplos potenciais, e que a impossibilidade de encontrar limites da leitura seja nelas uma consequência do facto de o confronto com a lei, de que são exemplo, ser perpetuamente adiado. A reflexão de Miller em *The Ethics of Reading* vai no sentido oposto, pois ele coloca ao mesmo nível vários modos de manifestação da exigência ética no texto narrativo: a exigência em relação ao autor, ao narrador, às personagens em momentos decisivos, e ao leitor. Desse modo, a exigência de leitura e a impossibilidade de leitura finita não só se mostram extensíveis a toda a participação do homem no mundo como tomam nela um valor ético. A valorização da literatura – apoiada numa leitura de Kant que vê na arte a possibilidade de construir uma ponte entre o conhecimento e a moral – torna-se uma valorização da leitura, que transforma o ensino da literatura no ensino da leitura.

A concepção da narrativa como perpétuo adiamento do confronto com a lei, que gera a impossibilidade de leitura finita, é compatível com a concepção de Paul de Man segundo a qual esse não é o efeito de uma lei transcendental, mas da própria linguagem à qual pertence o contrato social e com ele o imperativo ético. Daí que cada narrativa se constitua como alegoria da leitura, a qual narra a impossibilidade de ler. A função totalizante da ideia de lei como o absolutamente inatingível, e no entanto determinante, é, para Paul de Man, inerente à linguagem, o que lhe permite dizer que «*Der Sprache verspricht*», afirmando desse modo a relação com a lei e o adiamento do confronto face a face com ela, uma vez que a linguagem é promessa de verdade. Miller pode assim encontrar em Paul de Man uma confirmação da sua tese segundo a qual a ética da leitura consiste no respeito pelo texto,

o qual determina a necessidade em que aquela se desenvolve. Sem se colocar na dependência de qualquer subjectividade e não estando submetida a uma lei transcendental, a leitura obedece no entanto, segundo De Man, a uma necessidade linguística: «A categoria ética é imperativa (quer dizer, uma categoria, mais do que um valor) na medida em que ela é de natureza linguística e não subjectiva» (1979: 251). De Man estabelece então uma diferença fundamental entre a ética em sentido amplo e a moral ou eticidade enquanto modo de discurso que corresponde a uma confusão linguística, a da ilusão referencial. Embora a leitura não seja inteiramente independente desta confusão, a qual faz parte do que naquela é abordagem temática, ela não determina em nada a ética da leitura, que pode também ser considerada como obediência à inexorável irreconciliabilidade entre o domínio do conhecimento e o dos valores. Em face desta disjunção, a ética da leitura não é mais do que uma consequência da relação da leitura à verdade do texto, pois esta é já a sua necessidade, como explica De Man em *The Dissimulating Harmony*: «O que faz uma leitura mais ou menos verdadeira é simplesmente a predizibilidade (*predictability*), a necessidade da sua ocorrência, independentemente do desejo do leitor ou do autor» (cit. in Miller 1987*a*: 51). Uma afirmação deste tipo implica a possibilidade de concebermos um leitor que possa controlar inteiramente os seus desejos, de modo a poder pô-los de parte. Mas um sujeito que prescinda dos seus desejos é um sujeito que se auto-anula. E não é inteiramente isso que acontece no acto de leitura. O sujeito persiste, embora reduzido a uma única dimensão, a da vontade de saber:

> A leitura é um argumento (o que não é necessariamente o mesmo que uma polémica), porque ela tem de ir contra aquilo que desejaríamos que acontecesse em nome do que tem de acontecer; o mesmo é dizer que a compreensão é um evento epistemológico antes de ser um valor ético ou estético. Isso não significa que possa haver leitura verdadeira, mas que não é concebível nenhuma leitura na qual a questão da sua verdade ou falsidade não esteja primeiramente envolvida.
>
> Seria no entanto ingénuo fazer depender a leitura de considerações éticas ou estéticas, que são de facto correlativas da compreensão que a leitura é capaz de realizar. Ingénuo porque não é uma questão de escolha omitir ou acentuar por paráfrase certos elementos num texto a expensas de outros. Não temos essa escolha dado que o texto impõe a sua própria compreensão e configura as evasões do leitor. Quanto mais se censura, mais se revela o que foi apagado (*ibid.*).

Para De Man, a sua concepção de leitura não implica qualquer negação da historicidade da leitura nem, por conseguinte, da sua relação com valores éticos e estéticos. Pelo contrário, aquela é inexorável, não podendo ser negada nunca. A leitura é necessariamente estética, ética, política. Considerar a leitura como um argumento é supô-la primordialmente como uma operação de compreensão, primazia que a coloca necessariamente na dependência de um sujeito do método, um sujeito reduzido à unidimensionalidade do desejo de compreensão. A leitura deve então subordinar às suas condições de possibilidade todos os interesses particulares daquele que lê. Identificando-se a possibilidade da leitura com a aplicação de um conhecimento do funcionamento retórico dos textos, surge uma questão para a qual não se encontra resposta nos textos de De Man e que pode estar na origem da resistência que a sua leitura provoca.

Uma das questões que se podem colocar é a seguinte: como é que um conhecimento do funcionamento retórico dos textos que postula que toda a leitura conduz à indecidibilidade ou aporia pode ser compatível com a atribuição de prioridade à leitura como evento epistemológico, e consequentemente à sua subordinação à dicotomia verdadeiro/falso? Pois não é a aporia da leitura uma consequência da qualidade retórica ou simbólica da linguagem? O que De Man propõe então é que se aceite uma espécie de condenação à metafísica e que a leitura seja apenas a consciência dessa condenação que, como tal, se desenvolve sob a forma de sacrifício a nenhum deus, ascese sem redenção messiânica. Poderíamos descrever assim esse processo: sabemos que a qualidade retórica da linguagem nos impedirá de alguma vez atingir a distinção do verdadeiro e do falso, mas no entanto continuamos a agir, não apenas como se tal fosse possível, mas colocando essa hipótese acima de qualquer outra possibilidade. Ora, mesmo admitindo que um pensamento da retórica não consegue escapar à ilusão retórica – é o que De Man afirma a propósito de Nietzsche (1979*a*: 149) isso não obriga a colocar essa ilusão como prioritária. Por outras palavras, subordinar a leitura, e com ela o pensar e agir na linguagem, a uma Lei que coloca em primeiro lugar a questão da verdade ou falsidade aparece, à luz da própria concepção da textualidade exposta por De Man, como uma decisão injustificável. A retórica da autoridade, de que fazem parte os projectos de desmistificação e ascetismo, tende a ocultar essa impossibilidade de justificação.

Porque o que é fundamental no texto atrás citado não é a recusa de uma concepção logocêntrica, em que a significação se desenvolve a partir de um sujeito como centro, mas a pretensão de que existe uma actividade primordial – a leitura – que tem lugar em nome de um imperativo linguístico («em nome do que tem de acontecer»).

Conhecer este imperativo é uma condição para abalar as ilusões ou ingenuidades daqueles que pretendem que a leitura seja ética num sentido de implicação dos desejos do sujeito na determinação do sentido de um texto. Mas, mais do que isso, é pretender passar do reconhecimento de uma tal ilusão à afirmação de uma noção de ética da leitura. É aqui que o discurso de De Man desliza para o autoritarismo: colocando todos os discursos sob uma lei geral do funcionamento da linguagem, e toda a compreensão como compreensão deste, define a partir daí uma ética da leitura como primado da epistemologia. Define-se desse modo um círculo vicioso fechado ao singular, uma vez que este é da ordem da afirmação, daquilo que é e que não se coloca necessariamente em oposição aos desejos do sujeito, mas para além deste, antes deste, sem se lhes subordinar por oposição.

O círculo vicioso em que De Man encerra a leitura é, sob pretexto de uma ética da leitura, negação da ética, cuja condição primeira é a liberdade, a ausência de uma necessidade que dite as nossas leituras. Em nome de um poder absoluto da epistemologia, a noção de leitura como argumento impede que de algum modo se considere a existência enquanto liberdade, decisão, responsabilidade, implicação na mudança. Quando De Man apresenta a leitura como argumento, «porque ela tem de ir contra aquilo que desejaríamos que acontecesse em nome do que tem de acontecer», pretende assim substituir a epistemologia ao psicologismo. Porém, ele prossegue de facto a ideia de linguagem como sistema dotado de uma Lei inatingível, a qual se manifesta através do domínio da função epistemológica em relação a todas as outras funções. É essa determinação, injustificável, da linguagem como um sistema centrado, que conduz De Man não só à afirmação de que a teoria pode consistir na elaboração de modelos de leitura, mas à apresentação desta como actividade política e ética por excelência. Trata-se de uma actividade política que vai contra a tematização da política, o que permite ver a concepção de leitura de De Man como inversão de concepções de interpretação em geral defendidas por autores marxistas, como é o caso da defesa explícita da interpretação política levada a cabo por Jameson, que a considera como «horizonte absoluto de toda a leitura e toda a interpretação» (1983: 17).

A leitura, enquanto eterna repetição de um confronto com o vazio, afasta-se de facto da importância que poderá ter nas nossas vidas, e por conseguinte do seu valor ético, se se considerar a sua dimensão afirmativa manifestada na persuasão, na reconstrução, na invenção. Isto é, se, com Wittgenstein, admitirmos uma pluralidade de jogos de linguagem e a sua relação paradoxal às regras segundo as quais se

desenvolvem. Ou se, com Derrida, considerarmos a própria sedução da lei como um movimento de transgressão.

Participar de um determinado jogo de linguagem não implica que as regras desse jogo sejam inteiramente determináveis e susceptíveis de explicitação. Embora elas determinem o jogo, a sua determinação só se dá neste, o que significa não só a reversibilidade de causa e efeito, mas o potencial de alteração que existe na aplicação de regras. O uso, diz Wittgenstein, é também uma indeterminação das regras: «Qualquer que seja o número de regras que tu me dás – eu dar-te-ei uma regra que justifica a minha utilização das tuas regras». Esta afirmação de *Remarques sur les fondements des mathématiques* (1944, I: 113) é citada por Daniel Nicolet, que a comenta desta maneira: «Assim se repete o princípio de um hiato entre a regra e a sua aplicação: *toda a aplicação é um passo para fora da regra*» (1989: 125). Curiosamente, na tradução francesa esta afirmação dá mais claramente passagem para o pensamento de Derrida sobre a relação da lei ao seu exterior. Quando lemos «Toute application est un pas-hors de la règle» é impossível não nos lembrarmos dos textos em que Derrida lê *Le pas au-delà* de Blanchot, assinalando o duplo sentido de *pas*: a negação e o movimento para o exterior; a posição da lei e o passo para fora da lei. Este duplo gesto não é subsumível numa noção de negatividade e traz consigo uma possibilidade – que Derrida prosseguirá, nomeadamente a partir de outros textos de Blanchot – de pensar a lei fora de um sistema rígido de oposições no qual aquela é instância de delimitação. Em *La folie du jour* encontra Derrida o desmentido de uma visão maniqueísta da lei. O que nesse texto se expõe não é a simples oposição entre a lei e o seu outro: na génese da lei está a possibilidade da afirmação, a afirmação ilimitada ou dupla afirmação (cfr. Derrida, 1979: 251-87). A conjunção (razão e não-razão, dia e noite, uma alma e um corpo, o inteligível e o sensível) precede a disjunção (razão/não-razão, dia/noite, alma/corpo, inteligível/sensível). A conjunção surge com a lei que coloca a possibilidade de disjunção, a possibilidade de passagem da subjectividade sem sujeito à fixação da identidade do sujeito. Estando a afirmação ilimitada na génese da lei, ela repercute-se na escrita e na leitura, impedindo-as de se fixarem na dependência dos desejos de um sujeito, quer sejam, «ingenuamente», os desejos que têm como referência a *praxis*, os valores morais ou a expressão individual, quer seja um desejo de compreensão que tem como referência a oposição verdadeiro/falso. Uma tal não-fixação impede a hierarquização das operações de leitura e a estabilização de um método: não há deslocação da lei senão diante do imprevisível,

assim como nenhuma regra se torna necessária senão perante o injustificável. Uma leitura viva – no sentido em que Wittgenstein diz que «o conceito de ser vivo tem a mesma indeterminação do de língua» (*Fichas*, § 326) – implica a disponibilidade diante do imprevisível e do injustificável, uma passividade que é paixão da origem, da génese da lei e, por conseguinte, da metamorfose; mas implica igualmente a necessidade da construção da história: ordenar representações, estabelecer nexos, construir figuras, dar razões, acrescentar regras, delimitar.

A ética da leitura não poderá ser definida positivamente, tal como, de um modo mais geral, não existe uma ciência da ética. Mas a condição de qualquer leitura, que é tanto a condição para sair do círculo da tagarelice enquanto repetição infindável de um senso comum (ou de uma «realidade histórico-social», de uma «ideologia»), como a condição para reunir afirmação e aporia, num deslocamento para fora de uma lógica do terceiro excluído, é a aceitação do duplo gesto, quer da escrita, quer da leitura. A voz de um sujeito da escrita é sempre dupla: a posição da lei e o passo para o seu exterior. Uma tal duplicidade não pode ser reconduzida à oposição entre gramática e retórica. É preciso reconhecer em cada voz a multiplicidade de tons de que ela se faz testemunho, a diversidade de destinações que não pode ser rebatida nem sobre uma origem nem sobre uma finalidade. Porque não se trata de uma pura intertextualidade ou intratextualidade.

A citacionalidade como característica da linguagem é indissociável do valor indicial que num acto de fala (num acto de escrita ou de leitura) se acrescenta ao valor simbólico dos signos. Esse valor indicial, acompanhando uma série de injunções, ou metacomunicações (inflexões da voz, gestos) que associam o texto a um contexto, não só impede que qualquer texto possa ser subsumido num significado, mas também marca a ligação de cada texto ao acontecimento, à decisão, à responsabilidade. Só existe um «acto de fala» quando a linguagem é desviada do curso anónimo da irresponsabilidade a que se refere Blanchot ao dizer: «Vivemos num mundo em que há a palavra sem um sujeito que a fale, civilizações de faladores sem palavras, tagarelas afásicos, relatadores que relatam e não se pronunciam, técnicos sem normas e sem decisões» (1971: 145). Não sendo o acontecimento, ou a decisão, nem uma pura consequência da iterabilidade da linguagem, nem a afirmação de uma singularidade independente desta, não há qualquer imperativo ético que seja um imperativo linguístico. A ética não pode ser pensada fora da relação entre a repetição e a singularidade, sendo a primeira uma multiplicação de vozes e destinações, e a segunda aquilo que as altera, desvia, dissemina. Ou, por outras

palavras, na relação entre as regras dos jogos de linguagem e as formas de vida em que estes se entrelaçam há a vida (indeterminada) como singularização. A leitura não pode sacrificar nenhum desses momentos – nem a discussão dos significados, a explicação e o confronto de razões, nem o seu enigma ou singularidade, o vazio de significação que impede a totalidade do sentido, mesmo de um sentido plural – apenas pode relançá-los. O modo como o faz é a sua decisão, necessariamente ética. Não é por isso possível falar de um imperativo ético independentemente da eticidade que constitui os juízos e prescrições particulares.

Na sua leitura de De Man, Miller pretende que os juízos éticos são formas aberrantes da linguagem, pois «universalizam sem fundamentos, tornam iguais as sempre diferentes situações morais em que homens e mulheres se encontram» (1987*a*: 50). Encontramos aqui uma posição muito próxima da de Wittgenstein no *Tratado Lógico-Filosófico*, ou nas *Conversações sobre a Ética*, onde distingue os valores relativos dos da ética, ou valores absolutos: enquanto os primeiros se determinam em relação a finalidades particulares, os últimos não fazem parte do mundo pois são independentes dos estados de coisas e, portanto, não têm sentido. O absoluto não pode ser dito. O abandono da identificação da ética com um imperativo linguístico, uma necessidade que se cumpre na leitura, só pode partir do abandono da identificação da ética com o absoluto. Entendendo-a como força constitutiva e orientadora da existência, somos levados a aceitar que ela não supõe uma Lei inacessível e indizível nem se volta para um juízo absoluto, um Juízo Final. Pelo contrário, ela supõe a carga de singularidade que há em cada juízo, o qual se volta para a universalização sem se desprender da unicidade dos casos, das relações.

Para Miller, leitor de De Man, é como se o absoluto se manifestasse sob a forma de imperativo linguístico que se sobrepõe a todas as formas aberrantes da linguagem tais como os juízos éticos, assentes na ilusão de poder do sujeito:

> No entanto, longe de ser «indeterminada» ou «niilista», ou questão de livre jogo ou escolha arbitrária, cada leitura é, estritamente falando, ética, no sentido de que ela *tem de* ter lugar, por uma implacável necessidade, como resposta a uma exigência categórica, e no sentido em que o leitor *deve* assumir a responsabilidade dela e das suas consequências no mundo pessoal, social e político (*op. cit.*: 59).

O que há de fundamental nesta concepção da ética da leitura é a sua dependência de uma teleologia, a partir da qual ela «*tem de* ter lugar, por uma necessidade implacável, como resposta a uma exigên-

cia categórica»[10]. Afirmar que cada leitura só poderia ser aquilo que é significa então que aquilo que aparece como «imprevisível e surpreendente» está afinal predeterminado por uma lei que desconhecemos. Mas como é então possível falar de responsabilidade? Quando se diz que «o leitor *deve* assumir a responsabilidade», não se está a propor a passagem de uma lei constitutiva da linguagem para um tipo de discurso, ou um jogo de linguagem, o ético? Não se está a fazer derivar da própria lei essa passagem?

Não pode existir responsabilidade da leitura, a não ser que se admita que esta não é inteiramente determinada *a priori*. Mas a concepção da linguagem como promessa de verdade, na qual se funda a teorização de De Man e que se pode referir à sua afirmação «*Der Sprache verspricht*», implica ela própria uma teleologia da leitura, uma lei fundadora, embora inatingível. É ela que determina a leitura como alegoria de alegoria ou exemplo de exemplo, movimento fundamental da pedagogia que, desde Platão, exclui a responsabilidade anulando as possibilidades de decisão. Porque a possibilidade de decisão e de responsabilidade é a possibilidade de afirmação sem obediência a uma lei, a um modelo, a um exemplo, a um imperativo linguístico, a um projecto.

Uma tal responsabilidade só pode ser pensada se, em vez de considerarmos a linguagem fundamentalmente como relação com a verdade (ou como meio de comunicação), mesmo se essa relação for entendida como promessa, a considerarmos como um poder de inter-relação, uma capacidade de exercer e acolher influências, uma capacidade de experimentar e agir. Trata-se de admitir a possibilidade de escapar ao domínio absoluto do mesmo, o que implica que se partilhe a seguinte afirmação de Wittgenstein: «Digo alguma coisa acerca da gramática da palavra *linguagem* ao pô-la em conexão com a gramática da palavra *inventar*» (1958, § 492). Sendo o campo literário aquele em que a conexão da gramática da palavra *linguagem* e da palavra *inventar* é tradicionalmente mais evidente, esse facto poderá ser um dos elementos de distinção entre o literário e outros tipos de discurso mais descritivos, demonstrativos ou argumentativos, o que, a verificar-se, não poderia deixar de ter implicações éticas, evidentemente, num sentido que recusa qualquer hipótese de uma ciência da prática.

Todo inventar implica um movimento de afirmação que parte da indecidibilidade recusando a transformação desta num fim. Por isso, inventar é imprimir à universalidade do discurso um desvio, *clinamen*, através do qual se inscreve a nossa relação com a contingência que nos constitui, a nossa assinatura como contra-assinatura. Ora a assinatura, decisiva para Derrida, como veremos no próximo capítulo, não pode ser relevante para De Man em virtude do seu niilismo, o qual decorre do facto de a necessidade aparecer como fundamento da sua concepção de teoria, de que é bem significativa a noção de «resistência à teoria». Com efeito, esta noção surge na confluência de vários pressupostos teóricos, dos quais o principal é o da existência de uma oposição entre a gramática e a retórica de um texto. Sendo o texto literário aquele que se desconstrói por si, isto é, que auto-reflexivamente se destrói como construção gramatical, auto-revelando-se como organização tropológica, a teoria será assim constituída por modelos de leitura retórica, aquela que procede à «destruição metódica da gramática» e que, segundo De Man, obriga a dois requisitos: o abandono da fenomenalização e o da gramática. A ideia de abandono da fenomenalização e da gramática não pode senão significar a exigência de pensar a linguagem como totalmente exterior às formas de vida, isto é, aos seus usos, e nessa medida ela é condição de acesso a um funcionamento da linguagem absolutamente independente de qualquer assinatura, dado que esta supõe a afirmação da unicidade do instante, isto é, imprime na auto-reflexividade a historicidade (o acaso, o insignificante) que a abisma. A partir de condições que constituem a negação de qualquer assinatura, a leitura seria o desvendamento de uma verdade tropológica como verdade da linguagem (uma espécie de voz do Ser ou da Origem), o que só não se verifica, segundo De Man, porque a leitura reproduz a oposição entre retórica e gramática, a qual dá também lugar a uma leitura desconstrutora e assim sucessivamente, em relação a todas as leituras, dando lugar ao reconhecimento de uma textualidade comum entre o texto literário e a metalinguagem. Estamos perante a resistência da teoria à teoria que dá lugar à máxima demaniana de acordo com a qual toda a leitura é necessariamente errónea (*misreading*). O facto de uma teoria literária ser constituída por modelos de leitura, significando a impossibilidade de haver uma linguagem modelo, não o faz por admitir a resposta e por conseguinte a assinatura no originar-se de um texto como acto de escrita. Neste caso, a leitura seria também ela uma assinatura, uma aliança com a assinatura do outro, uma contra-assinatura que não seria correcta ou incorrecta, em termos de conformidade com aquilo que deveria ser.

1 Estes dois modos de relação com os textos literários repartiam entre si a descrição do passado, em nome de um ideal de objectividade (História) e o juízo sobre as obras da actualidade (crítica). Ao romper com esse estádio «pré-científico», o movimento formalista russo não relega no entanto em absoluto a História, propondo que o literário seja considerado «como uma série, um sistema posto em correlação com outras séries ou sistemas e condicionado por eles» (cfr. Tynianov, 1927).

2 A continuidade entre formalismo e estruturalismo não é total, existindo uma vertente deste à qual não pode ser atribuída aquela origem. A diferenciação das duas vertentes pode ser referida às divergências entre Propp e Lévi-Strauss (cfr. Prado Coelho, 1982: 234).

3 De um ponto de vista anti-essencialista como o de Nelson Goldman, a arte, e consequentemente a literatura, caracteriza-se pela especificidade do seu funcionamento simbólico, isto é, por funcionar como símbolo estético. Tal não se deve a uma exigência de universalidade emanada de características intrínsecas à obra, mas sim de um estatuto mutável, dependente das circunstâncias que o instituem (cfr. Goodman e Elgin, 1990).

4 Em relação a esta divisão pode falar-se de um certo consenso, como salienta Culler: «As discussões mais produtivas repartem-se segundo dois critérios. Por um lado, a literariedade define-se em termos de uma relação a uma realidade suposta – como discurso fictício ou imitação dos actos de linguagem quotidianos. Por outro lado, são certas propriedades da linguagem – eventualmente uma certa organização da linguagem – que são visadas» (Culler, 1989: 33). Embora nenhum dos critérios seja conclusivo, a investigação orientada por qualquer deles tem conduzido a esclarecimentos importantes sobre o fenómeno literário enquanto experiência da linguagem inseparável dos outros modos dessa experiência. Actualmente os estudos que visam a literariedade oscilam entre «uma definição das propriedades dos textos (da organização do texto) e uma definição das convenções e dos pressupostos com os quais se aproxima o texto dito literário» (*op. cit.*: 39). Por sua vez, a orientação pelo segundo critério, aquele que coloca como traço distintivo a ficção, chega cada vez mais à conclusão da impossibilidade de considerar a literatura como acto de linguagem «parasitário» ou imitação de actos de linguagem «sérios». Essa distinção é posta em causa nomeadamente pelo estudo de Mary L. Pratt (1977), segundo o qual as narrativas literárias se separam das de outro tipo, não em função de propriedades intrínsecas, mas de mecanismos de selecção a partir dos quais se gera a hiperprotecção do princípio cooperativo, isto é, se conduz o leitor a admitir a pertinência do aparentemente não-económico. O estudo de Culler que aqui se refere, ao sistematizar os «progressos» da interrogação da literariedade, mostra que, quer se conceba o texto literário como um tipo de reflexividade, quer se trate de abordar o fenómeno literário a partir de convenções constitutivas, não se caminha para a fixação de critérios legitimadores, mas para tornar perceptível que toda a legitimação é também uma questão de critério. Daí a importância da problematização destes.

5 Por outras palavras, que não é uma relação inter-subjectiva, nem uma relação sujeito-objecto, mas que talvez se deixe pensar como entrelaçamento, modo como Merleau-Ponty concebe a relação entre vidente e visível: «Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre aquele que toca e o que é tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão, acontece uma espécie de *entrelaçamento*, quando se acende a faísca do que sente-sentido, quando se ateia esse fogo que não mais cessará de arder, até que determinado acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria podido fazer» (1964: 21).

6 A esperança como crença em algo a realizar no futuro, e portanto possibilidade do cálculo intrínseco à escrita, é assim apresentada por Wittgenstein no início da segunda parte de *Investigações Filosóficas*: «Pode-se visualizar um animal com fúria, com medo, triste, alegre, assustado. E com esperança? E por que não? O cão crê que o seu dono está à porta. Mas pode ele também crer que o seu dono chega depois de amanhã? – Então o que é que ele não pode? – Como é que eu decido? – Que resposta é que devo dar?
«É só capaz de ter esperança quem é capaz de falar? Só quem domine o uso de uma linguagem? Isto é: os fenómenos da esperança são modificações desta complicada forma de vida. (Se um conceito tem em vista as características da escrita cursiva dos homens, então não tem qualquer aplicação a seres que não escrevem)» (1958: 503).

7 Esta afirmação é citada por David Carrol em apoio de um comentário ao privilégio que De Man confere à retórica. De acordo com esse comentário, tratando-se de uma afirmação extraída de um texto sobre Nietzsche que tem em conta o pensamento deste no sentido de evidenciar uma ausência de fundamento, é pertinente perguntar: «Se não podemos saber a essência da verdade (...) como é que podemos *saber* que um paradigma linguístico particular é o paradigma linguístico ou aquilo que caracteriza a verdade como tal?» (Carrol, 1987: 13).

8 «O que é então a verdade? Uma multidão movente de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, em resumo, um conjunto de relações humanas poeticamente e retoricamente erguidas, transpostas, enfeitadas, e que, depois de um longo uso, parecem a um povo firmes, canoniais, e constrangedoras: as verdades são ilusões que nós esquecemos que o são, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível, moedas que perderam o seu cunho e que a partir de então entram em consideração já não como moedas, mas apenas como metal» (Nietzsche, 1873: 94).

9 Este é um dos aspectos em que Miller se afasta de De Man, pois o pôr em causa essa ponte é primordial em toda a teorização deste: «O elo de ligação entre a literatura (como arte), a epistemologia e a ética é o fardo da teoria estética pelo menos desde Kant» (1986: 25).

10 Robert Scholes critica a conceptualização que Miller faz de uma «ética da leitura» e o aproveitamento que faz de Kant para esse fim. Entre outros comentários pertinentes, aquele que é sem dúvida fundamental é o seguinte: «Esta linha de pensamento reduz a ética à necessidade e elimina por completo a hipótese de escolhas transformando o leitor em vítima passiva da lei» (1989: 150).

Capítulo IV

Legitimação e institucionalização da literatura como questões actuais da teoria

1. A problematização da Teoria da Literatura

A teoria da literatura como teoria da leitura e/ou como modo de conhecimento. – Estabilização/desestabilização da teoria. – A proposta de uma antropologia literária. – A teoria como oposição à naturalização da instituição literária.

Tendo assumido diversas formas desde o romantismo, a tendência para a reflexão sobre o fenómeno literário, bem como o desenvolvimento da auto-reflexão concretizada na figura romântica por excelência, a ironia, fez com que, no nosso século (na sequência do que se verificava já nas décadas finais do século passado), se intensificasse o desenvolvimento de poéticas explícitas, manifestos, programas, a ponto de se poder falar, de um ponto de vista das artes, de um «século das poéticas» (cfr. Vattimo, 1985). Sem dúvida que o reconhecimento de um estatuto ontológico à literatura faz com que a proximidade entre poesia e filosofia, que desde Platão correspondia a uma certa sujeição da primeira à segunda, se convertesse na afirmação de um novo tipo de autoridade. Dá-se assim um movimento de totalização que consiste em atribuir à poesia a legitimidade de um dizer absoluto. A palavra poética que se legitima torna-se ela própria filosófica, gerando-se assim uma indiscernibilidade total entre o poético e o filosófico. Essa situação, que segundo Alain Badiou deu lugar a uma «idade dos poetas» caracterizada pela «sutura da filosofia à poesia», manifestou-se, sobretudo na sequência de Nietzsche, através do «culto filosófico dos poetas» – na Alemanha e do «fetichismo da literatura», em França (Badiou, 1989: 47). Na «idade dos poetas», Badiou inclui sete poetas cruciais – Hölderlin, profeta e antecipador, Mallarmé, Rimbaud, Trakl, Pessoa, Mandelstam, e Celan – não pretendendo através desses nomes demarcar um período da poesia, mas uma situação epocal da filosofia. Para aquele filósofo, não é o facto de a poesia ser pensante que caracteriza a referida sutura, mas o facto de a poesia prosseguir um pensar que é vocação da filosofia: «os poemas da idade dos poetas são aqueles em que o dizer poético não somente é um pensamento, e instrui uma verdade, mas também se encontra adstrito a *pensar esse pensamento*» (1992: 23).

No domínio da teoria da literatura, é possível falar de «culto filosófico dos poetas» ou de «fetichismo da literatura» a propósito daquelas concepções que são essencialistas por participarem da ideia de que existe uma linguagem por excelência, a linguagem literária, que diz a verdade da linguagem. Quando autores como De Man criticam as noções de objecto estético ou juízo estético não é porque tenham deixado de ser formalistas, mas porque a forma (ou «forma») passou a ser entendida como uma garantia de autocompreensão:

> A verdadeira compreensão implica sempre um certo grau de totalidade; sem ele, nenhum contacto poderia ser estabelecido com uma presciência que não pode nunca alcançar, mas da qual pode estar ciente, com maior ou menor lucidez. O facto de a linguagem poética, ao contrário da linguagem vulgar, possuir aquilo que nós chamamos «forma» indica que ela atingiu esse fim. Pela interpretação da linguagem poética, e especialmente pela revelação da sua «forma», o crítico trata portanto com uma linguagem privilegiada: uma linguagem implicada no seu mais elevado desígnio e que tende para a autocompreensão mais plena (De Man, 1971: 31).

Apesar de todas as modificações ulteriores do seu pensamento, De Man não deixará nunca de atribuir à literatura uma legitimidade que é a da auto-compreensão. O princípio formulado pelo romantismo teórico, segundo o qual a poesia só pode ser criticada pela poesia, dá naquele autor lugar à noção de que a poesia se desconstrói a si mesma. Por isso, a teoria da construção de modelos de leitura daí decorrente e aquela que, partindo da concepção da literatura como um campo de entidades estéticas, se propõe como uma ciência descritiva, encontram-se num ponto: a não-avaliação da poesia, se por tal entendermos a impossibilidade de a relacionarmos ou confrontarmos com outros jogos de linguagem, isto é, se admitirmos que toda a avaliação implica a experiência de quem lê e, por conseguinte, a decisão da leitura.

As tentativas «pós-estruturalistas» de proclamar a indiferenciação entre poesia e filosofia, ou entre poesia e teoria ou crítica, podem considerar-se reveladoras do facto de a «idade dos poetas» chegar ao fim. Por um lado, porque constituem uma das suas manifestações extremas, o quebrar das últimas resistências a identificar poesia e pensamento do pensamento; por outro lado, porque revelam um certo fim da poesia tomada no sentido que lhe abriu Hölderlin, pois a operação de des-subjectivação deixa de fazer sentido, uma vez que a cultura se impregnou dela.

Culler refere-se a este novo tipo de situação, fazendo-o corresponder à passagem do «poder de inovação e desfamiliarização», que antes era pertença da literatura, para a crítica. Essa transferência acarretaria consigo uma transposição da autoridade daquela para esta.

Há assim uma inversão de lugares que permite caracterizar a situação actual como o resultado de um processo mimético da crítica em relação à literatura: «A qualidade do "moderno", o sentido de crise que a literatura provoca, é agora inerente ao processo crítico de exposição de discursos anteriores» (1988: 39).

A contradição que no capítulo anterior apontámos em Miller pode ser reveladora de uma certa resistência a esta situação que é tanto a de indiferenciação, como a de reversão de lugares entre a crítica e a literatura. Essa resistência traduz-se numa dupla afirmação de necessidade e liberdade, de conhecimento e prazer (cfr. Miller, 1987: 117). O respeito pelo texto, como respeito pela sua letra, pelo seu modo particular de organização, implica um estudo minucioso e cuidado no sentido de uma arte de ler devagar: a filologia que Nietzsche considera como a arte que ensina a ler bem, a ler profundamente, devagar, com disponibilidade para voltar atrás, sem reservas, com delicadeza e subtilidade (cfr. 1985: XIX). Quanto à liberdade da leitura, ela consiste em não se submeter ao texto como sua lei, embora implique uma submissão de outra ordem:

> Se a leitura é sempre re-leitura, re-visão, o testemunho disso são os novos termos, por exemplo termos críticos, nos quais a re-visão da «coisa» é, necessariamente, agora referida. (...) Nenhuma leitura crítica ou ensino é de algum valor a não ser que se submeta à coisa ou assunto e faça dessa coisa sua lei, como o escritor faz em primeiro lugar (1987: 117-18).

Da oscilação entre fidelidade à letra e obediência à lei da «coisa», que poderia dar lugar a algum tipo de questões sobre a especificidade da relação com o literário, Miller tem-se deslocado nos últimos textos para a afirmação exclusiva do imperativo de ensino da leitura. Trata-se de estabeler uma estratégia de oposição ao ressurgimento das propostas humanistas nos estudos literários, as quais pretendem reinstalar o domínio dos pontos de vista estético e temático. No entanto, quando se propõe que, a par do exercício de leitura das obras que formam o cânone literário (ampliado ou alterado), se prossiga «o exercício de leitura de todos os signos: pinturas, cinema, televisão, jornais, dados históricos, dados da cultura material» (Miller, 1989: 392), não se estará a colaborar com aquilo que se diz combater, isto é, a participar da subordinação dos estudos literários e da teoria da literatura à realidade histórico-política? A literatura parece assim tornar-se coisa do passado, um arquivo em relação ao qual perderam pertinência as interrogações sobre o que é e qual a sua função. Mas nesse sentido a História torna-se sobretudo um obstáculo ao esquecimento. Como diz Nietzsche na *Segunda Consideração Inactual*, «há um grau de insónia,

de ruminação, do sentido histórico que prejudica o ser vivo e acaba por aniquilá-lo» (1874: 78).

O contributo da teoria da literatura para o estudo da significação ou, de um modo geral, para a leitura, aliado à crescente afirmação da ideia de que tudo o que constitui a realidade pode e deve ser interpretado, teve consequências importantes no desenvolvimento e crise da própria teoria. São sobretudo consequências de três tipos: 1) tendência a converter a teoria literária numa teoria crítica, conferindo-lhe um sentido específico de teoria da leitura; 2) negação do estético como fundamento de uma arte da escrita que distinguiria os textos literários dos outros; 3) corroboração ou aceitação de um estado de desvalorização do literário, decorrente da tendência para a imposição dos *mass media* como paradigma cultural dominante.

Também em Culler, a par da justificação da impossibilidade de retorno a um projecto fundacionalista e universalista da teoria da literatura, encontramos uma concepção de teoria que se afasta tanto de um modelo oriundo das ciências exactas, em que a capacidade de previsão e a possibilidade de validação pela experiência são critérios decisivos, como de uma concepção de teoria enquanto definição de princípios gerais de interpretação. Aquilo que Culler acentua em relação à teoria não é tanto a experimentação e questionação, como a produção de conhecimento. Ela é considerada sobretudo como um exercício do pensar que não se encerra em métodos, regras ou princípios gerais, mas é constituído por discursos, o que significa que é um campo em aberto pelo seu próprio reconhecimento da impossibilidade de uma metalinguagem que ultrapasse em definitivo o nível da linguagem que toma como objecto:

> Na verdade, a teoria deveria ser entendida não como uma prescrição de métodos de interpretação, mas como os discursos que resultam de uma reflexão geral sobre concepções da natureza e sentido dos textos e suas relações com outros discursos, práticas sociais e temáticas humanas. A teoria não fornece um método de interpretação aplicável a um trabalho literário de modo a inferir dele sentidos de qualquer outra ordem. Pelo contrário, o que os trabalhos literários têm a dizer-nos gera frequentemente questões teóricas. A teoria é literária, de facto, na medida em que presume que os trabalhos literários têm coisas particularmente importantes a ensinar-nos (Culler, 1988: 22).

A concepção de teoria que Culler aqui expõe deve ser entendida a partir da distinção, várias vezes reafirmada nos seus trabalhos recentes, entre uma concepção dos estudos humanísticos como transmissão (de conhecimentos e valores) e uma concepção daqueles como produção de conhecimentos. É integrando os estudos literários nesta última perspectiva que se pode considerar que eles dão lugar à produção de teoria. Teoria que, evidentemente, só pode dizer respeito à questão filosófica e existencial do sentido e a modos particulares da significação ou do agir na linguagem. O significado de «teoria literária» torna-se, então, não só vasto e indefinido, mas também algo paradoxal, como se verifica no último período do excerto acima. Aí se diz que a teoria é literária, não porque seja constituída por discursos sobre textos literários, mas porque é feita a partir destes. Há aqui dois aspectos a considerar. O primeiro é o do pressuposto de que é possível separar os discursos feitos *sobre* e os que são feitos a *partir de* textos literários, como se o texto literário fosse ele próprio, isto é, fosse em si, delimitado. O segundo é o da redução da literatura ao conhecimento. São dois aspectos que se intercondicionam, pois só este último permite circunscrever o texto literário a uma forma, e esta a uma lição. É a rasura da dimensão singular da literatura que permite uma identificação absoluta desta com um discurso que se esgota no conhecimento do funcionamento da linguagem, embora seja um discurso por excelência no que se refere a esse tipo de conhecimento.

A teoria literária, no sentido que lhe é dado por Culler, supõe uma supremacia do literário que funciona como um pressuposto inquestionável mas que, em última análise, ao tratar dos textos literários apenas do ponto de vista do que eles têm a ensinar-nos, rasura qualquer possível especificidade deles em relação aos outros tipos de textos. É esse o paradoxo: a supremacia do texto literário não tem qualquer justificação, e no entanto é pressupondo-a que a teoria literária se produz a partir de textos literários. Apenas um tal paradoxo, um tal pressuposto injustificado, torna possível uma concepção de teoria literária que não faça sua a interrogação e experimentação conceptual sobre o literário, a sua especificidade, a sua função, que não coloque a hipótese de ele não se cumprir inteiramente na produção de conhecimentos sobre a sua própria linguagem.

Embora Culler acentue o lado positivo ou produtivo da teoria, ele não se afasta do pressuposto fundamental do desconstrucionismo: segundo Paul de Man, o da supremacia do literário num universo em que nenhum tipo de escrita pode ultrapassar a disjunção entre a gramática e a retórica, o verificativo e o performativo. De acordo com esse pressuposto, é inútil qualquer questionação sobre aquilo que separa os diferentes modos, géneros ou tipos de discurso. A interrogação sobre a especificidade do literário não faz sentido, pois ela cabe inteiramente no âmbito epistemológico ao qual qualquer texto se reduz na sua condição de produção de conhecimento ou de promessa de

verdade. Mas uma vez que essa interrogação deixa de se poder colocar, desaparece com ela a própria possibilidade de atribuir qualquer valor ou função social à literatura.

Na sequência dos raciocínios anteriores, pode dizer-se que a crise actual da teoria da literatura – em que têm lugar, tanto as proclamações contra a teoria em nome de um neopragmatismo ou de um projecto de educação humanista, quanto a defesa de uma teoria como produção de modelos defectivos de leitura ou produção de conhecimentos sobre os modos de significação – corresponde ao extremo, e ao mesmo tempo já ao anúncio de ruptura, face ao movimento supostamente iniciado com o modernismo literário de Rimbaud e Mallarmé, o qual abala a noção de representação e o seu correlato, o sujeito. Mas convirá distinguir modos diferentes, e mesmo opostos, da perda da crença absoluta na linguagem como representação: a tendência antilogocêntrica, que, partindo da impossibilidade de um exterior da linguagem ser dado como tal, se volta para a exploração dos modos de significar e agir na linguagem; o reforço da tendência hermenêutica, que se converte em «hermenêutica da suspeita», concebendo-se como movimento de decifração infinita. Apenas em relação a esta última tendência, a que se associam habitualmente os nomes de Marx, Nietzsche e Freud, e de que a psicanálise freudiana é talvez o paradigma mais óbvio, se pode falar de uma desconfiança generalizada que tende a transformar em matéria de interpretação tudo aquilo que faz parte da existência.

Quando o desconstrucionismo americano se auto-apresenta, como vimos, enquanto lugar privilegiado da desmistificação, ele pretende realizar uma espécie de compromisso entre o antilogocentrismo e a hermenêutica da suspeita. Essa será a sua incongruência maior, pois esta última precisa necessariamente de esquecer aquilo que define o antilogocentrismo e é porventura uma das afirmações maiores do modernismo literário – a ausência de origem ou garantia de um sentido, a morte de Deus. É a partir de uma tal contradição que o desconstrucionismo tende a rasurar qualquer dimensão afirmativa da leitura enquanto relação com o acontecimento. Tal como na radicalização da hermenêutica da suspeita, também nesta «corrente» teórica encontramos uma exigência de apagamento da leitura, só que, desta vez, não para aceder a um sentido capturado na interpretação, mas sim para testemunhar o modo como o texto desfaz a sua auto-interpretação. A ausência de um sentido pleno, teológico, aparece então como determinante da impossibilidade de qualquer afirmação sem o confronto com a sua negação, num movimento em que a dualidade é paralisante.

Poderíamos mesmo dizer que para o desconstrucionismo não há acontecimentos, mas apenas leituras necessariamente erróneas (*mis-readings*). Por isso Georges Steiner tem razão em algumas das suas «razões para recusar a desconstrução» (entendendo por esta um programa filosófico ou de teoria literária). Tem razão quando nota que o dogma central da desconstrução, segundo o qual todas as leituras são erróneas, é um paradoxo e que, tal como este, a maioria das proposições da desconstrução são auto-refutantes (cfr. Steiner, 1989: 158 segs). Não tem porém razão quando condena a desconstrução responsabilizando-a pela actual crise dos estudos literários. Com efeito, o mérito principal do desconstrucionismo nos estudos literários foi o de tornar evidente uma crise que abalava a instituição, mas de que esta parecia não estar à altura, esforçando-se por recalcá-la. O que não quer dizer que se ache suficiente ou desejável ficar por um autocomprazimento contemplativo da crise ou ultrapassá-la pelo niilista *anything goes*. É que a crise que a desconstrução tornou visível permitiu que a relação entre literatura e teoria se revelasse inultrapassável. O pensamento dessa cumplicidade aparece actualmente como o modo de sair da crise dos estudos literários, compreendendo ao mesmo tempo a não-identidade do objecto da teoria literária e a não-pertinência das teses por ou contra a teoria.

Na medida em que hoje se pretenda afirmar a existência de um tipo de discurso designado como «teoria literária», ele não poderá já corresponder nem a uma metalinguagem, num sentido crítico ou epistemológico de estabelecimento das condições do conhecimento, nem a um jogo de linguagem concebido como função terapêutica, o que seria ainda esquecer-se de si enquanto jogo de linguagem, participar da ficção da sua própria transparência. Conceber a possibilidade de uma teoria da literatura é assim admitir que o pensamento sobre fenómenos literários ou textos literários não lhes é apenas interior, mas também exterior, não sendo a exterioridade garantia de qualquer objectividade ou adequação, pois ela é o possível-impossível que decorre de uma lógica da suplementaridade, sem a qual não haveria exterior, mas pela qual ele também não existe em si. Com efeito, a exterioridade é tanto a da distância da racionalização, quanto a da não-proximidade e não-distância da resposta, ou pelo menos daquilo que na resposta está já fora de uma relação sujeito-objecto. Quando se diz «pelo menos», quer-se dizer que a resposta é sempre complexa. Ela participa sempre da racionalização.

Derrida pensa a instabilidade da teoria, que é também a sua possibilidade, num texto apresentado no colóquio The States of «Theory»

(1990). Trata-se de desdramatizar a condição da teoria, que, não podendo ser considerada como um sistema, um guia ou um conjunto de regras fixas aplicáveis a um campo delimitado, só subsiste no entanto a partir de um mínimo de estabilidade que aquelas permitem. A teoria aparece então considerada numa dupla dimensão. Por um lado, ela é um movimento desestabilizador, caracterizado pela força desconstrutiva que ainda não é sujeito, projecto ou objecto. Por outro lado, integra um movimento desconstrutivista ou estabilizador, isto é, de definição de constantes tais como: objectivos, métodos, campos de aplicação. É a conjugação de forças de sentidos contrários que constituem a fragilidade da «teoria», a qual não poderia definir estratégias de relação com os textos se não se libertasse das estratégias inventadas e acedesse ao que, não sendo já uma estratégia por não ser da ordem do projecto, é um impulso de resistência à teoria como resistência ao fechamento de um círculo, por muito vasto que este seja. Ao descrever a «States» Theory, Derrida explica que ela «não é o mesmo a que se chama teoria em matemática ou física» (1990*f*: 81), acrescentando que este conceito, «que não é científico no sentido clássico, não é um conceito filosófico de "teoria"» (*ibid.*). Trata-se de uma noção particular a alguns departamentos de literatura dos EUA e só a partir daí, dos modos peculiares da sua afirmação, pode ser compreendida. A pluralidade que constitui o campo da teoria não corresponde a um eclectismo que seria o da «monstruosidade normal», aquela que é identificável, mas a um plural do não-idêntico, que constitui uma «monstruosidade monstruosa», irreconhecível, a da metamorfose, que não pode ser dita senão depois, quando já se tornou normal.

Aquilo que em grande número de departamentos de literatura é designado por «teoria», não é uma teoria que integre o projecto de uma ciência da literatura das universidades norte-americanas, mas a irrupção de um elemento desestabilizador da instituição, que pode corresponder a uma mudança desta. A relação com o fenómeno literário deixa de poder ser contida nos limites das disciplinas existentes, apelando, como diz Derrida, «para aproximações trans-, inter- e sobretudo ultradisciplinares» (*ibid.*). O que caracteriza então fundamentalmente a «teoria» na sua relação com a instituição universitária é o ela possuir a «forma sem forma de uma monstruosidade», que lhe advém justamente da sua ausência de limitação disciplinar ou interdisciplinar. Esta ausência deve, segundo Derrida, ser pensada num sentido positivo: o da ocorrência de uma mutação. Mas, precisamente por isso, a teoria não pode nem deve considerar-se nem como uma ciência, nem como uma filosofia. Ela integra a força desconstrutiva

que, não obedecendo a um projecto nem sendo obra de um sujeito, não se dispõe à sistematização e justificação. O que não quer dizer que nela não exista também o movimento da institucionalização, correspondente à estabilização pela qual o desconstrucionismo tende a constituir-se como uma teoria, capaz portanto de se fixar em métodos e conceitos que a garantam e reproduzam, tornando-a ensinável. Este movimento de institucionalização corresponde ao que Derrida designa por *stabilizing jetty* e funciona como uma espécie de dique, identificando-se com o chamado pós-estruturalismo ou desconstrucionismo. Esse *jetty* institucionalizante tem uma função de delimitação ou enquadramento que constitui a condição de possibilidade do seu oposto: «Não é mau, não é um demónio, e mesmo que fosse seria necessário. Ele consiste em formalizar certas necessidades estratégicas do *deconstructive jetty*» (*op. cit.*: 88).

O movimento de institucionalização da teoria, considerado a partir dos impulsos contraditórios que a constituem, seria ele próprio um modo de pôr em questão os processos de institucionalização. Isto é, um modo de mostrar como habitualmente a fundação de uma disciplina – os critérios a partir dos quais se autonomiza – é rasurada, limitando-se a instituição a apresentar os seus objectivos sem quaisquer referências àquilo em que se funda. Para Samuel Weber, a crise, num sentido positivo, resulta em grande parte do desfazer da operação de rasura sobre a qual assentam as instituições:

> O facto de a universidade, tal como as disciplinas que ela contém, ser fundada – quer dizer, *instituída* – confunde o ideal de autonomia e de universalidade no qual a universidade baseou até hoje a própria legitimação (1984: 279).

A desconstrução seria então, segundo Samuel Weber, a possibilidade de constituir uma teoria capaz de questionar a pretensão de demarcação rígida de uma disciplina que tem lugar aquando da sua fundação e é a partir daí apresentada como inquestionável. Um pensamento que, ao indagar os modos de significação de um texto, dê uma grande importância aos elementos de demarcação que constituem um limite em que o interior e o exterior se articulam, pode pensar as disciplinas como algo que existe através da instituição-institucionalização. Tomando a instituição como uma espécie de texto acede-se, a partir da articulação interior/exterior, à interrogação daquilo que garante/perturba a sua autonomia. Uma tal interrogação seria fundamental para uma mudança das instituições que decorreria da abertura de novas possibilidades que permitissem conceber o instituir, ou fundar, fora da ideia de uma delimitação rígida e teleologicamente

autodeterminada. A partir do modo como Freud concebe a ambivalência dos processos de identificação e institucionalização, Samuel Weber propõe a noção de demarcação ambivalente, a partir da qual coloca a seguinte questão:

> Será possível conceber instituições de pesquisa nas quais a relação com as exclusões que permitem a qualquer indagação colocar as próprias questões seja assumida como factor estruturante e como «ideia reguladora»? (1984: 281).

A resposta deverá ter em conta a função socializante da ambivalência que Freud descreve como constituinte do tabu-punição. O que é fundamental neste é o reconhecimento da dissimetria entre o Eu e o Outro, que não é um outro Eu. A sedução que o Outro exerce resulta do desejo transgressivo partilhado pela comunidade. É a conversão do outro ao mesmo, a apropriação do transgressivo, que dá lugar à punição, a qual mostra, portanto, «o reconhecimento do outro transgressivo como modelo de si» (*op. cit.*: 282). A sociedade garante assim, através da ambivalência tabu-punição, o seu não-fechamento. A institucionalização assenta sobre o limite que a sedução e ameaça do outro, como movimento transgressivo, impede de se tornar um fechamento, pois o limite é traçado pelo movimento de transgressão em vias de anular-se. Do mesmo modo, a necessidade de estabelecer limites entre as disciplinas sem que esses limites obedeçam à lógica da conquista de mais um território – característica principal da vontade de domínio interplanetário da técnica – poderá assim ir ao encontro da «anulação bloqueada» do outro como um modo de institucionalização.

A reflexão de Samuel Weber tem implicações muito importantes quer em relação ao desconstrucionismo americano, quer em relação a tudo o que hoje possa ser designado como teoria da literatura. É que a importância da instituição é obliterada tanto pela tendência para uma interdisciplinaridade na sequência da qual qualquer especificidade do literário se suspende, e o que resulta é a apropriação por cada disciplina de uma técnica ou princípios de interpretação, quanto pela afirmação de um fundamento que teleologicamente oriente a disciplina Teoria da Literatura. Pode mesmo dizer-se que o esquecimento da institucionalização tanto existe no modo como os «desconstrucionistas» defendem uma teoria da literatura através da ênfase dada à oposição, e com ela a noções como as de «subversão», «desmistificação» ou «desmascaramento»; como existe na defesa humanista de um cânone de clássicos a transmitir de acordo com certos princípios gerais de interpretação; ou ainda, na pretensão de fundar historicamente a relação com os textos literários; ou, finalmente, fazendo parte

de um neopragmatismo que ignore a possibilidade de introduzir uma distância em relação às próprias crenças. Nos três primeiros casos, instituir é traçar fronteiras rígidas a partir do desejo de aniquilação total do outro. O quarto caso, por sua vez, corresponderia à recusa do próprio instituir e à aceitação, de uma vez por todas, de uma ordem imutável das instituições.

Interrogando-se sobre o que significa actualmente fazer teoria, David Carrol descreve a situação de confronto interdisciplinar como uma situação de experimentação, a qual permite usar a designação de «teoria crítica» num sentido diferente do que lhe é dado pela Escola de Frankfurt. Nesse novo sentido, a designação *teoria*, ou *teoria crítica*, significa um domínio «híbrido e aberto» em que se levantam questões – «questões teóricas por natureza e também sobre teoria, as suas pressuposições, os seus efeitos críticos, as suas limitações e, acima de tudo, as suas possibilidades» (1990: 3).

Tendo como base a descrição das mudanças ocorridas na concepção da relação da literatura com a realidade, Wolfgang Iser faz notar a necessidade de interrogar aquilo que nos aparece como um pressuposto inquestionado – «a validade dos textos literários como um paradigma cultural» (1989*b*: 263). Desde a afirmação de uma autonomia irredutível da literatura, durante o século XIX, passando pela proposta de simbiose entre literatura e realidade, até à actualidade, dominada a nível cultural pelo desenvolvimento dos *media*, o lugar do literário na cultura foi aceite como um dado. Daí que, segundo Iser, a irrupção ou reforço da teoria da literatura a partir dos anos 60 possa ser considerada até certo ponto como uma tentativa de entravar o processo de erosão que conduz a literatura à perda de validade social. Por isso mesmo, a teoria da literatura tendeu a identificar-se com o desenvolvimento das possibilidades de acesso aos textos literários, deixando de lado a interrogação sobre o significado da mudança.

O «esforço para salvar o estatuto tradicional da literatura face às novas solicitações sociais» (Iser, 1978: 215) levou a teoria a centrar-se na pesquisa de meios inter-subjectivos de acesso à literatura, os quais poderiam resultar da aplicação de modelos ou conceitos oriundos de outras disciplinas, como o marxismo ou a psicanálise. A pluralidade de métodos de intervenção assim gerada, que tendeu por sua vez a confundir-se com o pluralismo da teoria, deu lugar a uma alteração decisiva: «Mediar entre o texto canónico e o seu presente já não é a tarefa exclusiva da interpretação em vista do facto de que a literatura como meio é também reveladora das necessidades a que responde» (Iser, 1989: 263). Não admira que, na sequência de se ter transformado

quase exclusivamente em teoria da leitura, a teoria da literatura tenha começado a esquecer a literatura: a nova inflexão da teoria estende os modelos de leitura dos textos literários à leitura das diversas produções dos *mass media*. Embora esteja de acordo com a actual desvalorização social da literatura, uma tal atitude é acima de tudo paradoxal, como já vimos: tendo como fundamento uma superioridade do literário, procede no entanto à sua indiferenciação no campo mais geral da cultura, uma vez que apenas parte dos textos literários para construir modelos de acesso aos restantes bens culturais.

A partir do movimento acima referido, Iser acha insuficiente a «transferência ecléctica da crítica literária para a exploração dos *media*» (*ibid.*), situação à qual contrapõe o desenvolvimento de uma antropologia literária em que a busca de uma justificação da literatura se afasta do paradigma essencialista, que visa «o literário da literatura» ou «o poético da poesia». Essa antropologia, que à partida admitiria não existir uma origem da literatura exterior às suas diversas produções, pois «o que ela é é o resultado das suas funções» (*op. cit.*: 265), não consistiria de modo nenhum na determinação de constantes antropológicas, as quais corresponderiam a uma anulação da História. Aquilo que Iser propõe é que se considere a interacção entre disposições antropológicas e circunstâncias, pois a literatura depende da singularidade mas não é redutível a ela. Nesse sentido, uma antropologia filosófica interrogar-se-ia não só sobre a necessidade de ficção mas também sobre aquilo que distingue a ficcionalidade no quotidiano da ficcionalidade na literatura. Se a percepção não é concebível sem a imaginação, esta não participa, no entanto, de modo idêntico em todas as actividades, dependendo do jogo desta com as restantes faculdades a especificidade da literatura, que se altera com cada época e cada texto. Aquilo que persiste é o entrelaçamento do real e do imaginário na literatura, sem que esta possa ser identificada com qualquer dos termos. O imaginário é por natureza difuso, o que o torna apto a originar uma multiplicidade de formas. Ele está na origem do sentido, consistindo a ficção numa relação que o liga ao real, permitindo-lhe o acesso à forma (cfr. *op. cit.*: 232).

Ao considerar o imaginário como um dos constituintes da literatura, Iser chama a atenção para a experiência estética. Esta faz parte da recepção, a qual está mais próxima do imaginário do que a interpretação. Apresenta-se assim uma concepção da experiência estética que encontra nela um tipo de relação com o texto literário que não depende da subjectividade ou inter-subjectividade. É por essa não-dependência que o texto é sentido, mas não tem sentido, tal como

«nós somos, mas não nos temos a nós próprios» (Iser, 1987: 245). A experiência estética seria assim aquilo que na literatura impede a sua redução ao conceptual, garantindo a abertura semântica dos textos.

Se é certo que a literatura é indissociável da sua justificação, aquilo que é fundamental sublinhar aqui em relação ao projecto de Iser é que ele acentua a necessidade de conduzir a teoria da literatura no sentido da investigação daquilo que a justifica: quer se trate da investigação no domínio da antropologia filosófica desenvolvida numa relação de participação e recusa de alguns aspectos da fundamentação antropológica da estética iniciada por Burke e Kant e prosseguida por Adorno, entre outros; quer se trate da contestação das várias noções e categorias da estética aplicadas no domínio literário. Assim, para Iser, teorizar a literatura não pode consistir nem na determinação objectiva de uma essência desta, nem na produção de modelos que permitam o acesso aos textos. Na própria ideia de acesso aos textos estão já, na maior parte dos casos, dois pressupostos que importa pôr em questão: a existência de um texto dado e a existência de um cânone, que constitui o património literário. Interrogar um e outro é função da teoria.

Quando a perspectiva a partir da qual se pensa a teoria deixa de ser a da sua identificação com um modo de acesso à objectividade ou com a constituição rigorosa do objecto, os seus próprios limites são postos em questão. E poder-se-á mesmo falar de uma complexidade da teoria que se revela no jogo contraditório da necessidade de desfazer e de estabilizar esses limites. Ao admitir a sua instabilidade constitutiva, a teoria vai contra uma espécie de esquecimento, que Gerald Graff (1987) põe em evidência na sua investigação da história da instituição literária. Esse «esquecimento» revela-se no facto de que aquilo que é apresentado como inovação revolucionária é em seguida considerado como tradição humanista, numa repetição alternada de acusações de cientismo e de humanismo. Graff admite que esse tipo de repetição, que permite que se façam hoje acusações à teoria muito semelhantes às que foram feitas há cinquenta anos atrás, resulta de uma organização institucional que possui mecanismos impeditivos do desenvolvimento do conflito das teorias e se fecha ao confronto com o que acontece em disciplinas do campo não-literário. Para além de, em consequência, afirmar a necessidade de pensar a mudança institucional, Graff expõe uma concepção de teoria literária que não se deixa encerrar na querela humanismo *versus* cientismo, na medida em que não se pretende um discurso fundacional, não sendo seu objectivo dominar a prática da crítica. «Teoria literária» toma assim um sentido bastante amplo: «um discurso que trata dos princípios legitimadores,

assunções e premissas da literatura e da crítica literária» (*op. cit.*: 252). É evidente que um tal discurso não pretende determinar leis ou critérios, mas sim indagar o modo como certos problemas são colocados e estabelecer confrontos com outros modos reais ou fictícios de colocação desses problemas. É a partir do confronto e discussão, e não de critérios *a priori* que se podem defender concepções e formular juízos. Nesse sentido, é fundamental ter em conta, como Graff propõe, a relação indissociável entre aquilo que se torna problemático em relação à literatura e à teoria da literatura como colocação de problemas:

> Assim, um outro modo de descrever a teoria da literatura é enquanto discurso que trata a literatura, sob alguns aspectos, como um problema e procura formular esse problema em termos gerais. Teoria é aquilo que se gera quando algum aspecto da literatura, a sua natureza, a sua história, o seu lugar na sociedade, as suas condições de produção e recepção, o seu sentido em geral, ou o sentido de trabalhos particulares, deixa de ser evidente e se torna uma questão a ser discutida de uma forma geral. Teoria é o que surge inevitavelmente quando as convenções literárias e as definições críticas antes tidas como certas se tornam objecto de discussão e disputa generalizada (*ibid.*).

De acordo com esta concepção, Graff pode concluir que a teoria não existe apenas quando é explicitamente apresentada como tal, mas que mesmo afirmações que se pretendem anti-teóricas são sustentadas por diversos pressupostos teóricos que dizem respeito à relação entre literatura e sociedade, à especificidade da literatura, etc.

Ao admitirmos a existência desses pressupostos, a necessidade da teoria literária torna-se tão evidente quanto evidente se afigura a dificuldade de delimitação do seu âmbito. Um dos problemas em que se exibe essa dificuldade é justamente o da legitimação da literatura. Este surge com a aparição da noção (moderna) de literatura, indissociável, como vimos, da operação de auto-legitimação da Idade Moderna. Nasce aí a disputa pela afirmação de um modo de relação privilegiada com a verdade, a qual tem originado diversas formulações e respostas teóricas que vão no sentido da afirmação de campos autónomos, o da filosofia e o da literatura, mas que no entanto não conseguem dissimular a disputa inicial, o que alerta para o facto de a teoria literária não se poder restringir a um dos campos e para a sua necessidade de, participando de ambos, interrogar a fronteira entre eles.

2. A paradoxalidade da fundação da instituição literária

A literatura como discurso incerto e a sua função educadora. – O génio ou a naturalização do discurso literário. – O estabelecimento do cânone enquanto processo de legitimação e manifestação da autoridade da instituição literária. – A modernidade como dupla afirmação contraditória. – A divisão da palavra no discurso literário. – O mito humanista e a rasura da teoria. – Vanguardas e crise das instituições do campo literário.

As implicações da fundação da instituição literária não se situam tanto ao nível do aparecimento de uma esfera autónoma da cultura, mas decorrem sobretudo do facto de aquela trazer consigo a própria questão da autonomia e, por conseguinte, da possibilidade de uma distinção entre géneros de discurso que não parta de uma base naturalista. A partir do momento em que se aceita a possibilidade de um discurso que não é necessariamente de inspiração divina ou normativamente determinado, não sendo no entanto um discurso científico (garantido pela experiência), aceita-se a incerteza em relação a ele. Uma incerteza contagiante, pois diz também respeito aos limites desse discurso. Assim, a fundação da instituição literária é indissociável das questões que a partir dela se torna importante pensar quanto ao funcionamento da linguagem, nomeadamente aquele que é compreendido na noção de representação.

O aparecimento do autor moderno dá-se justamente em ruptura com o autor medieval: enquanto a autoridade deste provinha de uma autoridade anterior, fundadora, aquele pretende que a sua seja construída naquilo que escreve, a partir da afirmação da contingência e da multiplicidade, características da Idade Moderna. Ao assumir a precaridade de quem fala em nome próprio, o autor fica sujeito ao juízo, sujeito a responder pelas suas palavras. Porém, ao escritor é permitido que invente tudo sem precisar de responder pelas suas invenções: ele escreve em seu nome, mas o seu discurso dá lugar a outra(s) voz(es), fictícia(s), através da(s) qual(is) se criam mundos possíveis. A convenção que permite ler «como se» o sujeito do enunciado coincidisse com o sujeito da enunciação, sabendo-se no entanto que não, que não há ninguém a quem pedir contas, é fundadora da instituição literária. Sem confiança não haveria literatura, mas confiança não implica certeza, significa apenas que prescindimos da autojustificação ou de qualquer tipo de fundamentação do texto literário.

Conferimos-lhe o crédito suficiente para prescindirmos de provas em seu favor; no entanto, não lhe conferimos a autoridade de uma certeza (de uma verdade), o que corresponderia à restauração de um poder absoluto, idêntico ao teológico. A literatura surge assim como o lugar do incerto.

Se a ruptura com o postulado do sagrado é uma característica da modernidade, esse movimento é indissociável da emergência de um novo tipo de discurso – a literatura –, o qual ao construir os seus referentes põe em evidência a não-adequação da linguagem ao exterior, e consequentemente a impossibilidade de pensar a relação verdadeiro/falso a partir daquela. Por outro lado, a literatura separa-se dos discursos susceptíveis de serem avaliados segundo essa mesma oposição verdadeiro/falso. Traz por isso consigo a necessidade de se não confundir sentido e verdade: o sentido de um texto literário não é a sua verdade (verdade do seu espírito, ou da sua letra, ou da aliança dos dois), mas o que ocorre na experiência da leitura.

É a situação de excepção que permite ao escritor afirmar-se contra os modelos e normas dos Antigos, contrapondo-lhes em vez de novas normas o princípio da originalidade, elemento decisivo na «nascença» da literatura. Levada às suas últimas consequências, a busca de originalidade é a possibilidade de confronto com o desconhecido e a desmesura. A literatura nasce assim como o lugar da invenção, em relação ao qual se adoptam modos de valorização contraditórios: ou se atribui a invenção ao génio, sacralizando-a, ou se lhe concede o estatuto de exercício lúdico, que não é para levar a sério. Neste último sentido, a originalidade confunde-se com o exotismo, a extravagância: quanto mais «original» for uma obra, mais susceptível é de satisfazer o desejo de evasão contido ou reprimido pela racionalidade normalizadora.

Como se disse anteriormente, o escritor não precisa de se justificar, aquilo que ele escreve não fica sujeito a qualquer tipo de justificação com base em critérios prévios. Mas, dada a sua situação económica (autónoma, uma vez que perde a protecção dos mecenas), e dado o culto narcísico da personalidade, que surge com o do estatuto de autor, o escritor «precisa» de agradar ao público, instância que nessa época se forma adquirindo um imenso poder e colocando o escritor perante o *double bind* de dever agradar sendo imprevisível. Daí resulta não só, do ponto de vista do escritor, a substituição da estratégia pelo estratagema, mas também, do ponto de vista do público, a diferenciação deste e o aparecimento de uma série de elementos que vão constituir o campo literário, como sejam, as academias, os salões e certos periódicos onde se exerce a crítica literária. É através desta última que a literatura surge intimamente associada à educação do povo. Em relação a este objectivo, iluministas e românticos confluem. No entanto, partem de pressupostos diferentes e cumprem orientações diferentes. Os primeiros fazem-no em função da noção de gosto; os segundos, a partir de uma concepção messiânica que prevê para o futuro a realização de uma verdade ou origem, incessantemente adiada. Em ambos os casos se pretende ver na literatura algo que, resultando de uma actividade não sujeita a justificação, é no entanto investido de autoridade, sendo por isso algo que nos justifica e não o contrário. Em relação ao romantismo, isso é evidente sobretudo no processo de construção de uma nova mitologia. Quanto à atitude iluminista, ela associa a missão de educação da humanidade, atribuída à literatura, ao sentimento democrático de participação na colectividade. O gosto é a expressão máxima desse sentimento: sendo absolutamente subjectivo e ao mesmo tempo comum, funciona como uma espécie de prova do valor e da possibilidade do consenso em democracia. Nesse sentido pode falar-se de um momento inicial, em que a crítica literária se dilui na crítica da cultura; em que a literatura se revela importante sobretudo porque contribui para a discussão de temas sociais e políticos, constituindo desse modo um elemento importante da emancipação da classe média (Hohendahl, 1982: 53). A uma instrumentalização política deste tipo sucedem-se as tentativas de consolidar um estatuto de autonomia da literatura, atribuindo-lhe um saber superior – saber quanto à língua, quanto aos valores supremos da humanidade, quanto à verdade, psicológica ou ontológica – o que revela a afirmação de um poder que escapa aos modos de legitimação progressiva, os da argumentação, para se legitimar circularmente. «A literatura é o lugar da verdade» é então uma afirmação que, para não se negar a si mesma, apenas poderia pertencer à própria literatura, e teríamos assim uma legitimação à maneira romântica, que só pode ser imanente à produção poética.

Nenhum outro modo de justificação da literatura como verdade é possível, pois teríamos que supor sempre um lugar exterior à verdade que determinaria o lugar desta. É assim quando se apresenta um fundamento antropológico, como faz Schiller. É assim também quando se invoca a filosofia da história, embora neste caso a arte como lugar da verdade só possa ser, como demonstra Hegel, uma afirmação pertencente a um «depois da arte», a uma época em que esta é já coisa do passado. Em qualquer dos casos, autofundação (romântica)

ou fundação da instituição literária obedecem ao imperativo de construção de um domínio autónomo e à necessidade de esquecer ou ocultar o gesto fundador. A rasura da institucionalização associa-se imediatamente a dois fenómenos interdependentes: a emergência da noção de génio e a ruptura entre a esfera da cultura e a do progresso industrial. Enquanto o autor surge numa relação com a multiplicidade de actividades e organizações político-sociais dos indivíduos, o génio transcende-as, pois o seu imenso poder criador não conhece limites históricos ou culturais. É através da noção de génio, tal como a apresenta Kant na *Crítica da Faculdade de Julgar*, que as Belas-Artes (poesia incluída) reencontram a autoridade primordial da *physis*. Na dependência dela se coloca, portanto, a possibilidade de manter a arte nos limites do naturalismo e da *mimesis*. Ao deixar de imitar os produtos da natureza (*natura naturata*), a arte imita-a na sua produção (*natura naturans*).

Aproximando-se do lugar de Deus, o génio adquire um poder e uma autoridade inquestionáveis: a exigência de fé passa da religião para a arte, dando lugar a uma série de analogias, nomeadamente entre beleza e moral, de onde decorre um funcionamento exemplar da arte. Este círculo só é interrompido pela questionação acerca dos limites de uma dada obra ou de um dado discurso: aí se revela que a interrogação-resposta acerca dos limites faz já parte desses limites; o discurso da teoria circunda a obra, mas desse modo também a constrói.

Falar de um discurso literário implica sempre a questão «O que é?», na qual reconhecemos um ponto de partida da teoria. Por isso, a autonomização da literatura é solidária de uma exigência de racionalidade sem a qual não poderia haver circunscrição do seu campo. Mas aquilo que a fundação da instituição literária nos revela é, antes de mais, a relação da teoria ao direito. A resposta a «O que é?» parte já de uma convenção que visa separar o discurso que produz certezas (o discurso do conhecimento), daquele que funciona de acordo com um princípio de ficção, o «como se», a partir do qual se obtêm apenas exemplos. A partir desta grande divisão, a resposta a «O que é a literatura?» não deixa de se complexificar em termos institucionais através do desenvolvimento de descrições prescritivas. Mas o paradoxo essencial do literário decorre da fundação da instituição literária em que, excluindo-se da justificação, a literatura não pode deixar de ser crítica e, portanto, de incluir o jogo da justificação: uma vez que a literatura se separa do resto pelo «como se» (o funcionar como exemplo), ela torna-se exemplo de um modo de funcionamento do discurso (o funcionamento enquanto exemplo, que não se restringe ao literário),

adquirindo desse modo uma grande importância crítica para o estudo de vários tipos de discurso e, por conseguinte, para o estudo das condições e processos do conhecimento.

A resposta à pergunta «O que é a literatura?» esquece o movimento da sua institucionalização quer através da noção de génio que a apresenta como uma destinação da natureza e de um Deus, em última instância, ocultando assim a convencionalidade que estrutura a experiência da relação com uma obra literária; quer através de uma instrumentalização que pretende reduzir o funcionamento do discurso como exemplo (em absoluto, inclassificável porque não se reporta a uma lei prévia) ao de «exemplo de» (representação e verosimilhança). Em ambos os casos retira-se à literatura a dimensão crítica para a tornar não só um elemento classificável e perfeitamente controlável, mas sobretudo para a reduzir apenas a um factor de fixação e estabilização.

O facto de o paradigma filológico ser dominante nos estudos literários resulta em grande parte desta recusa de pôr em evidência a institucionalização do literário. Admitindo-se que a verdade do texto reside no texto em si, sendo apenas necessário extraí-la, evita-se problematizar o pressuposto que preside a tal actividade, o de que a literatura é por excelência e naturalmente um lugar da verdade. É o que se verifica a partir da concepção romântica da crítica (enquanto percurso para a perfeição de uma origem, o Absoluto), segundo a qual só a poesia pode criticar a poesia, isto é, segundo a qual é o próprio poema a desdobrar-se infinitamente através da reflexividade própria da palavra poética, assegurando assim uma autoridade primeira em nome da qual se exerce circularmente a crítica, embora o círculo nunca se feche, convertendo-se em espiral. É o que se verifica igualmente quando se estabelecem regras de acesso ao sentido do texto identificado com a intenção do autor ou da obra. Ou ainda, quando se funda uma ciência concebida como ciência das formas literárias, colocando cada texto particular em relação com um conjunto de regras ditas do seu engendramento.

Tal como não é difícil admitir a conexão entre a fundação e consolidação das diversas instituições do campo literário e a missão educadora atribuída à literatura, também não é difícil destacar a escola como a instituição que mais decisivamente contribui para a delimitação desse campo. Barthes, ao distinguir os dois modos como se nos apresenta a literatura – como instituição e como obra –, esclarece: «como instituição, ela reúne todos os usos e todas-as práticas que regulam o circuito da coisa escrita numa sociedade dada» (1969: 133).

Ora, a escola, e particularmente a universidade, tem um papel decisivo não só na regulamentação do circuito literário, mas, em primeiro lugar, na determinação do *corpus* a preservar. Com efeito, como vimos, o estabelecimento do cânone literário e consequente ordenação, classificação e hierarquização das obras literárias numa história da literatura, compete a uma comunidade profissional, a dos professores e investigadores da disciplina. Esta comunidade organiza-se por sua vez hierarquicamente – escolas de diversos graus, colóquios, associações de altos estudos, universidades – e, como a que se organiza em torno de qualquer outra disciplina científica, possui os seus meios e regras próprias que lhe garantem a estabilidade sem impedirem a mudança. De entre esses meios, assume especial relevo a consolidação de uma rede conceptual e de uma linguagem particular, bem como a atribuição de diplomas e graus académicos através dos quais se atinge e mantém um certo nível de consenso. Porém, enquanto nas disciplinas correspondentes às chamadas «ciências da natureza» a autoridade dos membros da instituição é regulada por um certo equilíbrio entre a autoridade tácita que o título que possuem lhes confere e um conjunto de técnicas explícitas que permitem nomeadamente sujeitar as teses defendidas a uma prova pela experimentação, a situação dos estudos literários, decorrente do seu estatuto originário de humanidades, é a de uma permanente instabilidade em que, quase ciclicamente, alternam a defesa e a condenação das técnicas.

O predomínio das técnicas levado ao limite, isto é, à tentativa de as impor em exclusividade, impediria a consolidação e mudança do cânone, uma vez que as técnicas – quer sejam de análise das formas, incluindo as análises de retórica, quer sejam de determinação do sentido ou da significação – se exercem sobre elementos do cânone constituído e dispensam a avaliação. Por sua vez, a tendência para «libertar» de todos os «entraves» técnicos as interpretações e avaliações «canonizadoras» faria com que estas correspondessem apenas e directamente aos interesses políticos de um grupo, e sujeitaria a literatura a uma legitimação apenas carismática.

É através do compromisso e do equilíbrio precário que os estudos literários podem prosseguir, garantindo a existência de algo como a literatura cujo nascimento alia já mudança e conservação, a necessidade do novo e a preservação do antigo, o desejo do futuro e a paixão da origem. A afirmação sempre paradoxal da literatura tem ultrapassado todas as situações em que parece circunscrever-se a um sentido único. Esse movimento torna evidente a complexidade dos mecanismos que a sustentam, permitindo verificar a aliança entre a criação

literária e a comunidade de professores e investigadores na área da literatura. Octavio Paz, que em *Los Hijos del Limo* apresenta a ruptura como característica essencial da modernidade, chama a atenção para aquilo que considera a sua constituição paradoxal: como tradição que se constitui pela negação subversiva da tradição, ela é uma «tradição heterogénea», «condenada à pluralidade». Daí a afirmação «A modernidade não é nunca ela própria; ela é sempre outra» (1974: 14). Mas se esta é uma afirmação que associa a modernidade a uma ideia de mudança, ela parece conceber a tradição moderna como uma tradição sem fim (porque «sempre outra», plural, heterogénea). Porém, não é essa a tese de Octavio Paz. Pelo contrário:

> Desde a sua origem, a modernidade é uma paixão crítica, e, por isso, duplamente negação, como crítica e como paixão, tanto das geometrias clássicas como dos labirintos barrocos. Paixão vertiginosa porque culmina na negação de si: a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora (...). A arte moderna não é somente a filha de uma idade crítica, mas a crítica de si mesma (*ibid.*: 16).

Sendo autodestrutiva, como acima se diz, a modernidade chegou ao seu fim: é a essa conclusão que chega a análise histórica conduzida por Octavio Paz em *Los Hijos del Limo* (1974), bem como aquela a que procede numa conferência intitulada «Poésie et "Modernité"» (1988), no Collège de France. Aqui se reitera a ideia de que a relação entre romantismo e modernidade é ao mesmo tempo filial e polémica. Identificando *modernidade* com *crítica* e com *mudança*, Octavio Paz vê no romantismo «a grande mudança não só no domínio das letras e das artes, mas no da imaginação, da sensibilidade, do gosto, das ideias» (1988: 6). No entanto, o romantismo é «a grande negação da modernidade, uma negação interior à modernidade». Para Octavio Paz, o modo como esta ocorre é o da coexistência de dois movimentos contraditórios, a analogia e a ironia. A primeira integra-se no mito, na sua complexidade cíclica e nos sistemas de correspondências nele desenvolvidos. A segunda é um exercício de crítica, ela «rompe o tempo mítico afirmando a queda na contingência, a pluralidade dos deuses e dos mitos, a morte de Deus e das suas criaturas» (*ibid.*: 7).

Esta tese é interessante se dela retivermos a importância da dupla afirmação contraditória, elemento fundamental a ter em conta quando se fala de literatura. Mas a dupla afirmação não significa a existência pura de dois pólos contrários, o da continuidade e o da fragmentação, os quais podem existir em divergência ou convergência: a continuidade não é assinalável, apenas a fragmentação e a descontinuidade o são. Tal como o infinito, ou Deus, a continuidade

é uma ideia que atravessa o tempo histórico, descontínuo e fragmentário, como um desejo de totalidade que na Época Moderna a inexorabilidade da crítica converte em nostalgia.

Para Octavio Paz, a ideia de arte moderna, de acordo com a qual a arte se integra numa tradição da ruptura, chegou ao seu esgotamento, não conduzindo o fim dessa ideia a nada que se situe para além do moderno, o pós-moderno, mas, pelo contrário, a algo que escapa à tradição da ruptura e se afirma como arte da convergência, da presença como reconciliação do tempo e do eterno. Se as sucessivas crises da ideia romântica de arte – como o simbolismo e o modernismo[1] – participaram sempre, apesar de tudo, da ideia moderna de arte, o fim desta, na época actual, dá lugar a uma poesia mais pura, mais verdadeira, porque, contrariamente à estética da mudança, é a busca da identidade absoluta: «nós, os poetas desta época que começa, buscamos o princípio invariante que está na base das mudanças» (*art. cit.*: 15). De acordo com a lógica desenvolvida por Octavio Paz, a literatura da modernidade, para além de obedecer a um princípio fundamental – a analogia –, esteve sujeita à crítica como traço distintivo daquela época. Actualmente, a literatura retira-se da sua sujeição e pretende atingir um estado de perfeição correspondente à manifestação plena da analogia. Uma tal lógica considera o mito e o *logos* como princípios determinantes da ideia moderna de arte, assentando, tal como a lógica das grandes narrativas de legitimação da modernidade, na disjunção daqueles, e por conseguinte na possibilidade de separar as duas dimensões opostas. A diferença está em que para Octavio Paz é a força da analogia (mito) que se sobrepõe à ironia (*logos*) na poesia contemporânea, enquanto que, de um ponto de vista das grandes narrativas legitimadoras da modernidade, deverá ser o *logos* a superar em definitivo o mito. Em ambos os casos trata-se de anular o paradoxo da modernidade, que é o paradoxo da literatura, a sua condição: a impossibilidade de separar mito e *logos*, pois todo o mito é já, como diz Blumenberg (1979*b*), discurso sobre o mito.

É evidente que o raciocínio de Octavio Paz se constrói e delimita a partir da mesma oposição estruturante, entre mito e *logos*, que encontra em disjunção na ideia moderna de arte. Isso deve-se ao facto de a sua concepção da linguagem obedecer àquela dicotomia, «ignorando» que desde o seu «nascimento» a literatura, pelo novo estatuto do discurso que veio instituir, implicou um pensamento sobre a linguagem que de modo nenhum é redutível ao estabelecimento de uma oposição entre linguagem poética, considerada como duplo do mundo, que procede por um sistema de correspondências, e linguagem

crítica, aquela que constitui o mundo a partir das categorias *a priori* de um sujeito transcendental. Pelo contrário, a literatura como o lugar da invenção ou da ficção traz consigo a necessidade de romper com aquele tipo de dicotomia. Em primeiro lugar, porque a necessidade de ser original, de inventar, que nasce com a literatura, não se subordina à cadeia do desenvolvimento conceptual, progressivo, e, pelo contrário, se assume como jogo que é, como refere Kant ao distinguir a poesia da eloquência, «um simples jogo que pode no entanto ser utilizado pelo entendimento de modo conforme às suas operações» (*C.F.J.*, § 53). Em segundo lugar, porque a relação ao singular é sempre uma luta no interior da linguagem e nunca uma revelação extática que seria a de uma relação vertical entre a linguagem e o mundo, dado que a intuição pura não existe, e o singular não se dá como tal à nossa percepção, sendo sempre já um confronto com a linguagem (redução da singularidade à essência, ou ao comum).

Ao afirmar-se como domínio autónomo, a literatura afirma ao mesmo tempo a divisão da sua palavra: o acto fundador desse domínio não é puro acto incondicionado, ele implica os discursos de justificação e, consequentemente, as instituições que passam a constituir o campo literário. A dupla afirmação da literatura não é a de duas linguagens em luta, mas a da linguagem como desdobramento interminável de performativo e constativo, de níveis e metaníveis. Para ser compreendida, a ideia de literatura (que é uma ideia moderna) exige que se considerem a sua institucionalização e o que de alheio a toda a instituição a liga à mudança, ao singular e contingente inexpressáveis. Do ponto de vista das instituições, há dois momentos decisivos a considerar: a criação, no último quartel do século XIX, dos estudos literários e departamentos de literatura nas universidades; a emergência de uma nova disciplina, a Teoria da Literatura, no elenco das disciplinas científicas. Estes dois momentos estão sem dúvida em continuidade, tendo o primeiro preparado o segundo, tal como os estudos de literatura, integrados no estudo da língua em diversos níveis de ensino, contribuíram para o aparecimento dos estudos literários.

Com o desenvolvimento industrial e mercantil, as obras literárias tomaram-se elas próprias uma espécie de mercadorias sujeitas a todo o tipo de manipulações visando o consumo, tendo-se perdido aquela impessoalidade e imparcialidade que definiam a participação da crítica num espaço público estruturado em função de um senso comum. A fragmentação da crítica corresponde então à perda da sua função legitimadora, a qual passa a estar na dependência dos departamentos

de literatura das universidades. Tendo emergido de um paradigma humanista, arnoldiano, estes procuram conciliá-lo com as exigências da pesquisa científica, sem que no entanto esse tipo de conciliação de individualismo e técnica fosse concebido de forma homogénea. Pelo contrário, os estudos literários são, desde o seu início, um campo de tensões, pois embora a transmissão da cultura humanista fosse um objectivo comum, a fixação de uma orientação filológica e histórica não se verificou sem discordâncias (cfr. Graff, 1987).

Para além das tensões já existentes na época da institucionalização dos estudos literários, há ainda que ter em conta que o processo não se subordina inteiramente ao projecto, possuindo os seus efeitos próprios. De entre estes, é possível falar da tecnicização como resultado mais ou menos imediato da burocratização e da necessidade de instauração de critérios que permitissem o funcionamento dos departamentos de literatura. A par daquela, uma maior atenção à investigação em detrimento do ensino implica, por sua vez, também um afastamento da investigação em relação à crítica e ao público. Como denominador comum do processo e seu suporte, o mito humanista rasura a dimensão teórica necessariamente implícita, pretendendo fazer do estudo da literatura a investigação de um imenso campo que é preciso conhecer em toda a sua extensão. Oculta-se assim nomeadamente o processo de formação e preservação do cânone, pois este não é um mero resultado de actos individuais de julgamento das obras, mas decorre de juízos suportados pelas instituições aptas a promover a sua transmissibilidade. De facto, a preservação do cânone depende da capacidade das instituições para o tornar aceitável de geração em geração, embora com alterações, claro[2]. O desígnio humanista que faz dos estudos literários o estudo de toda a literatura parte de uma assunção implícita, do tipo «A literatura ensina-se a si própria» (Graff, *op. cit.*: 10), máxima que retorna ciclicamente como panaceia, iludindo diversos conflitos institucionais na base dos quais está o esquecimento da solidariedade entre a literatura e as instituições do campo literário ou, por outras palavras, entre a literatura e o discurso sobre a literatura, o que, num sentido geral, podemos considerar como teoria. Importa reconhecer que embora o funcionamento das instituições exija sempre algum «esquecimento» ou automatização das suas regras – por outras palavras, exija sempre um certo grau de «autoridade tácita» (cfr. Kermode, 1979: 169-84) –, esse «esquecimento» não pode ser de tal ordem que não permita problematizar a relação entre cânone e interpretação.

A afirmação «A literatura ensina-se a si própria» não difere muito de «A literatura teoriza-se a si própria», partilhada por grande parte

da recepção do romantismo, e de um modo geral por toda a tradição em que poesia e ontologia se identificam. Se o romantismo de Iena pôde ser chamado romantismo teórico, é porque abre no interior da literatura uma dimensão de interrogação sobre si próprio, uma dimensão irónica. No entanto, ao fazê-lo procede em nome do absoluto que o seu próprio discurso funda, o absoluto literário. A circularidade desse processo é responsável pelo elitismo e pela instauração de uma autoridade carismática no campo literário. Esta procede da máxima segundo a qual os melhores críticos de poesia são os poetas, máxima que se situa na linha directa da concepção de que só a poesia pode ser crítica da poesia.

É bastante frequente admitir-se que existe uma continuidade entre o elitismo e o messianismo românticos (que colocam a literatura no cimo da hierarquia de todos os processos de educação e conhecimento) e as vanguardas enquanto movimentos que definem a arte como um lugar avançado que indica o sentido do futuro. Mas, se aqueles dois elementos podem ser considerados comuns, é no entanto muito diferente o tipo de relação com as instituições que a partir deles se define: o messianismo romântico tem em última instância um fundamento teológico, enquanto o historicismo das vanguardas literárias se funda numa utopia do progresso que coloca o espiritual na arte a par do progresso técnico e científico. Daí que na sua missão educadora o primeiro repudie o desenvolvimento racionalista da ciência e apele para o seu devir-literatura, bem como para o devir-literatura da filosofia, enquanto o segundo pretende apenas que a literatura e outras formas artísticas se conjuguem com outros domínios, nomeadamente o político, sem porem em causa a especificidade destes.

A aliança de vida e literatura, sendo uma das características dos movimentos literários que se autodefinem como vanguardas, é indissociável do seu projecto de dissolução do campo literário como realidade autónoma, e portanto do projecto de destruição das diversas instituições literárias que suportam aquela autonomia. É nessa medida que o modernismo, identificado com a ideia de vanguarda, corresponde à auto-erosão da modernidade a partir de um dos seus princípios fundamentais, o da crítica, e portanto do repúdio da tradição através da destruição das suas instituições. Mas, tal como a crise das instituições não atingiu o limite que conduziria à catástrofe social absoluta, assim também a existência de vanguardas artísticas não significou que a arte do período modernista fosse apocalíptica, isto é, caminhasse para o fim da arte. A crise das instituições do campo literário não conduziu ao seu desaparecimento, mas sim a mudanças signifi-

cativas que vieram tornar mais evidente a importância da institucionalização para a existência de algo designado como literatura. Nesta medida, o aparecimento das vanguardas em literatura faz claramente parte de uma crise das instituições (iniciada na época das Luzes e para a qual o romantismo buscou uma resposta) agudizada no século XX com o desenvolvimento das ciências e as alterações profundas das formas de vida.

É pois num contexto de crise que nasce a ciência da literatura, projecto que se alia ao apelo a uma literatura por vir. Como objectivo principal do formalismo russo, o projecto de fundação da ciência da literatura assenta no pressuposto de uma situação extraordinária no campo da arte e da literatura, aquela em que, como escreve Sklovskij num ensaio de 1914, «a antiga arte já morreu, mas a nova arte ainda não nasceu» (1914: 13). A morte da arte do passado arrasta consigo a compreensão do mundo a que só novas formas de arte permitirão de novo o acesso. A outra face da ruptura é, portanto, o projecto – a arte como construção de um mundo, na medida em que é a possibilidade de devolver à vida as coisas que o hábito apagou. Ao vincular-se exclusivamente à determinação de constantes estéticas, um tal projecto de restituição ou reconstrução do mundo através da arte coloca-se na dependência de fundamentos psicológicos, contrariando o movimento de desidentificação a que parece inicialmente ligado, e substituindo-lhe a busca obsessiva da identidade de um objecto, a literariedade.

À tradicional força identificatória da literatura concebida como um modo exemplar de transmissão de cultura substitui-se a eficácia técnica que retira aos estudos literários qualquer objectivo exterior: o estudo do texto em si passa a valer apenas por si, isto é, pela competência da utilização de certas noções e métodos de análise, sem qualquer referência a uma finalidade desse estudo. De um ponto de vista humanista e historicista, era necessário estudar toda a literatura, cobrir todo o campo assim designado, mas de um ponto de vista técnico esse objectivo torna-se ainda mais absurdo pois a ideia de formação e transmissão de uma herança é abandonada e o campo literário passa a ser apenas um pretexto para o exercício de uma competência; só interessa a performatividade, a capacidade de conceber modelos e de os fazer funcionar. O campo da teoria literária passa a girar sobre si próprio e rasura qualquer possibilidade de ligação à exigência de problematizar e pensar a crise das instituições e, por conseguinte, de noções centrais da metafísica como as de História e de sujeito.

A vinculação ao estudo das formas e posteriormente a adopção do conceito de estrutura como «ideologia científica» (Iser, 1978) vão no sentido da estabilização – definição de limites e identidades – e,

portanto, em sentido contrário, ao das obras literárias suas contemporâneas. Com efeito, grande parte da literatura que de alguma maneira está em relação com os diversos movimentos de vanguarda leva ao extremo o processo de desidentificação que a aliança entre voluntarismo e técnica desencadeia. Mas o excesso em literatura não se confundiu com a automatização do progresso. Um extraordinário exemplo disso é a poesia de Fernando Pessoa, cuja fragmentação em autores não faz da multiplicação de sujeitos um modo de dominar o Todo, mas uma revelação da sua impossibilidade.

O empobrecimento da experiência, tema fundamental não só no pensamento de Benjamin como em qualquer reflexão sobre o modernismo, tem como reverso o incremento da experimentação que, como Gellner observa (cfr. 1956: 192-210), se verifica tanto no campo da ciência e da técnica como no da arte. No entanto, importa ir além dessa observação e distinguir entre experimentação técnica e experimentação poética. A ausência de finalidade prévia é comum a ambos os tipos de experimentação, mas enquanto na primeira essa ausência é suprida por aquilo a que talvez se possa chamar uma metafinalidade, a eficácia, a segunda é inteiramente perdulária, dado que por ela nada se rentabiliza, tudo se desassossega. A experimentação técnica releva do cálculo e da acção, a experimentação poética, do pensar. Nem os gestos mais radicais no domínio da arte e da literatura podem ser compreendidos fora dessa dimensão. É o caso dos *readymade* de Duchamp, que não colocam a arte na dependência de um puro acto de nomeação mas questionam a institucionalização, os mecanismos do poder na selecção das obras, ou seja, aquilo que faz com que o valor de uma assinatura dependa do valor ou significado cultural do nome próprio, o qual por sua vez obedeceu a estratégias culturais de selecção, cujo processo se pode considerar parente dos processos de jurisprudência. Segundo Thierry de Duve, de Courbet a Duchamp passou-se em pintura do «"não importa o quê" representado ao "não importa o quê" puro e simples» (De Duve, 1989: 107).

Quanto à literatura, podemos dizer algo semelhante tomando como referência Baudelaire e o dadaísmo. Por isso é de algum modo interessante repararmos na caracterização que De Duve faz daquela passagem: «antes de Dada, o "não importa o quê" é um juízo pronunciado pelo *establishment* em nome de um sentimento de medo e de indignação; depois de Dada, é um juízo pronunciado pelo grande público em nome de um sentimento de indiferença» (*op. cit.*: 110). No entanto, segundo o mesmo autor, o caso Duchamp não se integra no «espírito dadaísta», a sua afirmação do «não importa o quê» não releva

da pretensão anti-arte. Pode então dizer-se que aquilo que o *ready-made* de Duchamp vem tornar visível é não só a ausência de objectos estéticos, mas também a dimensão de relação com o único como condição da obra de arte: só a definição à partida das características dos objectos estéticos se poderia opor ao «não importa o quê», mas nesse caso a arte estaria subordinada a uma finalidade, perderia a sua soberania. Aquilo que se expõe ao olhar no *readymade*, sendo «não importa o quê», dá-se como *aquilo* – algo que é insubstituível, um exemplo, paradoxal, da contra-exemplaridade – sem aparecer directamente como anti-arte. É nessa medida que a arte é, acima de tudo, efeito de assinatura. Ela releva da duplicidade que define a assinatura como possível-impossível. Não há dúvida de que se trata de um gesto que vai contra a pretensão legisladora e julgadora da instituição, sem no entanto a assimilar inteiramente àquelas pretensões. O dadaísmo parte já dessa assimilação, como se pretendesse resolver os paradoxos irresolúveis da arte pela sua exacerbação.

No campo literário, o gesto dadaísta que pôs em causa o domínio da arte enquanto tal, isto é, autónoma e reproduzindo-se segundo as suas próprias leis, corresponde a uma crítica das instituições literárias por um raciocínio pelo absurdo: se as leis que regem a criação literária são soberanas, e por isso não precisam de ser socialmente ratificadas, então todas as leis que não sejam socialmente ratificadas, todas as proclamações infundadas de autoridade podem estar na origem de objectos literários. A lição principal do dadaísmo quanto ao problema da legitimação em literatura seria dada pela impossibilidade do seu programa: aquilo que constituía a sua força e também o que o impossibilitava era uma dupla injunção paradoxal do tipo «Sê espontâneo», ou então «Toma como lei da criação literária a ausência de lei da criação literária». Como é óbvio, o projecto de dissolução da literatura na vida parece resolver o paradoxo acabando com a literatura, e, por conseguinte, com todos os problemas com ela relacionados. Mas não é senão mais um modo de trazer para o primeiro plano, o do que é imperioso pensar, os conflitos e tensões entre a Lei e a mudança. É este conflito que a rigidez das instituições literárias tende a ocultar, e que no entanto constitui o fundamental da ideia de literatura: a exigência de autonomização. Pode mesmo dizer-se que desde finais do século XVII a designação *literatura* tinha como referência essa tensão que a remetia para um domínio da excepcionalidade ou excentricidade em relação ao princípio de razão. No século XIX, a célebre afirmação de Verlaine «E tudo o resto é literatura», que pressupõe a identificação desta com um determinado campo estritamente

codificado, e por conseguinte com a sua relação de dependência de instituições rígidas, participa ainda da necessidade de preservar a referida tensão entendida como oposição de um campo e do seu exterior. A ausência de limites ou demarcações, preconizada pelo dadaísmo, só poderia terminar numa indiferenciação equivalente à do domínio da técnica ou então na urgência de compreender a experimentação literária como experiência, isto é, na necessidade de repensar a literatura em relação com o sentido, o ser sentido da existência. É do interior da experiência que Artaud e Bataille pretendem fazer emergir a literatura e o pensamento como literatura. Mas na sua teorização essa experiência acaba por abdicar face a uma soberania (a vida, o mal) que retira a literatura para o espaço do impossível.

3. A questão do sentido

A tradição humanista contra a teoria da literatura, em nome do sentido. – O sentido como redução à presença e negação da finitude. – Sentido e senso comum.

Real Presences, livro anteriormente referido de Georges Steiner, apresenta-se como uma defesa do sentido contra o niilismo nos estudos literários. Esta aparece como uma espécie de cruzada que visa no fundamental: 1) contribuir para acabar com a teoria da literatura, uma vez que «a teoria nas humanidades é uma sistematização de impaciência» (1989: 115), não havendo qualquer possibilidade de constituir uma teoria da crítica ou da interpretação (únicos aspectos a que Steiner associa a ideia de uma teoria literária); 2) afirmar a relação com as obras de arte como uma resposta que é também o assumir de responsabilidade. A radicalidade de tais propósitos, a que não é estranho o tom voluntariamente polémico e provocatório do livro, revelando-se insustentável, não deixa de pôr a claro a necessidade de abandono de uma perspectiva estritamente humanista se se pretende compreender a actual situação de crise no domínio dos estudos literários. O primeiro dos objectivos referidos é posto em causa pelo próprio livro, o qual prova a importância de um domínio de conceptualização do fenómeno literário, isto é, da produção de discursos sobre literatura que não sejam apenas de crítica ou interpretação. Quanto ao segundo, como veremos, é a própria noção de resposta que não poderá deixar de ser interrogada se quisermos passar além de uma simples complementaridade entre um estado místico, contemplativo, e um sujeito soberano.

A tese que Steiner prossegue é a de que grande parte da teoria da literatura, nomeadamente aquela que de algum modo se aproxima da «desconstrução», prossegue o pôr em crise da palavra, característico de uma época de ruptura (1870-1930) que abalou a cultura ocidental nos seus alicerces. Atribuindo a essa época a designação de «epílogo», por considerar que ela corresponde a uma subversão do *logos* no seu sentido grego, original, caracteriza-a como uma época em que a função da cultura escrita na civilização ocidental é posta

em causa: o epílogo põe fim à possibilidade de uma história do sentido do mundo e da humanidade, pois estes são negados como totalidades ou referentes estáveis. A ruptura «manifesta-se pela primeira vez no divórcio que Mallarmé opera entre linguagem e referente e na desconstrução que Rimbaud impõe à primeira pessoa do singular» (*op. cit.*: 123). Steiner não concebe qualquer descontinuidade no pensamento ocidental anterior à que se manifesta nas obras destes escritores. Nem a *Aufklärung* nem Kant, do seu ponto de vista, representam rupturas significativas. E no entanto, a «revolução copernicana» de Kant, ao mesmo tempo que liberta a produção de sentido da subordinação à transcendência, concebe a afirmação da subjectividade como crise da identidade do indivíduo. É o que, como explica Deleuze (1986: 29-34), se pode ver sintetizado na célebre fórmula de Rimbaud «Je est un autre», uma das «quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana». Com efeito, quer a crise de identidade quer a ruptura com a ideia clássica de *mimesis* como reprodução ou imitação são muito anteriores à época de Mallarmé e Rimbaud.

A oposição dos Modernos à imitação dos Antigos, constitutiva do advento da literatura, fez da imitação dos Modernos uma *mimesis* paradoxal que, como vimos a propósito de Diderot, concebeu toda a representação como presentação de um outro. Ou seja, uma *mimesis* que pretende que o mesmo (o referente como objecto designável) nunca se dá como tal no discurso, sendo este, sempre, presentação do que não existe fora de si. É precisamente porque a «solução» de Steiner para a crise na relação com o literário, que do seu ponto de vista se integra numa crise da humanidade, corresponde no essencial a uma recusa da modemidade, que a leitura que faz de Heidegger o recupera para uma filosofia da presença deixando de lado a noção de diferença ontológica que vai precisamente contra aquela. Face ao que considera o niilismo da época do epílogo, Georges Steiner apresenta o pensamento heideggeriano como uma saída, integrando a sua concepção da linguagem traduzida na máxima *Die Sprache spricht* numa ontologia da presença. Pelo contrário, considera niilistas tanto a linguística moderna como a psicanálise, por ambas concorrerem para a suspeita em relação à palavra. Quanto à desconstrução, ela é não só niilista, porque, na versão de De Man, pretende que toda a leitura é errónea, mas é também reducionista porque postula que a relação com a arte e os textos literários é exclusivamente leitura.

É pois face a uma situação que considera insustentável que Georges Steiner prossegue a defesa de uma concepção da linguagem como modo de representação, o que no seu entender a literatura em nada

contribuiu para abalar. Apenas certos excessos, desde o final do século XIX, pretenderam substituir à verdadeira vocação da literatura a suspeita. Designando a ilusão referencial por «confiança na palavra», Steiner fez desta a exclusão da não-certeza, convertendo-a desse modo em certeza. De facto, a confiança só se distinguiria da submissão ao destino se fosse entendida como não-certeza e não-dúvida. Mas tal não acontece. A análise que Georges Steiner faz daquela a que chama «época do epílogo» põe em relação a perda de confiança na palavra e a perda de responsabilidade como sua consequência inevitável. À quebra de uma confiança que correspondia ao pressuposto de «aliança entre palavra e objecto» (Steiner, 1989: 118) sucede não só uma perda de responsabilidade resultante da impossibilidade de presença a si do sujeito que o impede de «responder a» e «responder por» (*ibid.*), mas também uma recusa da participação mística (intuitiva) num Sentido anterior, pleno. É a noção de desinteresse oriunda de Kant que funciona aqui como articulação entre responsabilidade e dissolução numa ordem anterior – o sagrado. O desinteresse é então uma espécie de capacidade altruísta de sacrifício de si que faz coincidir responsabilidade e renúncia como entrega à verdade original.

Uma observação fundamental a fazer em relação ao trabalho de Steiner enquanto paradigma das actuais manifestações de humanismo nos estudos literários, é a de que ele não tem de modo nenhum em conta a significação do aparecimento da ideia de literatura que se demarca da noção de poesia e das ligações entre a voz do poeta e a voz de Deus que naquela se estabeleciam. Embora recorrendo com frequência a Kant, os pressupostos a partir dos quais Georges Steiner condena a importância que a desconstrução atingiu nos estudos literários são pré-modernos. Por isso, ele não só não pode conceber que se separe a ética da estética (*op. cit.*: 129), mas coloca a arte e o sentido numa relação com o sagrado. Também por isso, a acusação central que faz à desconstrução é a de esta ser contra-teológica (*op. cit.*: 152), pois não é da ausência de sentido e de referente que aí se trata, mas da impossibilidade de encontrar um sentido original ou um referente estável. Teologia, humanismo e comunicação constituem, de facto, um nó inextricável quando se trata de postular um significado transcendental que, sob a ilusória palavra de ordem de respeito da intenção do Outro enquanto manifestação da sua alteridade, é garantia da redução ao Um. Reconhecendo embora que mesmo de um ponto de vista tradicional, como o da exegese religiosa, a busca de sentido corresponde a uma regressão infinita, Steiner condena ainda a desconstrução por pôr em evidência esse movimento e negar a possibilidade de o parar pela atribuição ao texto interpretado da autoridade de uma intenção ou querer dizer determináveis. E o que é que propõe então como meio de parar a interpretação? Em primeiro lugar, que o comentário de um texto deve dar lugar a um movimento de aproximação, a *cortesia*, que corresponde a um conceito oriundo do amor cortês, dizendo respeito a uma série de rituais que propiciam o encontro com o Outro. A cortesia não corresponde, porém, a uma rigidez de codificações explícitas, pelo contrário, a ritualidade não consiste em seguir regras estabelecidas mas em aceder à quintessência do senso comum a partir de uma percepção requintada que seria algo como uma «intuição moral», um «tacto do coração», ou mais precisamente:

> O que nós *devemos* aplicar, com uma clareza sem compromissos, à obra de arte, ao texto, à obra musical, é uma *ética do senso comum*, uma cortesia que seja ao mesmo tempo das mais sólidas e das mais refinadas (*op. cit.*: 183; itálicos meus).

Em segundo lugar, propõe que se tenha em conta a prioridade do texto comentado ou criticado: a liberdade do comentário é sempre segunda em relação ao texto original, pois depende da existência dele. A prioridade do anterior supõe neste caso uma confiança inicial, aquela que parte da pressuposição de que se está perante algo inteligível, na sequência da qual se procede a um estudo lexical, gramatical e formal do texto dado, bem como a estudos paralelos de contextos, dados biográficos, etc. Depois de ter explicado em que consiste cada um destes «rituais filológicos» e ter constatado a existência de obstáculos intransponíveis à interpretação, como seja o da indeterminabilidade absoluta do contexto formado por uma sucessividade de círculos concêntricos, Steiner aproxima-se da ideia de que é «impossível atingir uma significação única, estável e demonstrável» (*op. cit.*: 200). A razoabilidade de uma tal constatação é a da própria tradição hermenêutica na qual os referidos rituais filológicos se integram perfeitamente. É óbvio que se trata de estabelecer limites à interpretação e desacreditar qualquer veleidade de considerar igualmente erróneas todas as leituras, isto é, de afirmar a arbitrariedade ou o jogo gratuito das interpretações. É também por recusar a arbitrariedade das interpretações que Derrida adverte para a necessidade de um comentário que respeite certos protocolos:

> Sem dúvida, este momento do comentário duplicador deve ter o seu lugar na leitura crítica. Na falta do seu reconhecimento e do respeito de todas as suas exigências clássicas, o que não é fácil e requere todos os instrumentos da crítica tradicional, a produção crítica correria o risco de se fazer em não importa que sentido e se autorizar a dizer mais ou menos não importa o quê (1967*a*: 227).

A grande diferença entre as concepções dos dois autores, embora ambas defendam o recurso à crítica tradicional, é que Derrida o faz tendo em vista um primeiro momento da leitura como ponto de partida do pensar e da afirmação de diferenças que ele implica, enquanto para Steiner se trata sempre de, de algum modo, apagar as diferenças, quer dissolvendo-se na imensa comunidade do bom senso, quer no «sentimento oceânico» da religião. Na continuação do anteriormente citado, Derrida afirma:

> Mas esta vigilância (*garde-fou*) indispensável nunca fez senão *proteger*, nunca *abriu* uma leitura (*ibid.*).

Abrir uma leitura é aqui a possibilidade de fazer sentido – de abrir hipóteses do sentido –, o que nunca é exterior à contingência das leituras. É isso que Steiner rejeita como o jogo ou o gratuito, em que inclui tudo aquilo que não é teleologicamente destinado a (por) uma comunidade fundada pelo Verbo. Aquilo a que chama «sentido» não pode, portanto, ser senão a ocorrência de trocas programadas, na mais estrita economia, entre os elementos da comunidade sujeitos à autoridade da linguagem. Subjectividade, liberdade ou resposta significam, assim, uma capacidade de apagamento que possui a sua referência máxima na associação da arte ao êxtase místico, à intuição, à comunicação imediata com o inefável. O humanismo, que parte da reivindicação de uma comunidade inquestionável do humano (fundada ou não por Deus), sempre se autojustificou segundo as duas vertentes complementares que em *Real Presences* constituem os princípios de recusa da teoria da literatura. Numa vertente, afirma-se a transparência do discurso e a partilha de um sentido comum: é a função cultural, civilizadora e formadora da literatura. Na outra vertente, a comunicação diz-se imediata, intuitiva, sendo o efeito estético aquilo que sobretudo conta. É por isso que o modo de a tradição humanista se relacionar com a literatura só pode ser o da (sua) prescrição e, por conseguinte, da recusa da teoria. Isso é muito claro na última citação que fizemos do livro de Steiner, onde se lê «O que nós devemos aplicar (...) é uma ética do senso comum». Que esta seja a consequência lógica da onto-teologia é evidente por ser a afirmação de um sentido comum, uma lei em que tudo se deve inscrever sem falha, o triunfo das essências. Mas que a natureza divina, ou a simples naturalidade, do senso comum admita que se invoquem noções de responsabilidade ou de liberdade, isso é susceptível de ser posto em causa como o faz Jean-Luc Nancy, para quem a liberdade é sempre experiência de finitude, pois só «a finitude é responsabilidade do sentido, absolutamente» (1990: 27). Só há relação ao sentido como

relação finita, aquela pela qual um existente, singular, acede ao movimento de apropriação impossível de um sentido, isto é, ao fazer sentido como resposta. Fora daquilo a que Nancy chama «partilha do sentido» – a ocorrência, sempre singular da resposta – não pode haver liberdade ou responsabilidade. Trata-se de pensar a comunidade como compromisso do sentido e não como sentido comum. A finitude (o ser mortal, singular, único) implica um excesso em relação a qualquer sentido como Todo, constituindo assim um elemento que perturba a ideia de perfeição, e abrindo para o infinito. E por isso a partir dela que a ideia de comunidade como imanência, isto é, como fechamento sobre si, sobre a sua própria Lei, é posta em causa: essa ideia de comunidade exclui-nos, o que significa que nunca poderá ser um lugar de emergência da liberdade.

Intuição e senso comum, na sua identificação ou complementaridade, constituem modos ideais da manifestação do sentido enquanto possibilidade da presença e do cálculo. É a partir daí que se compreende que todos os saberes, como a psicanálise ou a filosofia da linguagem, que põem em causa o funcionamento da palavra como adequação, e que em última instância reiteram a concepção de Mallarmé segundo a qual a palavra nos coloca perante a ausência da coisa nomeada, sejam condenados a partir da alegação de que «tudo nos nossos hábitos linguísticos protesta contra a concepção mallarmeana» (*op. cit.*: 125). Um argumento deste tipo teria muitas semelhanças com aquele que visasse recusar a física quântica por os seus resultados porem em causa os dados da nossa percepção que implicam um «senso comum». Mas se admitirmos que apesar de os conceitos da física quântica contradizerem os dados da nossa perceptibilidade, ela não é recusada, por isso também podemos admitir que o nosso discurso quotidiano seja constituído por uma lógica que supõe uma adequação entre a linguagem e um mundo exterior, enquanto noutros tipos de discurso como na filosofia da linguagem, na literatura, na teoria, na crítica literária, etc., essa adequação é suspensa ou tida como ilusória, sendo pensada nos mecanismos do seu funcionamento.

Se, com Wittgenstein ou com Lyotard, admitirmos que a linguagem não existe como tal, havendo apenas jogos de linguagem ou géneros de discurso, numa pluralidade de retóricas, ou, com Derrida, postularmos como condição da linguagem a *différance* enquanto diferir e diferenciação, teremos necessariamente que pôr em causa vários pressupostos, injustificados, da posição humanista contra a teoria da literatura: o de que «No princípio era o Verbo», o de que a literatura e a sua teoria se devem integrar numa retórica do senso comum que

constitui a progressiva aproximação deste, obedecendo assim a uma programação, o sentido da História. A interrupção enquanto possibilidade de mudança torna-se desse modo inconcebível: teleologicamente, apenas a evolução (enquanto circularidade, pois trata-se da aproximação, infinita, de uma origem) é admissível. Uma tal recusa da interrupção evidencia certas semelhanças entre tradição humanista e neopragmatismo, embora do ponto de vista deste último não exista um «senso comum» mas vários, isto é, um plural de retóricas mais ou menos incomensuráveis. Em ambos os casos se considera que o sentido está para além da contingência, dependendo essencialmente de códigos, ou de uma fonte, o que se traduz num conservadorismo, que do ponto de vista de certos neopragmatistas como Stanley Fish se confunde com o conformismo, enquanto numa perspectiva totalizante dá lugar a versões apocalípticas do presente como decadência e a uma nostalgia dilacerada, como é o caso de Georges Steiner.

O que importa sublinhar é que o ideal de um senso comum, ou de um consenso, se identifica inteiramente com o ideal humanista, o de uma comunidade humana, «comunidade de seres produzindo por essência a sua própria essência como obra sua, e mais, produzindo precisamente essa essência como comunidade» (Nancy, 1986: 14). Quando se coloca como condição da existência de comunidade que esta seja a dos homens, está-se a subordiná-la à realização circular de uma essência, que Herder sintetiza: «O que é que pode ser modelado pelos homens? Tudo. A natureza, a sociedade humana, a humanidade» (cit. in Nancy, *op. cit.*: 15). O destino do homem corresponde à sua autodestinação. O sentido é assim historicamente comum na medida em que é na História o cumprimento de uma filosofia da História.

Qualquer noção do sentido como algo estável e que pode ser determinado parte do pressuposto de uma comunidade em que todos os discursos comunicam através da existência de significados transcendentais, quer se pretenda que estes constituem um senso comum – numa relação directa com a essência do homem e da humanidade –, quer se veja neles simplesmente o resultado do hábito. É com base na noção de hábito que Peirce concebe a possibilidade de impor limites ao processo de «simiose ilimitada», o qual, de acordo com a sua teoria dos signos, é constitutivo da significação em geral. Segundo Umberto Eco, essa é a grande diferença que separa Peirce de Derrida: «fora do interpretante imediato, emotivo, energético e lógico – todos internos ao processo da simiose – há o interpretante lógico final, o Hábito» (1990: 381). O Hábito, como Umberto Eco também assinala, decorre de uma comunidade que funciona como instância transcendental na fixação dos significados. Trata-se de reconhecer à comunidade (ou comunidades) tanto o poder de definição da realidade como o de, por isso mesmo, pôr fim ao processo de interpretação de um texto fixando-lhe um sentido que é o sentido consensual.

É questionável se a importância que Peirce confere ao interpretante lógico final no processo de interpretação constitui, em relação à concepção derrideana desta uma diferença tão radical como pretende Umberto Eco. É que se o hábito é para Peirce possibilidade de fixar uma interpretação, não nos podemos esquecer de que a estabilidade assim encontrada é provisória, isto é, não seria impossível continuar a interpretação desviando-a do comum, pois ela apenas pára a partir de uma decisão que a vincula ao consenso. Resta saber se o princípio da realidade (da inter-subjectividade ou do hábito) deve prevalecer na interpretação de todos os textos, ou só em alguns, como veremos mais adiante. Também para Derrida é possível parar uma interpretação limitando-a ao seu possível histórico, contextual. No entanto, essa não é a dimensão mais interessante da interpretação, nem aquela a que se deve proceder em certos casos. Por vezes, a mais importante é aquela que abre ao impossível, ao que não é previamente determinado.

Não se nega que em parte do nosso quotidiano precisemos de agir segundo uma ideia de comunidade que nos apresente uma realidade sólida em que nos possamos mover. A ideia de «Todo», comunidade a que se pertence, e a capacidade de negação, que permite a separação do indivíduo e a construção da sua identidade, dependem directamente do facto de a aquisição da linguagem significar a aquisição de uma crença na adequação entre linguagem e mundo. Tal adequação completa-se numa noção de sentido como síntese (o Todo ou totalização) de significações efectuadas tendo em conta uma lei geral que assim se torna presente a um sujeito produtor de sentido. Mas a aquisição da linguagem, ao mesmo tempo que induz esta crença na comunidade, ou Todo, permite a experiência da mentira e com ela a oposição verdadeiro/falso, matriz de outras oposições como realidade/fingimento, possível/impossível, etc., cujos termos não podem ser em absoluto delimitados, sendo não só cada um deles condição do seu oposto mas existindo em cumplicidade com ele. A possibilidade de um sentido estável é então duplicada pela disseminação decorrente da impossibilidade de determinar contextos rígidos, isto é, um Todo e as leis que o regem. O problema do sentido passa, por isso, pelo paradoxo segundo o qual a Lei de um Todo não pode fazer parte do próprio Todo, motivo pelo qual não há um sentido de sentido, ou um conceito de conceito. É esse paradoxo que leva a pôr em causa a ideia de comu-

nidade enquanto totalidade auto-regulada, e, por conseguinte, a possibilidade de colocar o hábito, ou a historicidade, como transcendental.

A questão que se pode colocar quanto à preocupação de Umberto Eco que visa reconhecer os limites da interpretação é simétrica daquela que ele próprio apresenta em relação a Derrida e que o leva a invocar a noção peirceana do «significado lógico final». Ao apresentar a concepção do texto em Derrida, a qual implica «ausência do sujeito da escrita ou da coisa designada ou do referente», Umberto Eco conclui muito justamente: «O que Derrida visa é a instauração de uma prática (mais filosófica do que crítica) para desafiar estes textos dominados, parece, pela ideia de um significado definido, definitivo e autorizado» (*ibid.*: 374). Quanto ao propósito de Eco, de demarcação dos limites de interpretação, podemos dizer que ele visa colocar as condições de uma prática em que a interpretação seja separável da filosofia, da literatura e de todos os tipos de textos que sejam experiências de pensamento, embora reconheça, de passagem, que essa separação é impossível. Uma tal orientação prática tem como elemento determinante a distinção entre uso e interpretação, a qual é reiterada nos textos recolhidos em *Os Limites da Interpretação*. Anteriormente, Eco propusera já a distinção entre «o uso livre de um texto tomado como estímulo imaginativo e a interpretação de um texto aberto». «Livre» significa aqui «sem constrangimentos», «sem normas, ou limites» (1979: 62). Por isso Eco prossegue, dizendo: «Mas cremos que há que fixar certos limites, e que a noção de interpretação supõe sempre uma dialéctica entre a estratégia do autor e a resposta do Leitor-Modelo» (*ibid.*). A «estratégia do autor» implica que se considere a *intentio auctoris* decisiva para a interpretação, enquanto em textos mais recentes há uma transferência para a *intentio operis* (cfr. Eco, 1990: 40), o que não altera em absoluto a distinção entre uso e interpretação. É a própria possibilidade desta separação que pode ser questionada. O uso *livre* nunca é inteiramente livre, pois o passado do leitor já impôs diversos limites (embora estes possam não estar fixados, codificados, e ele não tenha consciência deles), à sua capacidade de imaginar, associar, etc. É talvez possível admitir que quanto mais livre um uso se pretende, mais ele é susceptível de cair numa certa predeterminação. Por outro lado, em certos casos, só um uso que suponha algum desvio em relação ao hábito e permita a abertura da interpretação para além da enciclopédia, restituindo o texto à simiose ilimitada que o constitui, pode ser verdadeiramente interessante.

Sob pena de considerarmos a filosofia ou a literatura como discursos que se esgotam na produção de saber ou informação cumulativos, devemos admitir que os textos filosóficos ou literários (entre

outros) se destinam a ser usados. Quais serão então os discursos susceptíveis de serem puramente interpretados? Admitindo que existem, são os do senso comum, aqueles que por definição não são problemáticos. A interpretação ficaria assim reduzida ao domínio mais ou menos completo da enciclopédia. Seria uma operação sobre a extensão do conhecimento, da qual só poderiam surgir conjecturas limitadas que ao eliminarem o risco de erro eliminariam a possibilidade de invenção. As conjecturas importantes, aquelas que Eco considera como origem de toda a invenção, são assim remetidas para o uso dos textos. Mas se o conjectural se caracteriza, segundo a reflexão do próprio Eco sobre os tipos de abdução (cfr. 1990: 253-85), por partir sempre de uma experiência, não será esta já a abertura da interpretação que permite ir além do hábito, sem garantias, assumindo riscos? Como, pois, separar interpretação e uso? Só o limite entre uma e outro seria o limite da interpretação. Porém, ao admitir a analogia entre os processos de interpretação e a abdução criativa, Umberto Eco está já a concebê-la em continuidade com um uso, isto é, admite a sua radicação na experiência, a qual não se confunde com qualquer noção de hábito ou de senso comum. Sendo a abdução criativa um processo comum à lógica da descoberta científica e à lógica da interpretação metafórica, as leis que ela visa determinar estão no primeiro caso sujeitas a «verificações experimentais», pretendendo-se válidas para mundos, enquanto no segundo caso são somente «leis válidas para contextos discursivos» (Eco, *op. cit.*: 168).

Em relação às «metáforas altamente originais e criativas», diz-se ainda que elas «não podem ser parafraseadas senão sob a forma da narrativa (arriscada, difícil e interminável) da sua interpretação» (*op. cit.*: 172). Umberto Eco contradiz a afirmação anteriormente citada quando, ao passar ao esclarecimento da relação entre metáfora e estética, escreve: «Indubitavelmente, a metáfora torna o discurso multi-interpretável e encoraja o destinatário a focalizar a sua atenção sobre o artifício semântico que permite e estimula uma tal polissemia» (*op. cit.*: 172-73). Como se pode verificar, deslizou-se sem qualquer explicação da ideia de que há metáforas que obrigam a uma narrativa da sua interpretação caracterizada como «*arriscada, difícil* e *interminável*» (sublinho), para a de que a interpretação da metáfora pode ser contida dentro de certos limites (ela «estimula a polissemia»). Uma vez que se passou a tratar de «metáfora e estética» referindo-se explicitamente o discurso poético, quererá isso dizer que neste as metáforas não são «altamente originais e criativas»? A resposta a esta questão pode ser procurada a partir das considerações de Umberto Eco sobre «abdução

criativa». Aquilo que diferencia este tipo de abdução dos outros dois tipos (hiper- e hipocodificada) é o facto de ela não partir da experiência de uma realidade já estabelecida, sendo portanto necessária uma meta-abdução que «consiste em decidir se o universo possível determinado pelas nossas abduções de primeiro nível é idêntico ao universo da nossa experiência» (*op. cit.*: 264).

Tanto cientistas como detectives procedem a abduções criativas. Porém, enquanto aos primeiros se exige que verifiquem cuidadosamente a referida relação de identidade, aos segundos admite-se que arrisquem meta-abdutivamente, embora por isso eles errem com frequência. Um texto escrito por um cientista ou um detective que descreva a sua actividade de descoberta tem de dizer algo que é falso ou verdadeiro; as conjecturas que elabora têm de encontrar equivalências na realidade. Se considerarmos que numa obra de ficção o mundo possível em que decorre a história narrada se constrói como uma estrutura homóloga da realidade, podemos transpor o mecanismo que dá conta da relação entre abdução criativa e meta-abdução para o interior desse mundo, e considerar por exemplo que num livro de Conan Doyle é possível comprovar as abduções criativas feitas por uma personagem, no caso Sherlock Holmes, tendo em conta a «realidade», ou seja, a descrição de acontecimentos e relações que formam o universo narrativo. O discurso do narrador tem então o valor do discurso instaurador de uma «realidade». Mas esta, note-se, é apenas homóloga da realidade, não é possível passar do mundo possível do romance para a realidade. Por outras palavras, numa ficção, um narrador ou qualquer outra personagem pode estabelecer conjecturas que posteriormente se revelem verdadeiras ou falsas em relação ao universo narrativo, mas isso não tem implicações directas quanto ao valor de verdade, ou ao sentido, do texto literário. O que significa que uma leitura que se baseie apenas na existência de relações de homologia entre a realidade e os mundos possíveis literariamente construídos não faz justiça à dimensão inventiva da literatura. Com efeito, uma tal leitura limita-se a ter como modelo a realidade, isto é, um dado modelo estável, não só em termos de significados mas, sobretudo, de estruturas. Essa leitura prescinde em absoluto da abdução criativa, pois prescinde de conjecturas que à partida não estejam já garantidas pela homologia.

A abdução em ciência não tem à partida qualquer garantia, a do detective também não. Por isso elas se podem enganar, isto é, correm o risco de errar, risco que resulta do facto de não partirem da lei, mas serem o lugar possível da sua emergência, o lugar onde ela se pode

dar ou não dar. Se à literatura atribuirmos o estatuto da «invenção», ela não poderá senão fazer parte desse lugar onde a lei se dá. Por isso, o texto literário nunca poderá limitar-se ao tratamento previsível de um (ou vários) tema(s), ou seja, à construção de modelos homólogos da realidade a partir da qual esta seria pensada. Ele tem de descolar da realidade, isto é, de uma dada lei, de um dado limite. O leitor é uma testemunha dessa descolagem se, e só se, também ele não subordinar a leitura à lei prévia. É aí que a ideia de escrita-leitura como abdução inventiva pode fazer sentido. Por um lado, ela não é separável da experiência (a abdução parte da experiência); por outro, ao descolar das leis conhecidas, desloca-as, altera a realidade nos seus limites.

Como alegoria da escrita-leitura, o poema «Autopsicografia», de Fernando Pessoa, pode ser aqui exemplo de um pensar a relação entre ficção e verdade em que esta nunca é prévia, nem ao sentir, nem ao sentido. Um dos primeiros aspectos a assinalar é o jogo dos verbos *sentir* e *ter* no confronto da primeira e da segunda estrofes: «O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente // E os que lêem o que escreve, / Na dor lida sentem bem, / Não as duas que ele teve, / Mas só a que eles não têm». O verbo *ter* está ausente da primeira estrofe, que refere a relação do poeta com a dor apenas enquanto «fingir» e «sentir». No entanto, na segunda estrofe fala-se de «as duas que ele teve», o que deixa não só em aberto a hipótese de fingir ser também apropriar-se, mas corresponde ainda ao reconhecimento de que um ponto de vista da leitura (aquilo que a situa numa dada realidade) passa pela atribuição de propriedade («as duas que ele teve») como condição da apropriação. No entanto, a leitura não coincide com o ponto de vista da leitura. Ela não é apropriação – é sentir, que se afirma na leitura onde a apropriação não triunfa («Na dor lida sentem bem / Não as duas que ele teve / Mas só a que eles não têm»).

Se lermos agora a terceira estrofe – «E assim nas calhas de roda / /Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama coração» – verificamos que aí se constata (ordena) a interferência mútua de realidade (aquilo que a razão estabelece) e infância (o que está fora de uma economia porque improdutivo, como o brinquedo). O ponto de vista da leitura (e da escrita como leitura), de onde provém o movimento de apropriação, move-se no círculo traçado pela razão segundo a economia do princípio de razão; a escrita (ou a leitura), que não se subordina àquele ponto de vista, não é porém exterior a esse círculo, mas sim a indecidibilidade da interferência mútua de razão

e infância (ou razão e afecto; o *in-fans* é o que ainda não possui o *logos*). Porque há algo que entretém a razão e esse «entreter» tanto pode ser «iludir» como «manter». O que faz com que o sentido não seja nem pura apropriação nem puro jogo, mas um entre-ter: a propriedade, o próprio, a apropriação, atravessados por um vazio que não pode ser preenchido.

No poema, a indecidibilidade entre razão e afecto, entre invenção e experiência, impede-nos de o fixarmos como uma unidade estável, um sentido, uma forma. É essa fixação impossível, esse inacabamento, que faz com que uma obra literária não seja redutível a uma função documental simples. O inacabamento da escrita e o da leitura existem um pelo outro: se é indubitável que a leitura supõe sempre um texto que a precede, também não há dúvida de que nenhum texto existe independentemente da possibilidade da sua leitura; o que há de invenção na escrita precisa de ser reinventado a partir do movimento de apropriação que é a leitura, o qual não pode, por isso, corresponder a um fechamento, à delimitação de uma forma. A relação mútua entre interpretação e uso não é compatível com a contenção da leitura nos limites corroborados pela interpretação crítica no sentido que Eco atribui a esta noção:

> A interpretação *semântica ou semiótica* é o resultado do processo pelo qual o destinatário, face à manifestação linear do texto, a preenche de sentido. A interpretação *crítica ou semiótica*, em troca, tenta explicar por que razões estruturais o texto pode produzir estas interpretações semânticas (ou outras, alternativas) (1990: 36).

Através da análise da forma, a interpretação crítica legitima a interpretação semântica, isto é, o fechamento do texto, a unidade de um sentido. É essa possibilidade que Umberto Eco coloca como base da determinação dos limites da interpretação, o que equivale a excluir qualquer hipótese de interpretação que não se vincule ao modelo da linearidade textual.

O problema principal da distinção entre interpretação e uso tal como a concebe Umberto Eco consiste em estabelecer dois modelos abstractos, delimitados portanto, embora para admitir que «toda a leitura resulta de uma mistura dos dois» (1990: 46). Se essa mistura não for entendida como contaminação e, portanto, como afirmação em nome de uma lei que se desloca por interferência do exterior, ela apenas significará, como Eco explicita, a possibilidade de colocar os dois modelos em função um do outro: «um jogo começado como utilização acaba por vezes por produzir uma interpretação lúcida e criativa – ou vice-versa» (*ibid.*).

Atribuindo uma função filosófica ao tipo de leituras praticadas por Derrida e negando o interesse de prosseguir num sentido idêntico noutros domínios, nomeadamente no da crítica literária, Umberto Eco subordina a interpretação (e o uso) àquilo que é legitimável por critérios *a priori*. O critério de legitimação que preconiza é o da coerência – as conjecturas que constituem uma interpretação «devem ser testadas pela coerência textual» (*op. cit.*: 41) e recusadas aquelas que não a confirmem – como não podia deixar de ser, uma vez que se trata de fazer coincidir os limites da interpretação e do uso com os de uma lei anterior à leitura (a *intentio operis*).

Ao colocar a *intentio operis* como fundamento da interpretação, Eco não tem em conta a arte moderna na medida em que, como diz Iser, esta «acabou por reagir a uma forma de interpretação centrada sobre a descoberta de uma significação» (1976: 32). Com efeito, ainda segundo Iser, enquanto a arte moderna rompeu com a concepção da arte como representação de uma totalidade, a crítica não rompeu com a ideia de busca de um sentido, guardado na obra, ideia que presidia à concepção tradicional de interpretação. Este conflito entre arte e interpretação conduziu a uma mudança decisiva no que diz respeito ao lugar e função desta última: «A interpretação acaba por se interpretar a si mesma em vez de interpretar a arte. É assim que com a aparição da sua historicidade, acaba um paradigma da interpretação» (*op. cit.*: 36).

As observações de Iser em relação à historicidade da interpretação têm grande pertinência quer no que diz respeito ao modo como as relaciona com a arte (anterior ao nosso século) enquanto pretensão à totalidade, quer quanto à relação que estabelece entre aquela e o senso comum. É que toda a vontade de interpretação que persiste actualmente como pretensão de acesso a uma totalidade, uma verdade, pode considerar-se herdeira do estilo de interpretação do século XIX, o qual «reduz a obra ao nível dos valores dominantes da época» (*op. cit.*: 37). Interrogando-se sobre a persistência deste estilo de interpretação, Iser recorre a uma reflexão de Simmel, para quem a pulsão estética, que visa o equilíbrio, a simetria, a unidade, não releva de um fundamento ontológico mas sim de uma intenção estratégica que visa fazer face ao desconhecido, domesticá-lo. Sendo assim, torna-se compreensível que a perda da ideia de totalidade seja acompanhada da tentativa de estabelecer a unidade a outro nível, o da significação, de modo que «a interpretação orientada para a significação da obra torna-se uma estrutura de defesa» (*op. cit.*: 39).

Com a deslocação da busca da significação guardada na obra, e garante da sua unidade, para a busca de uma coerência a nível fun-

cional, o New Criticism, embora continue a ter como referência a noção de harmonia, introduz no entanto, apesar dos seus desígnios, a dúvida quanto ao modo de encarar a coerência do texto. É que as funções do texto não correspondem a significações, mas são, isso sim, operativas. Daí que, sempre segundo Iser, a coerência seja uma construção da leitura, necessária à compreensão ou percepção de um texto no seu conjunto. A interpretação deverá então visar a constituição do sentido e não um sentido fixo. Isto é, o sentido não é dissociável do seu constituir-se, acontecimento que supõe um contexto de leitura e uma experiência de interacção.

A concepção da leitura como experiência de uma interacção entre texto e leitor parece permitir introduzir a contingência como um elemento da experiência da leitura, uma vez que «a contingência é o fundamento constitutivo da interacção» (*op. cit.*: 291). Aqui reside aquilo que separa no fundamental a concepção de interpretação de Iser da de Eco. Para Iser, a dimensão primordial do texto não é semântica, correspondendo sim a uma manifestação do imaginário, caracterizada como tal pelo carácter difuso deste, que a determinação do sentido vai precisar. Para Eco, como vimos, a interpretação é já semântica num primeiro momento que consiste em preencher o texto de sentido, seguindo-se-lhe depois a interpretação semiótica que explica os motivos desse preenchimento.

É porque a interpretação se identifica com o preenchimento de sentido que ela pode ser legitimada tendo em vista a coerência textual. Dizer que se preenche o texto de sentido através da adequação à sua *intentio operis*, ou dizer que ele tem um sentido, não difere muito, do ponto de vista da anulação da contingência: em ambos os casos é na construção de uma totalidade que reside essa anulação. Eco, ao ignorar a existência de uma experiência da leitura não redutível à interpretação, exclui de imediato toda a contingência, e propõe que a interpretação se limite a construir um sentido do texto como se procurasse algo que nele estivesse guardado. Iser, admitindo que um texto possui os seus lugares de indeterminação que o leitor encontra como vazios que deverá preencher, concebe em função deles a contingência da interacção própria da leitura. No entanto, também neste caso não parece possível falar-se de contingência num sentido rigoroso, uma vez que a partir desses vazios o leitor deverá construir uma imagem que, embora difusa e não tendo a precisão de um sentido, é já na sua dimensão agregadora e unificadora a partilha de um imaginário do qual se passa posteriormente à dimensão do sentido. Isto é, se a experiência da leitura consiste na organização de formas que têm

como origem determinante, ou produtiva, o imaginário, ela é um tipo de jogo que apenas contempla as combinatórias do mesmo, não a contingência, se a entendermos como interferência do outro. Talvez por isso a experiência estética enquanto acontecimento esteja à partida destinada à sua ultrapassagem na significação:

> Todavia, é preciso admitir que o carácter estético do sentido é extremamente instável e ameaça constantemente transformar-se em determinação discursiva. Não é senão quando nos interrogamos sobre a sua significação que o sentido perde o seu carácter estético em favor de traços discursivos. A partir deste momento, ele deixa de se significar a si próprio e de constituir um efeito estético. Revela-se assim uma particularidade do conceito de sentido que, para retomar uma expressão de Kant, é anfibológico: o sentido tem um carácter quer estético, quer discursivo (*op. cit.*: 53).

O carácter estético do sentido não coexiste com o seu carácter discursivo, este inclui e supera aquele, o que significa que supera a contingência: quando há significação já não há experiência estética ou efeito estético. Esta tese de Iser é indissociável da sua concepção de ficção, à qual atribui uma dimensão pragmática de um tipo muito especial, pois não é determinada pela validade das convenções que regulam os actos de fala (àquilo que faz com que Austin considere parasitário o discurso da ficção), mas sim pela selecção e organização de convenções. Através dessa selecção, a ficção «despragmatiza aquelas que conserva, de modo que se pode dizer que é esta despragmatização que constitui a sua dimensão pragmática» (*op. cit.*: 113). O texto de ficção exerce o seu efeito, isto é, possui uma força ilocutória que desencadeia a reacção do leitor, na medida em que nele a selecção e combinação de convenções preexistentes se constitui como uma estratégia do texto que vai contra a expectativa do leitor. A interacção não pode assim ser mais do que um confronto de estratégias construídas a partir de convenções, segundo os mecanismos de uma economia, portanto. Ou seja, é mais uma vez o princípio de coerência que fecha sobre si o círculo do sentido: considerar a experiência como sendo redutível à organização de convenções é circunscrevê-la ao campo do mesmo, o campo onde tudo se transforma em sentido porque nada é perturbado pelo sem-sentido.

O problema que a subordinação do sentido a um princípio de coerência levanta é o da colocação do sentido na dependência de um centro. Atribuir ao texto uma estratégia de selecção e organização de convenções é atribuir-lhe um centro que, embora distinto do autor como consciência, não é senão a transferência deste para o texto, de modo a dotá-lo de uma função organizadora capaz de dominar todos

os seus elementos. Mas não só o escritor não domina inteiramente a língua em que escreve, como não existe nenhum tipo de operação capaz de a dominar inteiramente, isto é, de impedir a manifestação da contingência através das sucessivas repetições-alterações que constituem o dizer-escrever. O pressuposto de uma *intentio operis* como garantia de coerência é sem dúvida um modo de projectar uma vontade de unidade, tal como o era o pressuposto de uma *intentio auctoris*: abandona-se a pretensão de aceder à existência de um sentido guardado no texto, substituindo-lhe a de ser fiel a uma estratégia, um centro ordenador. No entanto, o facto de se recusar uma leitura que busque a unidade do texto considerada como uma manifestação da vontade do autor não significa que se busque necessariamente essa unidade a um outro nível, embora também não signifique que se negue a existência de intenção. A este propósito, diz Derrida:

> O escritor escreve *numa* língua e *numa* lógica de que, por definição, o seu discurso não pode dominar absolutamente o sistema, as leis e a vida próprias. Ele não se serve delas senão deixando-se, de certa maneira e até certo ponto, dirigir pelo sistema. E a leitura deve visar sempre uma certa relação, inapercebida do escritor, entre o que ele domina e o que ele não domina dos esquemas da língua de que faz uso (1967*b*: 227).

Aquilo que assim se reconhece é a tensão constitutiva do texto, insuperável, pois a resolução do conflito entre a relação consciente do escritor à língua e o excesso dela que se manifesta na sua escrita exigiria que se tornassem presentes todas as estruturas históricas em relação com as quais se constitui aquela escrita. Ora, essa exigência não pode ser cumprida, uma vez que depende de muitos factores, supondo naquele que lê uma competência absoluta manifestamente impossível, até porque aquele que lê é ele próprio excedido por uma série de estruturas que definem a sua historicidade e das quais não é exaustivamente consciente pelo próprio facto de não poder situar-se no exterior delas. Trata-se, afinal, daquilo que Derrida designa por insaturabilidade do contexto (cfr. 1971*b*). Ignorá-la com vista à definição da identidade de um texto é sacrificar as tensões que o constituem em nome da necessidade de um centro. Tal sacrifício decorre de dois tipos de pressupostos de leitura, normalmente tidos como opostos, mas que de facto o não são. De modo mais tradicional, pretende-se que a identidade do texto corresponda a um sentido como significado separável do seu acontecer, do seu dar-se em palavras, em frases, numa determinada organização sintáctica. De acordo com essa pretensão, a afirmação da identidade de um texto supõe sempre a possibilidade de apagamento deste perante o seu conteúdo, o sentido que

o transcende. O outro tipo de pressupostos a que nos referimos consiste em substituir à ideia de um sentido guardado no texto a do texto como «estrutura de apelo» (Iser), ou do texto que prevê o seu Leitor-Modelo (Eco). Para Iser, os «pontos vazios» ou «brancos» do texto, ao mesmo tempo que constituem uma manifestação da indeterminação daquele, são os lugares que determinam a interacção texto-leitor. Fazem por isso parte de uma estrutura que limita a actividade de leitura, uma vez que a sujeita a uma certa necessidade:

> O branco permite assim a participação do leitor no desenrolar da acção. Esta participação não se realiza tanto pela ocupação, pelo leitor, das posições que o texto o convida a investir, como pela acção que este leitor pode exercer sobre estas posições que lhe são destinadas. Esta acção é controlada: a actividade do leitor limita-se à coordenação, à mudança de perspectiva e ao esclarecimento recíproco dos pontos de vista postos em relação (1976: 351).

Verifica-se, portanto, que para Iser a identidade do texto não é posta em causa. A sua teoria do efeito estético supõe a interacção de dois elementos, o texto e o leitor, possibilitando o primeiro um determinado (limitado) número de realizações selectivas (isto é, que a leitura selecciona), reduzindo assim a polissemia à univocidade. Para Derrida, a insaturabilidade do contexto impede que se conceba o texto como uma identidade e, por conseguinte, como uma estrutura de apelo. Um texto será tanto mais inventivo, ou literário, quanto o seu apelo for um apelo sem centro ou origem, isto é, deixar de ser um apelo do autor (*intentio auctoris*) ou da obra (*intentio operis*) e, por conseguinte, deixar de se dirigir a um destinatário (o leitor) previsível. Considerar a leitura como um efeito, entendendo este em relação com uma dada causa, é conceber o texto exclusivamente em termos de uma economia ou cálculo, rasurando aquilo que nele é da ordem da mudança, do não-reconhecimento. É o que Derrida salienta ao desviar o sentido da palavra *efeito*, na seguinte afirmação:

> O único «efeito de leitura» interessante, novo, a produzir, seria então um outro leitor, um leitor ainda inexistente, imprevisível a partir unicamente da combinatória das potencialidades de leitura dadas numa situação histórica determinada (1977: 51).

É um facto que ao longo da História do Ocidente, não só os textos filosóficos mas também os textos literários se prestaram a uma interpretação que visava retirar deles um significado transcendente. No entanto, certos textos (filosóficos e, sobretudo, literários) constituem-se como resistência a isso, sendo possível ver no interesse constantemente renovado da sua leitura uma manifestação de tal resistência.

Esta exige que, sem pôr de parte o projecto de sentido, sem o qual não existe escrita ou leitura, a interpretação não se limite a proteger o sentido enquanto significado, mas também não se conceba a si própria como o efeito, natural, de uma estrutura que a precede. Se se pretende retirar o processo leitura-escrita a uma lógica determinista, é preciso admitir a resistência do texto à significação, isto é, não fazer da leitura a subordinação a uma suposta totalidade. Esta constrói-se sempre em função de um modelo prévio: o modelo humanista (o sentido do homem, da vida) para a hermenêutica; o modelo teórico para a leitura psicanalítica, por exemplo, etc. O modo como a psicanálise invoca a autoridade dos textos é bastante significativo. Freud não se limita a encontrar nos textos literários a confirmação da sua teoria, invocando a autoridade e verdade universal daqueles, ele aplica a teoria psicanalítica à leitura de modo a retirar aquela verdade. E Lacan prossegue de certo modo na linha de Freud, embora diga proceder à substituição do semantismo pela construção de uma lógica do significante. No seu seminário sobre *A Carta Roubada*, Lacan procede à leitura deste texto de Poe tomando-o como exemplo da verdade: «a verdade ela própria, a verdade da verdade» (Derrida, 1980*b*: 454). Ao subordinar a leitura a uma mensagem, Lacan acaba por participar do semantismo que pretendia criticar. Analisando apenas a *história*, provoca a neutralização-naturalização da sua narração e, por conseguinte, reduz o texto a um conteúdo. Isto é, no decurso da sua leitura, Lacan procede como se o narrador fosse apenas uma condição formal da narração e não uma personagem a ter em conta na leitura. É que, como nota Derrida, Lacan ignora o problema do quadro que, sendo constitutivo da ficção, não lhe é absolutamente exterior. Só a elucidação desse problema, que passa pela necessidade de distinguir entre o escritor, o autor e o narrador, revela a impossibilidade de aceder a um conteúdo devidamente enquadrado. Ao desenvolver uma leitura exaustivamente fundada na auto-reflexividade do texto, Lacan esquece que a sua teoria psicanalítica faz parte do quadro definidor da identidade daquele. Ou seja, esquece que cada texto se inscreve no «texto geral» – espaço heterogéneo de produção de diferenças – e que todas as fronteiras entre textos constituem enquadramentos precários e provisórios. Nenhum tipo de textos se identifica no entanto com o texto geral, indefinível, a que só temos acesso através dos textos específicos, no movimento da sua delimitação-ilimitação. É por isso que não há uma verdade da verdade, mas também não há verdades regionais – a verdade dá-se na estabilidade-instabilidade dos textos, a qual advém de não serem inteiramente identificáveis, isto é,

susceptíveis de uma delimitação rigorosa, mas de participarem ao mesmo tempo daquilo que os delimita e do «texto geral» em que se inscrevem, excedendo-se a «si próprios» nesse movimento.

4. A responsabilidade de abertura das interpretações

A intransmissibilidade do sentido. – A leitura como decisão. – Lucidez e despedida.

O apelo que Derrida faz à abertura das interpretações parte do facto de considerar que para além dos efeitos transcendentais que situam um texto numa cultura enquanto identidade partilhada, é preciso considerar a relação do texto ao exterior. Não existe lei, e por conseguinte identidade, cultura, sem relação com um exterior da lei. Esse exterior, a que Derrida chama dom, não se confunde com Deus, pois este é o nome que frequentemente é dado à anulação daquele sob a forma de Lei de todas as leis, lei absoluta. O dom não é uma lei absoluta, mas *o* impossível. «As condições de possibilidade do dom são as condições da sua impossibilidade» (1991: 26), o que implica que ele não possa aparecer como tal e, no entanto, o seu esquecimento não signifique ausência de experiência, mas sim a experiência do impossível, a deslocação não assinalável do limite, e da lei que o garantia.

Quando se faz do exterior a Lei absoluta, anula-se esse exterior, pois pretende-se que o interior dele participe, duplicando-o imperfeitamente. É o que a expressão «No princípio era o Verbo» torna explícito, ao fazer do *logos* comunicação entre o divino e o humano. Note-se que sendo a duplicação do exterior pelo interior (de Deus ou da Natureza pelo *logos*) o fundamento da noção de sagrado, e por conseguinte de uma dada ideia de comunidade e de sentido, ela não é obviamente o fundamento de todas as ideias de comunidade e de sentido. Assim, quando Georges Steiner afirma que «a ruptura com o postulado do sagrado é a ruptura com todo o sentido do sentido estável, potencialmente verificável» (*op. cit.*: 163) está a ignorar que a comunicação entre os humanos, a inter-subjectividade, também permite um sentido estável, como Peirce, ou Rorty, ou Habermas, prevêem.

Considerar a arte como o lugar por excelência onde um indivíduo, ou comunidade, encontra o sentido mais elevado, mais próximo do Sentido, implica frequentemente que se considere a arte como reconquista de uma liberdade cuja memória se inscreve no homem

como nostalgia e utopia (cfr. Steiner, *op. cit.*: 187). A existência é então concebida a partir de uma ideia de queda como momento que afastou o homem da criação. Sendo assim, a existência não é liberdade, uma vez que o homem está condenado a não criar, a trabalhar, isto é, a agir em função dos seus interesses, entre os quais provavelmente o primordial diz respeito à sua sobrevivência. Ora, rompendo com a condenação ao útil, a arte apareceria como o absolutamente gratuito, aquilo que nada obriga que seja, que poderia por conseguinte não ser, mas decorre de um acto de liberdade essencial: «a escolha de não criar». É nesse sentido que arte e liberdade são indissociáveis:

> A experiência da liberdade não se desenvolve senão num único domínio. Numa só esfera da condição humana, ser é ser livre. E é no nosso encontro com a música, a arte e a literatura (*ibid.*).

Liberdade é neste caso sinónimo de desinteresse, uma das exigências do juízo estético segundo a *Crítica da Faculdade de Julgar*. Tal como em Kant, a noção de liberdade que assim aparece em relação com a arte faz parte de uma razão teleológica que supõe um sentido que se impõe à singularidade da existência finita sobrepondo-lhe uma causa e um destino. A origem é a Natureza, ou Deus; o destino é a emancipação da humanidade, a harmonia perfeita de Natureza e Razão. Pode dizer-se que o apelo e a nostalgia da religião frequentes na poesia estão em consonância com a liberdade assim entendida como afirmação de uma soberania que consiste na capacidade de o homem aceder ao sagrado, participar da criação. No entanto, em Kant, a noção de desinteresse existe na confluência de perspectivas de leitura que a subtrai a uma leitura que nela veja apenas a prossecução da razão teleológica. Confrontado nomeadamente com a multivalência da noção de *sensus communis*, o significado de *desinteresse* deixa de poder ser colocado com toda a evidência em relação com um fundamento teológico. Só a partir de uma leitura simplificadora de Kant é que Georges Steiner pode chegar a opor a liberdade da arte ao gosto e ao direito à diversidade de gostos. Negar esse direito é opor à «liberdade do mercado» uma liberdade absolutamente outra, que nada tem a ver com o direito à diversidade: «É mesmo uma das obrigações paralisantes das teorias democráticas e liberais, ligadas como elas estão à liberdade do mercado, o ter que garantir esse direito» (*op. cit.*: 187).

Qualquer reflexão sobre a arte levanta questões éticas e políticas. A noção de *sensus communis* em Kant responde directamente a questões desse tipo, não só preconizando uma comunicabilidade expressa pela máxima «Gostos não se disputam, mas discutem-se», como afirmando uma harmonia das faculdades que predisporia os homens

para o bom gosto. Passando ao lado destas hipóteses de resposta, que colocam a arte numa relação com as outras actividades do homem, Steiner reserva para a arte a absoluta separação que a sacraliza. A partir daí debate-se com questões éticas e políticas insolúveis: como passar da arte, enquanto exercício de liberdade, para o campo dos valores, da discussão, se a causa daquela é o Ser, Deus, ou a Natureza, fundamentos da Lei? Tudo seria perfeito se fosse possível que todos fossem, em todos os momentos, artistas. Mas como isso não acontece, a arte pode ser recebida de modo deturpado, e os seus efeitos podem ser negativos. É o que leva Steiner a apresentar a hipótese de uma responsabilidade do artista, bem como a de uma relação directa entre arte e política, exemplificada na censura:

> É precisamente porque estes convites a agir contidos na estética – de maneira mais imediata, e também mais enigmática, na música – têm uma tal força, é precisamente porque os fascínios e os desenraizamentos que tais imagens suscitam em nós, influenciando as nossas motivações conscientes e inconscientes, vão tão longe, que a questão do constrangimento, da censura, é, desde *A República* de Platão até aos nossos dias, muito mais complexa que uma sensibilidade liberal o admitiria. Ou, noutros termos: tem um artista alguma responsabilidade pelas utilizações desonestas das suas invenções, a que se entregam os bárbaros? (*op. cit.*: 177).

A resposta, em função da noção de desinteresse ou de liberdade do artista, só pode ser negativa: o artista não se pode responsabilizar pelas utilizações da sua obra. Essa conclusão deriva imediatamente da soberania da arte: a existência da censura exercida por um poder exterior, directamente ou a partir de indicações dos filósofos, põe em causa a soberania da arte. É tendo em conta a necessidade de respeitar essa soberania que Steiner propõe que se considere como fundamental uma «ética da recepção», a qual tem como elemento determinante a cortesia, ou seja, como vimos, o senso comum. A ética da recepção consiste sobretudo em aceitar o «face a face com a presença de um sentido que nos é oferecido» (*op. cit.*: 189). Mas colocar a questão da responsabilidade do escritor e da crítica numa relação com o sentido das obras literárias é inevitavelmente repetir o gesto platónico, o qual, através das condições que impõe para que a poesia seja legítima, isto é, para que possa ser aceite, atenta mais directamente contra esta do que quando propõe a expulsão dos poetas. É que pretender que alguém seja responsável por uma obra significa então pretender que seja responsável por um sentido, isto é, que responda por ele, que o justifique.

Desde o advento do fenómeno literatura que a irresponsabilização desta vai a par com a sua relegação para o campo da impostura ou do jogo. A ideia de responsabilidade do autor ou do receptor

perante a obra literária, não podendo corresponder senão à exigência de justificação do seu sentido, deu lugar, com o advento do fenómeno literário, ao seu oposto – a irresponsabilidade decorrente da relegação da literatura para o campo da impostura ou do lúdico. A noção de responsabilidade que preside a ambas as atitudes é a mesma: embora tradicionalmente se admita que a responsabilidade do agir não é apenas do domínio teórico mas também do prático, supera-se esta heterogeneidade na exigência de uma justificação que é inteiramente da ordem da consciência, do temático. Trata-se de uma falsa superação do problema que permanece em aberto, sendo as obras literárias um exemplo da insurreição contra a dicotomia responsabilidade/irresponsabilidade através da qual se tende a situá-las na cultura. Exemplo, pela resistência que opõem a essa tentativa de limitação, através de uma economia em que não só o prático e o teórico existem em cumplicidade, como essa própria economia coexiste com a impropriedade, o não-económico introduzido pelo acaso.

Exigir a um texto literário que responda por si, ou a uma leitura que responda em absoluto por si, é contrariar o seu movimento de afirmação que vai não apenas para além do conhecido e justificado, mas também para além do conhecível e justificável. Remeter o texto literário para um domínio de irresponsabilidade é contrariar o movimento da escrita, que em virtude da iterabilidade não permite definir limites rígidos de um texto e separar o literário do sério. Pretender que um texto responda por si é sempre invariavelmente reduzi-lo à auto-reflexão ou auto-consciência, é anular a obra enquanto decisão, responsabilidade de existir que não tem medida comum, pois aquilo que lhe é mais próprio é o segredo, se por segredo entendermos algo de não desocultável (um segredo revelado deixa de ser segredo). A obra não possui, como pretendia a interpretação clássica, um segredo a revelar através do pôr em evidência de um conteúdo, um estilo, uma forma ou uma imagem: o segredo existe na obra como o «haver segredo» não assinalável enquanto tal, algo que confere à obra o estatuto de um simulacro ou de uma potência, algo que pode ser mas também pode não ser, desencadeando a partir daí não só o desejo de resposta mas a paixão da resposta, o movimento que excede a subjectividade. A relação que Umberto Eco estabelece entre hermetismo e segredo apenas pode dizer respeito ao segredo entendido como algo a desocultar. A concepção hermética de uma sabedoria secreta é a de uma sabedoria exercida através da decifração de mensagens hieroglíficas visando aceder à mensagem de um Deus por vir, um Deus e uma mensagem ainda desconhecidos, portanto, mas a conhecer. É por

isso que, se é um facto que certos poetas, nomeadamente os que Eco enumera, podem em algum momento falar da poesia como relação com uma mensagem secreta, isso não permite dizer que a relação com o segredo que existe nos poemas que escreveram é da ordem da relação com o oculto a desocultar.

Eco pode dizer que «não é difícil reconhecer em muitas das concepções pós-modernas da crítica a ideia de desvio contínuo do sentido» (1987: 37). De facto, podemos até corroborar a sua afirmação apresentando o livro de Harold Bloom *A Angústia da Influência* como exemplo de sistematização de uma concepção gnóstica. No entanto, é preciso perceber que nem sempre a «ideia de desvio contínuo do sentido» coincide com aquela. O próprio Peirce, ao falar de infinitude da interpretação, supõe aquele desvio. É porque um signo não existe numa relação com um significado transcendental mas com o seu interpretante que esse desvio se dá. Daí que a afirmação de Eco segundo a qual «é absolutamente hermética a ideia expressa por Valéry de que "il n'y a pas de vrai sens d'un texte"» (*ibid.*) seja insustentável, por atribuir à frase de Valéry a defesa de um sentido oculto a desvendar interminavelmente. A afirmação de Valéry pode ser entendida a partir da ideia de que em cada texto há o segredo como sua opacidade, segredo indesvendável, resistência ao sentido, ou afirmação do singular[3].

Considerada a partir da relação entre decisão e segredo, a responsabilidade supõe sempre a paixão da resposta, o seu excesso, ou se quisermos, a não-resposta (de uma consciência, de um sujeito). Ora, este direito a não responder por, isto é, a não se responsabilizar por, é de certo modo uma consequência de um princípio básico consignado pela instituição literária, o princípio que concede à literatura o direito a dizer tudo – dizer qualquer coisa e todas as coisas que puder. O princípio de «poder dizer tudo» é, segundo Derrida, um dos princípios da instituição literária que, embora empiricamente seja por vezes negado, estabelece uma aliança inultrapassável entre a literatura e a democracia como democracia por vir. Em que sentido? No de que o direito à irresponsabilidade em literatura releva da mais alta responsabilidade político-social, uma vez que salvaguarda a possibilidade de uma decisão que não se subordina inteiramente a regras *a priori*, ou seja, que permite a experiência da promessa como resposta, a afirmação da democracia como «democracia por vir» (cfr. Derrida, 1989: 38).

A responsabilidade da promessa não é de modo nenhum a da recepção, nem se pode confundir com uma «ética da recepção». A ética é a da decisão, a do acto de se comprometer perante o outro, na

escrita ou na leitura: comprometer-se mantendo viva a paixão do exterior, a dinâmica capaz de fazer sentido porque não opõe o Sentido aos sentidos, ao seu dar-se. Em relação ao problema da responsabilidade em literatura torna-se por isso fundamental perceber que não basta invocá-la, é preciso interrogar-se sobre se a própria noção de responsabilidade que se propõe não é afinal solidária daquilo que se pretende combater. De acordo com essa noção, falar de responsabilidade quando se concebe um sujeito receptivo é fazer coincidir a decisão com um juízo baseado em regras, ou no senso comum. É esse em geral o teor de todas as propostas que se apresentam como resposta ao niilismo ou perda de sentido, a partir do pressuposto teológico ou humanista de que o sentido é algo susceptível de ser delimitado, transmitido, oferecido, e por conseguinte, rejeitado ou acolhido. São no entanto propostas que participam do niilismo enquanto negação do singular, uma vez que a presença é a negação das diferenças que constituem a existência, necessariamente contingente, a qual não possui um sentido mas *é* sentido, intransmissível, isto é, inseparável da experiência em que *é*.

Opor-se à exclusão do contingente através da sua neutralização na presença passa por pensar o sentido, como propõe Nancy (1990: 9--52), a partir do quiasmo constituído pela dupla referência da palavra, que tem como paradigmas a alma e o corpo, o inteligível e o sensível, sem anular a dualidade. Isto é, sem reduzir a relação entre os dois pólos a uma oposição destinada à superação, nem os integrar numa complementaridade susceptível de gerar a unidade perfeita. Através da história da metafísica, a necessidade de harmonizar os sentidos e o sentido, o sensível e o inteligível, encontrou um modo de realização por excelência – a intuição – participação do sentido absoluto, o do Ser, ou de Deus, o qual dá acesso às «presenças reais». Ilude-se desse modo a finitude do homem, que embora tenha sido tida em conta na fundação da estética, o foi num sentido que conduziu de imediato à sua negação. Porém, iludir a finitude é retirar a possibilidade de se ser responsável, pois é a partir daquela que é necessário (e possível) pensar. Pensar a totalização sem totalidade, pensando o sentido como questão da existência e por isso sempre múltiplo, em devir. A existência é movimento para o sentido, liberdade de fazer sentido – sentindo – no limite entre a palavra e o seu exterior, no risco da experiência. Daí que a questão do sentido seja uma das questões fundamentais que se colocam actualmente, com o fim de uma concepção teológica ou metafísica do sentido. Ela é inseparável daquilo a que Nancy chama a «decisão de existência», uma outra maneira de falar de responsabi-

lidade. É por isso que esta não depende apenas da leitura enquanto compreensão: «Nada tem lugar, nada (se) decide apenas pela compreensão do texto (...) a decisão, sua angústia e alegria, tem lugar "fora" do "texto" – na existência» (*op. cit.*: 143). Este «fora» do «texto», que não é «fora do texto», é pensável a partir de uma concepção da relação ao sentido como *ex-criture*, articulação do texto com o seu exterior, pela qual eles são indiscerníveis. Na escrita, o sentido é «ex--crito», pois o texto mostra que tudo aquilo que nele se inscreve como significação participa do acontecimento, ou da presença, e por isso lhe é exterior:

> Inscrevendo significações ex-creve-se a presença do que se retira de toda a significação, o ser (vida, paixão, matéria...). O ser da existência não é impresentável: ele presenta-se ex-crito. O grito de Bataille não é mascarado nem abafado: ouve-se como o grito que não se ouve. Na escrita, o real não se representa, ele presenta a violência e a contenção inauditas, a surpresa e a liberdade de ser na ex-crição em que a escrita a cada instante se livra de si mesma (Nancy, 1990: 62).

O que assim se concebe é uma relação das palavras às «presenças reais» que não é uma questão de verdade: nem um acesso à verdade intuitiva da criação, nem auto-revelação do espírito, nem poesia como acesso místico ao inefável, nem subordinação daquela ao conceptual. O quiasma em que os sentidos e o sentido se entrelaçam desfaz qualquer possibilidade de conceber um exterior que não venha à linguagem, que não se «ex-creva», na sua insignificância, através de um dizer que, afastando-se, cria a única proximidade, a da despedida, o movimento sem fim que nos separa desse exterior e pela separação a ele nos liga. Em versos de «Tabacaria», de Álvaro de Campos, encontramos uma reflexão sobre esse movimento onde ele aparece fundamentalmente como uma operação de des-subjectivação: «Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade. / Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer, / E não tivesse mais irmandade com as coisas / Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua / A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada / De dentro da minha cabeça, / E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida». No entanto, repare-se que se a reflexão descreve socorrendo-se da ficção («como se»), em relação à «despedida» (ao ex-crever) já não podemos distinguir entre a descrição e o acontecimento. A despedida é o movimento do sentido, que não depende de uma causa, seja ela a vontade subjectiva ou o Espírito, mas do encontro em que a finitude dos corpos determina a imprevisibilidade, o acaso. Um tal movimento, e não uma sua causa

ou resultado, permanece quando a palavra não é reduzida à significação. Permanece então o dizer com que se «ex-creve» e que a tentativa de transformar numa inscrição, isto é, de integrar num círculo fechado da linguagem, anularia. Desenha-se assim uma necessidade de ruptura com a ideia de poesia da poesia, o extremo de um projecto de subordinação da poesia à verdade, iniciado com o romantismo. Nancy coloca essa necessidade explicitamente a partir de *Adieu*, de Rimbaud, recusando qualquer possibilidade de conceber uma escrita poética que domine, ou que se reduza à pretensão de dominar, a ex-crita:

> Se a «poesia» quer dizer a vontade de reinscrever esta excrição, é preciso dizer adeus à poesia.
>
> Mas se a poesia não quer dizer isso, se ela não *quer* dizer mais nada (sem querer dizer ainda o mistério, o arcano ou o «não importa o quê»), e fala ainda, diz as suas últimas palavras, então ela diz: adeus (*op. cit.*: 349).

O «adeus» não é aqui nem a negação do sentido, nem o «ter sentido» como um resultado (de uma subjectividade, da actualização de uma fala primordial). É o restituir das palavras ao originar do sentido, à repetição-alteração que não sendo um puro automatismo da linguagem também não é uma consequência do real, mas sim o movimento em que o real se afasta para dar lugar à significação e em que a significação se retira da palavra que busca o real. A poesia abandona assim qualquer pretensão de se tornar um substituto ou sucedâneo da religião, e deixa em aberto a possibilidade de uma dimensão artística da escrita que corresponda ao privilegiar da relação da palavra à percepção e ao afecto não significante que dela faz parte, e no qual consiste a «excrição» como participação do sensível.

Uma tal concepção não implica necessariamente o abandono da estética ou a sua identificação com uma ideologia. Implica sim que se interrogue o pensamento que a partir dela se desenvolveu, o qual, visando uma relação com o caso particular, tanto postulou a necessidade de separar a arte do conhecimento e da moral, como, a partir da pretensão de construir uma ponte entre ambos os domínios, renovou o confronto entre arte e verdade, que não deixou de se colocar desde Platão até aos nossos dias.

A possibilidade, introduzida por Kant, de conceber um tipo de juízo que decorre de um sentimento não-subjectivo, o prazer desinteressado, não diz apenas respeito à arte, mas pode igualmente introduzir a questão da não-subjectividade em relação ao conhecimento. Isto é, aquilo que aparece como conceptualização de um domínio autónomo, a arte, tem consequências no pôr em questão da subjectividade transcendental como fundamento absoluto dos outros domí-

nios, ou seja, a própria estabilidade da divisão das esferas da cultura. Embora a autoridade que a ideia de um «sentimento» pré-subjectivo faz perder à arte seja recuperada quando se apresenta a ideia estética em analogia com a moral, esse abalo da autoridade da criação é extensível à teoria, pondo em causa a sua possibilidade como construção inteiramente dominada por um sujeito. Torna-se então pertinente interrogar a «produção» teórica ou literária a partir de uma ideia de experiência que contempla o facto de na leitura ou na escrita como leitura o efeito de sentido e o efeito de sujeito serem integrados num acto de escrita que, em virtude do princípio de literabilidade que o condiciona, é sempre performativo e constativo, sem que qualquer destas duas dimensões possa ser isolada enquanto tal. Compreendida como experiência, a escrita (leitura) alia sempre, de modo indecidível, ao efeito de sentido e de sujeito, a contingência do acontecimento.

5. A experiência literária

Crítica da noção de experiência estética. – Comunicabilidade e pobreza da experiência. – A experiência como invenção: assinatura e contra-assinatura.

A questão da experiência revela-se importante quando nos interrogamos sobre a legitimação do literário, por diversos motivos: primeiro, porque a noção de experiência aparece normalmente associada à de experiência estética, surgindo esta como justificação do literário, o que é tanto uma forma de naturalizar a literatura como de neutralizar as potencialidades da experiência; segundo, porque a experiência literária permite desviar os conceitos mais comuns de experiência, separando-se quer de conotações místicas, quer da suposição de uma acumulação progressiva de saber e memória, sem no entanto deixar de participar de algumas das suas características (relação ao instante e à memória). Desde a fundação da estética no século XVIII que a experiência estética se definiu por oposição à experiência científica, acentuando-se a instrumentalidade desta e a natureza contemplativa daquela. Daí que a estética seja dominada por um paradigma da harmonia, sendo a experiência estética caracterizada pelo prazer decorrente da representação de um objecto belo (quer este seja considerado intrinsecamente como tal, ou como se o fosse a partir da representação subjectiva).

A definição da obra de arte como um objecto estético conduziu à identificação entre estética e filosofia da arte, de modo que falar de uma obra de arte passou a ter por referência a percepção dessa obra como um objecto estético, e, por conseguinte, como um equilíbrio superior separado de todo o interesse prático. É o modelo da harmonia, e por conseguinte da organicidade de uma obra de arte, que é prosseguido na noção jakobsoniana de literariedade, ou que informa a teoria emotiva de I. A. Richards, que distingue entre um uso científico e um uso emotivo da linguagem, distinção essa que até certo ponto é retomada pela psicanálise. Segundo Richards, a experiência estética define-se sempre pelo equilíbrio de uma multiplicidade de impulsos, estando esse equilíbrio em relação com a distância contemplativa ou

desinteresse. O paradigma da harmonia possui um fundo naturalista evidente – o mesmo das *Cartas Sobre a Educação Estética do Homem*, de Schiller – e concebe a arte como manifestação plena de uma subjectividade que se constitui como tal ao aceder a uma comunicabilidade universal. A plenitude identifica-se com um sentimento de prazer, e por conseguinte é este que caracteriza a experiência estética considerada intrínseca à arte, mesmo quando não se pretende a identificação de ambas. No campo das belas-artes, e na sequência de certas experiências artísticas como as de Duchamp ou Warhol, a teoria da arte tem recusado com frequência a sua identificação com a estética. É o caso de Danto (cfr. 1986), para quem as obras de arte não são objectos estéticos, pois aquilo que nelas importa não é aparência. O que constitui uma obra de arte é a interpretação. Nenhuma obra de arte existe como tal senão em relação com uma interpretação. Em literatura, a impossibilidade de reduzir as obras a objectos estéticos é ainda mais evidente, pois a escrita literária como alegoria, artifício, instaura uma ruptura óbvia da unidade perceptiva de uma aparência. Daí que um dos aspectos decisivos da teoria da literatura dos últimos tempos tenha sido a interrogação da «ideologia estética», como De Man chamou a essa forma de redução das obras a objectos, a presenças, ao Mesmo que se impõe pelo recalcar do heterogéneo. O risco de passar da fetichização dos objectos à da pura significação é porém considerável.

Distinguindo entre funções da arte e experiência estética Schaeffer considera esta, no entanto, como condição daquelas: «Se o prazer não é uma função da arte, também não é uma função da experiência estética, mas por outra razão: ele é essa experiência» (1992: 376). Para Schaeffer, o prazer que é condição da arte não resulta necessariamente de uma espontaneidade perceptiva, ele pode estar ligado à aprendizagem, às alterações de gosto, etc. Essa é uma consequência do facto de na experiência estética, tal como foi pensada por Kant, o prazer resultar de uma actividade de representação que, segundo Schaeffer, implica uma actividade conceptual:

> Mas esta actividade perceptiva judicativa é fatalmente determinada, pois ela comporta sempre múltiplos actos de identificação e de predicação. Além disso, a nossa relação à arte não poderia ser reduzida a uma relação perceptiva nem *a fortiori* visual (enquanto esse é o modelo implícito de Kant): há artes que passam por uma percepção que não é a visual (por exemplo, a música), ou nas quais a percepção como tal não desempenha senão um papel indirecto (a literatura). (...) De uma maneira geral, nenhum objecto se dá «espontaneamente» como objecto estético: nós devemos constituí-lo como tal, quer dizer, abordá-lo de uma certa maneira (*op. cit.*: 383).

Schaeffer coloca com toda a pertinência a necessidade de admitirmos a actividade de enquadramento como fazendo parte da nossa relação com um «objecto estético». Este não é naturalmente delimitado, nem pelas suas características próprias, nem pelas do sujeito que o representa. Essa delimitação é concebida como um acto que faz apelo a uma experiência anterior, selecciona e actualiza os seus dados em função de uma síntese, a representação. Como acto, situa-se no presente, ou melhor, é por esse acto que o sujeito se situa frente ao objecto como objecto representado. É essa a origem do prazer: o prazer de representar; a pura e simples afirmação do sujeito. É por isso que a reflexão de Schaeffer não se separa do modelo da estética definida em função da harmonia (do objecto ou da sua representação). Ou seja, ele prossegue esse paradigma não porque considere o prazer como condição da arte mas porque concebe uma experiência estética reduzida à unidade de uma representação. Já não se trata de cingir a experiência estética à unidade de uma percepção (sujeito passivo), mas de a alargar à unidade de uma representação que comporta diversos actos de juízo (sujeito activo).

Passa-se assim de uma concepção fundada na oposição sensível/ /inteligível para a de representação como dialectização daquelas duas categorias: «não pretendo que as propriedades de uma obra mudem com os receptores: a obra é o que é, mas nem todos os receptores "mobilizam" as mesmas propriedades» (*op. cit.*: 385).

O problema que a literatura permite levantar em relação à noção de experiência é o de se alguma vez esta poderá ser uma simples recepção, passiva ou activa. Até que ponto é que escrever, ou ler, pode consistir na representação de um objecto, se nós sabemos, como Austin teoriza, que há no uso da linguagem uma força ilocutória que permite que a fala seja acto? Mas até que ponto é possível falar de um acto de escrita ou de leitura quando sabemos (cfr. Derrida, 1971*b*) que toda a escrita tem como condição a iterabilidade? Como, se esta é um princípio da linguagem e sem linguagem não há representação (Kant: «intuições sem conceitos são cegas...»)? Como pois falar de uma experiência de «representação» sem ter em conta que ela excede simultaneamente qualquer hipótese de objectividade (adequação a um representado) e subjectividade (puro acto, inteiramente presente a uma consciência)?

Ao afirmar a ficcionalidade como sua dimensão constitutiva (o que leva Austin a falar de um discurso parasitário), a literatura chama a atenção para o facto de aquela ser afinal intrínseca à linguagem, isto é, para o facto de a possibilidade de indistinção entre uso e menção

fazer parte dos seus usos «normais» (não-«parasitários»). A ficcionalidade da literatura é aquilo que a põe à distância da realidade, impedindo que o seu discurso seja lido numa referência directa a esta e fazendo com que essa referência seja sempre desviada pela cláusula do «como se». Um discurso literário funciona por isso sempre como exemplo de um discurso «situado» na realidade, na «vida real», como se costuma dizer. É o que permite compreender que uma promessa feita por uma personagem de um romance não tenha o mesmo efeito que aquela que, através de uma expressão linguística idêntica, é feita por uma determinada pessoa, em determinadas circunstâncias. A primeira aparece como exemplo, adquirindo o estatuto de citação, o qual anula o seu valor performativo. É a exemplaridade ou ficcionalidade da literatura assim considerada que funciona como uma espécie de imunização dos leitores face a um princípio elementar daquela, o direito de dizer «tudo, de todas as maneiras». Por outras palavras, esse direito, que parece garantir à literatura uma certa irresponsabilidade, é-lhe concedido a par de uma cláusula de ficcionalidade que lhe retira qualquer capacidade de acção e decisão, o que parece situá-la automaticamente fora de qualquer problemática da responsabilidade. A questão, porém, complica-se quando na ficcionalidade da literatura se encontra algo de estrutural à linguagem: a possibilidade de citação é uma condição desta, ela deriva do próprio facto de um discurso funcionar na ausência de destinador e destinatário originais. Aquilo que a citacionalidade introduz é a necessidade de considerarmos a indecidibilidade entre performativo e constativo, ou entre uso e menção, mas também a de admitirmos a possibilidade da auto-reflexão, a qual está na base dos paradoxos semânticos a que a doutrina dos tipos lógicos de Russel pretendia pôr fim pela hierarquização de níveis (cfr. Llewelyn: 1992: 74).

Este aspecto é especialmente importante para compreendermos o funcionamento particular da instituição literária, em que a instituição não é definida por um quadro legal prévio mas se vai afirmando através de um movimento de resistência à instituição – a experiência literária. Com efeito, cada obra literária participa da sua afirmação como literária em relação com uma instituição ou lei prévia em que se inscreve, e que até certo ponto a possibilita, mas ao mesmo tempo separa-se dela. É um problema de enquadramento: cada obra se auto-representa, colocando-se em relação com uma universalidade, mas ao mesmo tempo ela resiste na sua singularidade. Pelo primeiro movimento ela torna-se exemplo (exemplo de um texto literário, o texto literário como exemplo); pelo segundo ela é contra o exemplo,

afirmação do não-exemplar, o único. A estrutura do exemplo implica que ele se inscreva num determinado quadro e que ao mesmo tempo o quadro lhe seja interior. O que a exemplaridade da literatura vem tornar evidente é essa dimensão paradoxal, a do exemplo como contra-exemplo, pois, uma vez que a obra literária se demarca da lei da instituição em que se inscreve, ela põe em causa a sua total inscrição numa universalidade, a possibilidade de ser reduzida a uma representação desinteressada.

Ao mesmo tempo que constrói um referente, um sentido, a obra literária é acontecimento, referência. É pelo facto de estes dois movimentos serem indecidíveis que a experiência literária é complexa e nunca redutível à representação. *Experiência* toma assim uma dupla significação que nega qualquer possibilidade de a considerarmos como «experiência vivida» (*Erlebnis*, no sentido de Dilthey), imediata, intuitiva e indizível; mas também não reabilita a sua redução a uma inter-subjectividade historicamente constituída (*Erfahrung*). Quando Dewey (1934) define a arte como experiência, indo quer contra o puritanismo que conduziu ao desprezo do corpo, quer contra o enclausuramento da arte num domínio absolutamente autónomo – a arte como ficção ou simulacro, isolada das restantes actividades práticas – não o faz para a reduzir a uma simples partilha de um senso comum ou a uma simples experiência estética através da qual a comunidade humana reforça os seus laços. A experiência da arte é mais do que isso: é encontro que não exclui a sedução mas não é limitado por ela, sendo por isso também actividade criadora. Aliás, toda a experiência implica esteticidade, na medida em que «é o resultado, a marca e a compensação da interacção do organismo com o ambiente que, quando atinge a plenitude, é uma transformação da interacção em participação e comunicação» (*ibid.*: 37). A experiência da arte é o paradigma de toda a experiência, por ser nela que a articulação entre o partilhável e o impartilhável, a recepção e a criação, atinge o seu grau mais elevado.

Se a experiência se dá sempre numa relação com o passado que abre para o futuro como possível, é porque essa relação não é de simples recepção, pois nesse caso o futuro já estaria no passado e não por vir (como se diz em francês, *a-venir*). É por isso que é preciso ter em conta que o passado nunca é algo que exista como passado, a memória não é memória de um conteúdo mas memória da experiência do tempo. Quando Proust em *Sobre a Leitura* (1861) recorda as tardes de leitura da sua infância, ele não arranca ao passado o conteúdo dessas leituras; o importante dessa memória é a experiência da leitura, os livros do passado funcionam como «calendários» mostrando que o

importante da experiência da leitura foi o tempo, o tempo que na sua unicidade interrompia o movimento generalizante do sentido. É por isso que da leitura ele recorda o que se associa à sua interrupção. Esta surge assim como forma privilegiada de relação com o enigma, com a «aura» pela qual a obra brilha na sua singularidade. E portanto como o único acesso ao *hic et nunc* da sua criação, como condição do «tempo reencontrado».

A alteração da noção de experiência vai a par com o pôr em causa de uma noção de História e de Verdade. Como linha contínua que pretende reunir o passado e ligá-lo ao presente e ao futuro, a História falha-o na infinita diversidade de afirmações que o dão como o impossível; enquanto adequação, a Verdade é entrega absoluta à universalidade, colocação de um sentido transcendente que nega qualquer referência singular. Em oposição à continuidade e à transparência do sentido, a experiência literária é dispersa e sem garantias – improvável, no duplo sentido de dela não haverem provas (pois só ela é a prova) e de não caber em qualquer previsibilidade, participando sempre do inesperado, da surpresa. Herberto Helder escreve:

> A experiência é uma invenção.
>
> Sou um registo vivamente problemático. A memória é improvável. A biografia é uma hipótese cuja contradição não esgoto. E quando uma criatura não atinge as garantias da sua criação, não encontra provas da sua existência. Poderia escrever cem relatos diversos. Neste sentido, seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros, por serem uma invenção viva (1979: 73).

Dizer que a experiência é uma invenção não é aqui mais uma vez remeter a literatura para o domínio das ficções que se separam da dita «vida real» – fábulas, apenas –, mas afirmar que a experiência de cada um na sua absoluta singularidade é uma escrita: não uma memória que se acumula e actualiza carregando o presente com um peso morto que o determina, mas sim «um registo vivamente problemático». Esse registo, essa escrita, tem como condição a ficcionalidade. O que de único foi vivido nunca pode ser objecto de uma representação que por definição é da ordem do comum, mas só pode dar-se através desta (atravessando-a, interrompendo-a) como o impossível. Desse modo só pode provocar o desajuste da representação: todos os relatos da experiência são falsos no sentido de não poderem ser comprovados, porque nenhum é necessariamente verdadeiro. Mas esta ausência de relato necessariamente verdadeiro faz com que cada um possa ser verdadeiro. Só há relação com a verdade como promessa. Da verdade, nunca podemos dizer «ei-la». É sempre a promessa que move a leitura como outra escrita, promessa em que o

desajuste da representação é de novo a verdade da invenção viva. Falar de desajuste é aqui visar o movimento de suspensão do sentido, suspensão da realidade, que constitui algo de irredutível na experiência literária. Esse movimento da escrita pode ser designado como ironia:

> A realidade é apenas o que se propõe como tal. Mas devemo-nos munir sempre de uma ironia que coloque dubitativamente a mesma proposta. A nossa vida assenta na tensão que as desavindas propostas de verdade estabelecem entre si (*op. cit.*: 74).

Porém, não se trata de pura negatividade, a tensão não é simplesmente a do sentido e da sua negação, mas a da negação do sentido pela afirmação do improvável, o viver, o morrer:

> Nada fornece qualquer garantia a ninguém. Existimos em suspensão. Há muitas maneiras de respirar e muitas maneiras de deixar de respirar. Temos os nossos ritmos. É preciso viver e morrer com eles (*ibid.*).

Quando hoje, na sequência de Walter Benjamin, se fala de pobreza da experiência, não se pode contrapor a modernidade, e o choque como característica dos seus modos de perceptibilidade, ao mundo da experiência cultual. Não se trata de opor a riqueza da experiência da segunda à pobreza da primeira. A questão está na noção de transmissibilidade da experiência. É transmissível aquilo que pode ser delimitado como um conteúdo, objectivado. Por exemplo, um sentido transcendente partilhado pelos membros de uma comunidade seria transmissível. Mas quando Benjamin fala de transmissão da experiência a propósito do narrador, ele não está senão a considerar a actividade deste de dois pontos de vista diferentes: o da transmissão de um saber ou memória de que o narrador é depositário; o do exercício de uma voz que impregna essa experiência dotando-a de uma aura que é o seu inacabamento, a impossibilidade de ela ser inteiramente circunscrita porque definitivamente presa a um *hic et nunc* ilocalizável. Quando Benjamin diz que a narração «não visa transmitir a coisa nua em si mesma como um relato ou uma informação (...) à narração adere a marca do narrador como ao vaso de barro a marca da mão do oleiro» (1935-40: 66), ele acentua o que há de intransmissível na experiência, a marca «pessoal», a assinatura, que não se pode determinar como um modo ou um estilo e que, no entanto, não se separa inteiramente deste.

O excesso ou singularidade que divide toda a experiência era, porém, apresentado nas sociedades cultuais como manifestação de uma unidade superior, princípio da sua anulação, a que se dava o

nome de mistério, transcendência dissolvente que tudo reduzia a um Sentido, o Absoluto, suprema Verdade e Bem. É por isso que para Benjamin a aura tanto corresponde ao mistério ou distância do culto (imposto pelos vencedores que fazem a História à custa de uma tradição composta pela constelação de momentos que no passado esperam a sua redenção) como corresponde ao segredo, ao singular, ao direito que se dá a cada coisa de erguer os olhos para nós.

Quando, com a modernidade, o sujeito se afirma como suporte da experiência, a transmissibilidade desta exige a supressão do mistério, ela deve poder ser transmitida nua e crua, o saber deve ser compendiado e disponibilizado de acordo com os parâmetros de rapidez e eficácia. A literatura surge em oposição a esta objectivação ou perda da experiência, mas não para restaurar o mistério ou tornar a experiência «mais rica» (a multiplicação e diversificação de conteúdos são apostas da técnica e da informação). O que a literatura dá a pensar é a experiência como uma escrita. É nessa medida que ela mostra que toda a experiência é pobre porque incomensurável. Como condição da experiência está a sua divisão, a divisão do «eu» entre a lealdade que deve ao mundo dos trocos ou da transmissibilidade e a que deve ao apelo da paixão, a esse ponto cego, em excesso sobre o sujeito como frágil fronteira do mundo. Frágil, porque no coração da representação insiste o anterior, inominável, secreto – o «afecto inconsciente», como o designa Lyotard (1988: 34). Ao afirmarem que escrever não se subordina à construção do belo, os escritores da modernidade tornaram explícita a intransmissibilidade como condição da experiência, a sua condição de pobreza. Fazendo seu o dizer «tudo de todas as maneiras», a escrita literária não podia ver nesse princípio a afirmação de uma subjectividade sem limites. Por isso, a inspiração continuou a ser um nome para o excesso daquela, um nome para o absolutamente desconhecido, que não vem impor uma regra mas *vem*, dissimulado em fórmulas (o belo), irreconhecível. Sem a inspiração, ou o dom, não há forma, literatura, mas esse dom não é a lei da forma, é o que nela se esquece activamente, o que nela vem morrer-viver e a atrai para o informe. De Kant a Fernando Pessoa, o mistério tornou-se intratável, segredo. Leiam-se estes versos de «Tabacaria»:

(Tu, que consolas, que não existes e por isso consolas,
Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva,
Ou patrícia romana, impossivelmente nobre e nefasta,
Ou princesa de trovadores, gentilíssima e colorida,
Ou marquesa do século dezoito, decotada e longínqua,
Ou cocote célebre do tempo dos nossos pais,
Ou não sei quê moderno – não concebo bem o quê –,

Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire!
Meu coração é um balde despejado.
Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco
A mim mesmo e não encontro nada
Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.
Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam.
Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam,
Vejo os cães que também existem,
E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo,
E tudo isto é estrangeiro, como tudo).

Historicamente, a inspiração encontrou diversas figuras apaziguadoras do mal de viver que a poesia tanto cura como alimenta, sem se render a nenhum desses movimentos contrários. A ausência de figura para a inspiração («não sei quê moderno») faz com que o apelo do invisível se torne dilacerante: é o apelo do invisível como invisível e não do invisível oculto. Como tal, ele não tem medida comum com a nitidez da realidade, é o seu outro. O apelo do invisível que não se pode tornar visível é uma espécie de ressonância do sentimento do sublime. A afirmação do sujeito e da realidade que põe termo àquele sentimento dá lugar a uma outra dor, a paixão do que está antes, de «Uma "infância", portanto, que não seria uma época da vida, mas uma incapacidade de representar e ligar algo» (Lyotard, 1988: 37). E poderíamos continuar: a memória de um esquecimento, de uma perda, o sentimento de separação, de «condenação ao degredo», condenação à realidade. Se a poesia pode realizar essa paixão, sem que realizar seja liquidar, é porque acolhe algo que vem (que é inspirado), que não faz parte do cálculo do sujeito mas multiplica o seu poder de representar («dizer tudo...»), ele próprio um pacto com o conhecimento de que nenhuma representação será jamais adequada, embora todas possam ser verdadeiras.

Podemos agora regressar à questão da pobreza da experiência e ao modo como a literatura, revelando-a, contraria a perda da experiência. O problema é complexo: trata-se de contrariar não só um certo modelo de desenvolvimento, que tomou a «educação estética» como ideal, mas também o seu oposto, aquele que estabelece uma separação rígida do sublime e do belo.

A utopia que colocou a estética no centro de um ideal de emancipação humana pode ser referida a Kant e à *Crítica da Faculdade de Julgar*, onde a experiência do belo é indissociável do sentimento de pertença a uma dada comunidade. No entanto, a beleza de uma obra de arte não resulta da simples relação com a tradição, do cultivo do gosto, da aplicação de regras. A obra de arte supõe a intervenção do

génio, uma força que destina a arte à comunidade mas que é, no entanto, superior ao *logos* comum, e não um seu simples mecanismo. Talvez por isso Gadamer critique tão veementemente a noção de génio em Kant como um desvio em relação à circunscrição da beleza à comunicabilidade. É que, para Gadamer, a experiência estética é participação do comum pela sua absoluta inscrição no *logos* comum. Recusando aquilo que designa como religião da cultura e interrogando-se sobre a legitimação da arte na nossa época, Gadamer propõe-se apresentar o fundamento antropológico do belo como conjugação de três elementos – jogo, símbolo e festa. Nessa justificação da actualidade do belo (1973: 342), aquilo que se acentua é uma dimensão inter-subjectiva, a possibilidade de acesso à transparência dialógica que até certo ponto corresponde a um espírito objectivo. Atendendo a que para Gadamer é na linguagem comum que a verdade advém, a experiência estética, enquanto experiência de harmonia ou conciliação (*kalon*), é ocorrência de verdade. A hermenêutica gadameriana reúne assim beleza, verdade e sentido, como se a linguagem fosse um círculo fechado sobre si e o «antes» da linguagem (a infância, ou Deus, ou a Natureza, ou o corpo, ou os sentidos) não perturbasse essa circulação.

Em relação à interpretação de qualquer poesia, mesmo da mais hermética, Gadamer não hesita em postular que aquele que pretende compreender «não precisa para isso de ser um erudito ou um leitor particularmente instruído: ele deve ser um leitor que tenta ainda e sempre ouvir» (1986: 13). Não há nenhuma competência prévia, nenhuma condição da interpretação, a não ser a de ouvir o que o poema diz: «O que importa, sem dúvida, é o que um poema diz efectivamente – e não o que o seu autor queria dizer sem saber talvez exprimi-lo» (*op. cit.*: 14). A experiência estética é assim entendida como escuta de um dito e nunca como um dizer: aquilo que o poeta «diz», é a linguagem que o diz, uma verdade independente de quem escreve, do excesso da sua experiência, das assinaturas que numa obra se inscrevem. Ou seja, a experiência estética assim entendida rasura toda a resistência ao dito, que, como vimos, faz parte da experiência do dizer. No entanto, um aspecto fundamental do dizer é a relação não-subjectiva às coisas na sua não-objectualidade. É por isso que não podemos negar a dimensão «gestual-corporal da linguagem» (Falk, 1989: 42). Caso contrário chegar-se-ia a um puritanismo ou perda da experiência que pode ser qualificado de anestésico se, com Lyotard, aceitarmos designar por «experiência estética» aquilo que o uso desta expressão quase sempre se empenhou em negar:

> Ser esteticamente (no sentido da primeira *Crítica* kantiana) é ser-aí, aqui e agora, exposto no espaço-tempo e ao espaço-tempo de uma qualquer coisa que toca antes de todo o conceito e mesmo de toda a representação. Este *antes*, evidentemente, não o conhecemos, pois ele é aí antes que nós aí sejamos. O aí em questão chama-se corpo. Não sou eu que nasço, que sou concebido. Eu nascerei depois, com a linguagem, saindo da infância, precisamente (1989: 39).

Esta concepção do que é ser esteticamente não pode deixar de abandonar o paradigma da harmonia, o ideal do belo. Daí que ela esteja subjacente a diversos modos de pensar a arte que são habitualmente considerados como uma estética negativa. Adorno é talvez o fundador de uma discursividade estética em que a recusa da harmonia aparece como força desmistificadora que desmascara a pretensa harmonia de uma sociedade assente na violência. Mas embora para Adorno, como vimos, a ausência de harmonia na arte moderna possa ter uma função crítica, esta existe independentemente de qualquer cálculo prévio nesse sentido, isto é, sem que a arte de algum modo se subordine a uma função. A dissonância não é apenas negação, mas é também afirmação do outro: na aparição, imagem e suspensão da imagem – a alegoria e a sua catástrofe – coincidem num instante em que pelo estremecimento é o outro, o incomensurável, que se pressente.

Não podemos deixar de encontrar na importância conferida por Adorno à dissonância uma certa semelhança com as noções de estranhamento (formalistas russos) ou a de choque (Benjamin), que supõem uma relação entre a arte moderna e as alterações da perceptibilidade. A semelhança não irá no entanto muito além de uma certa recusa do imutável ou eterno em arte, bem como do elogio do novo. Tanto a noção de estranhamento como a de choque deslocam o pensamento da experiência artística para o dos seus efeitos. A necessidade de uma percepção continuamente renovada, correspondendo de facto ao desenvolvimento da técnica, que supõe uma capacidade de readaptação constante, deixa de lado a interrogação da relação entre experiência e imagem, experiência e totalidade.

A pretensão de aliar a des-familiarização ou estranhamanto a uma estética da harmonia, de modo a conceber a forma, pode ser apreciada no modo como se pretendeu que a estranheza residisse na multiplicação das potencialidades combinatórias dos elementos de uma dada obra (a obra aberta) e na ambiguidade daí resultante, ambiguidade que não seria suspensão da imagem – aparecimento súbito de uma falha – mas a imagem como síntese de imagens, mesmo contraditórias. Podemos admitir que a noção de choque perceptivo está tanto na base de uma utopia de dissolução da arte na vida, ou de

estetização da existência, como na da identificação da arte com uma institucionalização inteiramente arbitrária, segundo a qual aquilo que se consegue impor como arte não é em nada determinado nem por uma essência, nem por princípios convencionais que regulam a instituição. Quanto à utopia da estetização da existência há quem, como Vattimo (1989*c*), considere que ela de certo modo se realizou, caracterizando a sociedade pós-moderna: uma sociedade da comunicação generalizada, dos *mass media*, que no entanto não é transparente mas sim complexa e algo caótica. Na sua defesa deste acesso generalizado à diversidade, Vattimo interpreta-o como o sinal de uma nova esperança de emancipação.

Enquanto para Kant a comunicabilidade da experiência estética era pensada ao nível da comunidade humana, aquilo que actualmente se verifica é a multiplicação de pequenas comunidades que, segundo Vattimo, parecem ir ao encontro da maneira como Dilthey concebe a estética: «um modo de fazer experiência na imaginação, de outras formas de existência, de outros modos de vida diferentes daqueles em que de facto estamos mergulhados na nossa quotidianidade concreta» (*op. cit.*: 118). Mas se a circulação da informação e a diversidade de imagens pode ser importante como factor de relativização das crenças, não é de modo nenhum possível pensar que elas se substituem à opacidade e ao enigma que a literatura revelou serem em qualquer experiência um efeito da paixão que nos liga ao outro, qualquer outro, o absolutamente outro. É por isso que a vertigem da multiplicação das imagens não dá lugar a uma sociedade reconciliada em que a relação do singular e do universal encontra um certo equilíbrio mas, como Vattimo reconhece, a um certo «caos»; diríamos mesmo, a uma certa pulsão do informe, assinalável no recrudescimento do dionisíaco, que é comum reconhecer nas sociedades actuais. Ao impor-se como a dimensão quase única da existência, o consumo de imagens, ou o modo de experimentar novos possíveis na imaginação, relega a «experiência» para o domínio do puro jogo, constituindo o indivíduo como suporte arbitrário de papéis. A experiência literária, porém, tal como a literatura a dá a pensar, revela-se não ser nem susceptível de dissolução na realidade (até certo ponto, é ela que dissolve a realidade), nem, de modo nenhum, arbitrária. É que o jogo nem é apenas a actualização de hipóteses segundo regras ou um programa prévio, nem a ausência absoluta de regras. Tal como a experiência é invenção, também jogar é inventar, encontro da regra e do acaso dos lances, relação indecidível entre necessidade e contingência: eu só posso conceber a «minha» experiência como não podendo

ser a experiência de um outro, o que de imediato exclui toda a arbitrariedade, excluindo assim a hipótese de «ser tudo de todas as maneiras»; no entanto, eu não posso concebê-la como necessária, nesse caso não seria a «minha», não seria decisão da «minha» existência. Do mesmo modo, nenhum jogo se realiza num completo alheamento da decisão de quem joga, isto é, desse instante em que a reunião do contingente e do necessário se dá segundo uma lógica da suplementaridade, como podemos ler em «Estrelas», de Carlos de Oliveira:

> O azul do céu precipitou-se na janela. Uma vertigem, com certeza. As estrelas, agora, são focos compactos de luz que a transparência variável das vidraças acumula ou dilata. Não cintilam, porém.
>
> Chamo então um astrólogo amigo:
>
> «Então?».
>
> «O céu parou. É o fim do mundo».
>
> Mas outro amigo, o inventor de jogos, diz-me:
>
> «Deixe-o falar. Incline a cabeça para o outro lado, altere o ângulo de visão».
>
> Sigo o conselho: e as estrelas rebentam num grande fulgor, os revérberos embatem nos caixilhos que lembram a moldura dum desenho infantil (1982: 91).

Descrevem-se três tipos de olhares: o do senso comum, o da profecia, o do inventor de jogos. O primeiro move-se no paradigma que opõe a realidade ao irreal, a visão normal à vertigem. Todo o excesso o perturba porque não cabe num molde, numa descrição prévia, num conceito. Mas esse olhar pode ser ele próprio a causa do excesso, quando a obsessão da transparência ultrapassa certos limites. Como quando se olha o sol e se fica cego de luz, assim se pode passar da luz como um meio transparente que torna as coisas visíveis, para a luz em si, o único visível, que anula todas as diferenças, todas as possibilidades de cintilação. Quanto ao olhar da profecia, embora retome os dados do senso comum, a transparência não é para ele um meio, mas um sinal – da revelação, do fim do mundo. Só o inventor de jogos se afasta da oposição obscuridade/luz. Ele sabe que há maneiras de resistir à cegueira da luz, à indiferenciação, sabe que a resistência ao fim, à morte, é sempre a introdução de alguma obscuridade no coração da luz – a sombra de um corpo exposto. Uma simples inclinação da cabeça altera a posição de todas as coisas do universo em relação ao meu corpo. O ângulo de visão altera-se, mas altera-se também a relação com o invisível: nenhum deles se alteraria sem o outro, nessa relação de suplementaridade que diz a falha do visível e do invisível que mutuamente se implicam. É por isso que quando se segue o conselho do inventor de jogos o quadro se

desnaturaliza, torna-se perceptível como quadro: a luz perde o seu absoluto para se dar na relação com os caixilhos da janela que funcionam como moldura ou enquadramento, delimitação do quadro. Desde logo a moldura introduz uma necessidade, a da memória, em relação com a contingência do instante. A intromissão da memória é dúplice: podemos ler os «caixilhos que lembram a moldura de um desenho infantil», como sendo caixilhos que se assemelham à moldura dum desenho infantil. Damos desse modo conta de um raciocínio que se pode associar à especulação sobre a infância como um nascer através do exercício de delimitações, isto é, através da representação que vale por si enquanto acto, aprendizagem da articulação interior/ /exterior, e não tanto pelo representado. Repare-se então que «os revérberos *embatem* nos caixilhos que lembram a moldura de um desenho infantil» (sublinhado meu): a semelhança é também a de um certo descontrolo da representação. Descontrolo que atenta contra a moldura como separação rígida. Como já referimos neste trabalho, se de um ponto de vista da objectividade da representação o quadro desaparece, de um ponto de vista da subjectividade ele afirma-se como poder de constituição-contenção do interior, o representado. No primeiro caso, o que se oculta é o molde ou a lei a que obedece a representação; no segundo, esse molde é imposto como condição de verdade. Em ambos os casos se exclui do acto de representação aquilo pelo qual ele é acontecimento, a sua contingência, o facto de ele exceder o que é dominado por um sujeito e nessa medida se exceder a si mesmo, embater no quadro que o contém.

Mas também podemos ler «os caixilhos que lembram a moldura dum desenho infantil» num sentido de rememoração, em que lembrar é recriar na memória. Então teríamos a representação, enquadrada pelo caixilho, e uma memória que se lhe sobrepõe: a tensão de uma imagem e do vazio da imagem. A indecidibilidade surge assim como um efeito da memória: a memória que situa ao nível da generalidade, permite as comparações, os raciocínios; a memória involuntária, que se apresenta como um vazio activo e se afirma como memória do acontecimento – os seus arredores, a sua moldura. O jogo, tal como a experiência, é então afirmação da lei e suspensão da lei. Como tal, não participa da oposição entre o necessário e o arbitrário, mas vive da tensão entre o singular e o universal, a qual é também uma tensão entre a instituição e a obra. Embora o leitor nunca se identifique com a instituição, a sua singularidade inscreve-se sempre numa série de competências que vão desde as do leitor como elemento de uma determinada comunidade àquelas a que cada obra tende a dar lugar («os

especialistas de...»). Desse modo, a experiência de leitura é a de uma contra-assinatura que expõe a tensão da obra e desse modo a permite na sua absoluta prioridade.

Para Derrida, o texto literário é precisamente o discurso em que a afirmação de singularidade se torna imperativa, em que a lei se pretende lei do único, e que por isso mesmo se constitui a partir de um *double bind* que o faz passar da assinatura à contra-assinatura. Em «Signature événement contexte» (1971*b*) Derrida apresenta a assinatura como um signo que visa reproduzir o acontecimento puro. Assinar não é apenas escrever um nome, é estabelecer um contrato, garantir um acontecimento, certificar a autoridade de uma enunciação. O autor de uma enunciação escrita assume-se enquanto tal, assinando. A sua assinatura pretende conservar e garantir um acontecimento do passado imobilizado num presente que se repete. Mas para que ela tenha valor, para que cumpra a sua função, é necessário que seja reconhecível, isto é, que, como qualquer signo, se separe da absoluta singularidade do acontecimento, estando disponível para fazer parte de uma diversidade ilimitada de contextos e adquirindo, como o nome próprio, que nunca é próprio, vários significados. Pelo facto de funcionar como signo, a assinatura não pode ser pura assinatura ou puro acontecimento, apenas existem efeitos de assinatura: «a condição de possibilidade destes efeitos é simultaneamente (...) a condição da sua impossibilidade, da impossibilidade da sua rigorosa pureza» (*op. cit.*: 391).

O imperativo de singularidade a partir do qual o texto literário se constitui é um imperativo de assinatura. Fixar o único, o «ter sido presente», expondo-o enquanto tal ao futuro, é assinar. Derrida assinala três modalidades de assinatura (1984: 55). A modalidade comum e mais vulgar consiste na aposição da assinatura no final de um texto. Esta representa e autentifica o nome próprio do autor, fazendo no entanto parte do exterior do texto, mais precisamente do seu enquadramento, delimitando-o e definindo a sua propriedade. Outra modalidade, que não difere essencialmente da anterior, consiste na adopção de marcas idiomáticas que constituem um estilo através do qual se identifica o autor. A terceira modalidade, Derrida designa-a por «assinatura geral ou assinatura da assinatura» e considera-a como uma *mise en abîme* em que é a escrita que cumpre a função de assinatura. A escrita assinala-se como acto de escrita. *Mise en abîme* não significa aqui apenas auto-reflexividade mas também, mais literalmente, a perda do significado no acontecimento: «quando a *mise en abîme* se cumpre, portanto quando ela se abisma (*s'abîme*) e faz

acontecimento, é o outro, a coisa como outro que assina» (*ibid.*). Não se trata de um antropomorfismo, Derrida esclarece-o a propósito de Ponge, mas de considerar a modalidade de uma assinatura que não é o atributo de um sujeito, nem uma manifestação objectiva das coisas. Podemos considerá-la como um dizer da proximidade do acontecimento. Um dizer que ronda a insignificância ou mudez deste. Há assim já na assinatura uma contra-assinatura, a da coisa como outro, uma assinatura que excede qualquer significado do nome próprio ou sistema de marcas idiomáticas e que, tal como é pensada por Ponge, é uma consequência do encontro:

> À assinatura (sempre a mesma) do artista, acrescenta-se, muito mais volumosa, grandiosa e apaixonada (e sempre diferente), a que é imposta pela emoção nascida no encontro com o objecto e que foi a causa ocasional da obra, que se pode, então, abandonar a todos os riscos: isso já não nos diz respeito (cit. in Derrida, 1984*b*: 131).

Derrida vê neste movimento, em que uma contra-assinatura destitui a assinatura, o próprio originar-se do texto. Ou seja, admite que o originar-se do texto como impulso de contra-assinatura «passa necessariamente pelo afecto do outro, o afecto que se afecta do outro» (*op. cit.*: 129). Repare-se que Derrida diz «passa necessariamente», o que significa que o «afectar-se do outro», que é da ordem da emoção, ou do sentimento, em termos kantianos diríamos da faculdade de prazer e dor, é uma condição necessária do originar-se de um texto, embora não seja única. Porque, se não há assinatura geral ou contra-assinatura sem o afecto, ela também não existe sem a assinatura do outro, da coisa como outro, a qual passa pela analogia. Com efeito, essa assinatura apenas se dá como escrita, multiplicação de signos que na sua arbitrariedade prosseguem uma necessidade: a *mise en abîme* como movimento em que o desdobramento dos signos e a multiplicação de hipóteses para o pensamento, que ela representa, é simultaneamente aproximação do insignificante. Essa duplicidade da assinatura faz com que não haja explicação de um texto como totalidade: para além de todas as explicações há sempre um resto no qual regressa o «sim» originário, que é o da assinatura, do acordo, do dom, da aliança (cfr. Derrida, 1987*a*: 89). O «sim» como afirmação está sempre implicado numa assinatura, no originar-se de qualquer performativo. Ele é, mesmo enquanto promessa, sempre já resposta a uma interpelação: «O acordo do "sim", ou da assinatura, é uma aliança: o sim tem sempre o sentido, a função ou a missão de uma resposta, mesmo se esta resposta (...) tem por vezes o alcance de um compromisso originário e incondicional» (*op. cit.*: 70).

Partindo da ideia do literário como imperativo de assinatura e desta como dupla afirmação, somos levados a concluir que o modo como Derrida privilegia o literário é afinal o modo de mostrar que não há qualquer discurso privilegiado, no sentido de possuir qualquer grau superior de autoridade ou qualquer garantia de conhecimento de si. O que há são discursos com diferentes capacidades de implicação: discursos em que a assinatura não é mais que uma delimitação de propriedade de um objecto inteiramente calculável; discursos que fazem do acto de escrita uma assinatura que é por isso mesmo contra-assinatura, assinatura do outro, resposta que envolve o encontro, o afecto, a destituição do sujeito que não é recuperada por qualquer instância totalizadora denominada linguagem, ser, ou retórica. O «sim» da resposta é a implicação com o acaso; é a responsabilidade do sentido, na sua ambivalência constitutiva, que a negação daquele excluiria ao substituí-lo pela necessidade inexorável de um mecanismo de revelação/ocultação.

[1] José Guilherme Merquior (1976: 42-54) contesta a tese da «*continuidade básica* entre romantismo e modernismo» defendida por Octavio Paz como sendo a consequência da partilha de um mesmo princípio, o da analogia. Opõe-lhe a distinção entre o romantismo e um período pós-romântico, iniciado com Baudelaire, que justifica com base na passagem da univocidade simbólica do primeiro à enigmaticidade alegórica do segundo. No entanto, na medida em que a literatura romântica se afirmou pelo paradoxo, parece mais justo contestar a oposição entre analogia e ironia e ver já nela a enigmaticidade da alegoria, que é a enigmaticidade da literatura.

[2] Não podemos deixar de ter em conta o condicionamento recíproco da leitura e da escrita, de tal modo que, como sugere Guillory (1990: 233-49), o controlo e a regulamentação institucionais do fenómeno literário concorrem para a formação do cânone, não apenas directamente pelo que dão a ler, mas também pelo que permitem escrever. É todavia importante não esquecer que o condicionamento nunca é absoluto, embora possa revestir diversos graus, e que a literatura é resistência a esse condicionamento.

[3] É interessante observar que enquanto Umberto Eco coloca a relação entre interpretação e segredo na origem da abertura das interpretações, essa mesma relação era já referida por outros autores, mas no sentido oposto, isto é, para mostrar como a ideia de que o texto guarda um segredo a decifrar foi fundamental na tradição hermenêutica por permitir fechar o texto, considerá-lo como depósito de um sentido. A este propósito refira-se Iser e a sua leitura de *O Desenho no Tapete*, de Henry James (1976: 21-46). Cite-se ainda, de Roland Barthes, esta declaração elucidativa: «a literatura (melhor seria dizer, doravante, *a escrita*), recusando atribuir ao texto (e ao mundo como texto) um "segredo", isto é, um sentido último, liberta uma actividade que se poderia chamar contra-teológica» (1968: 66).

Conclusão

Ao longo deste livro prosseguiram-se determinadas vias de interrogação do fenómeno literário que se revelaram sobretudo importantes por mostrarem a insistência do paradoxo nos momentos mais decisivos, e não tanto porque tenham conduzido a qualquer descoberta ou demonstração. Ou melhor, na sua dimensão mais interessante, a interrogação permitiu colocar a instabilidade da literatura em relação com a da teoria literária, de modo a tornar perceptível como esta se afasta do estatuto de metalinguagem. Não porque não haja metalinguagem, mas porque não há «apenas metalinguagem», tal como não há «apenas literatura». Note-se porém que nada do que foi dito significa que não se possa concluir. Pode-se (deve-se) concluir mesmo quando se sabe que não há invenção, no sentido do absolutamente novo, e que aquilo que se faz quando se aborda um problema é partir de leituras, relançá-las, confrontá-las, abrir o caminho da singularidade de um dizer.

Todas as conclusões deste trabalho se articulam a partir da afirmação de que não há «apenas literatura», não há uma especificidade do literário, pois este dá-se sempre numa relação com a instituição literária na sua paradoxalidade, aquela que resulta da pretensão de garantir a legitimidade do improvável. Não bastaria porém dizer-se que o fenómeno literário (que se impôs e subsistiu até hoje, sobrepondo-se aos conflitos agudos de um campo da experiência), ao implicar uma avaliação social e política, não é susceptível de um completo esclarecimento teórico. Uma tal conclusão, acentuando a historicidade do conceito, exibiria a pluralidade de retóricas, pelas quais aquele se distribui, como lugares da dispersão a que todo o relativismo abandona o conceptual. E não basta pôr em evidência a pluralidade de retóricas, pois a impossibilidade de as referir a uma raiz comum coexiste com a impossibilidade de circunscrever em absoluto qualquer das retóricas ou convenções que delimitariam um conceito de literatura.

Há sempre um excesso de sentido em relação a qualquer significado da palavra *literatura*, o qual existe em relação com aquela impossibilidade de encontrar uma raiz comum ao plural de retóricas que em parte a determinam. A teorização do conceito de literatura passa então também necessariamente pela interrogação, análise e desenvolvimento de hipóteses explicativas desse excesso. Aquilo que o desenvolvimento deste trabalho nos permite concluir é que as diferentes retóricas que historicamente preenchem e integram o conceito de literatura são suportadas pela repetição de um gesto fundador, o gesto fundador da instituição literária. Ou seja, que nos diversos rituais que fazem parte das instituições literárias existe implícita a repetição do gesto pelo qual a literatura «nasceu», separando-se da exigência absoluta de justificação perante a Lei que se desdobra em leis do conhecimento ou da moral. É que essa separação, na medida em que é institucionalização, torna-se inevitavelmente absoluta e incompleta. Absoluta: toda a obra que se proponha como literatura é legítima nessa sua pretensão. Incompleta: uma obra só passa do estatuto de candidata a elemento do campo literário ao de elemento efectivo quando uma outra palavra (cujo peso institucional é variável) vem suprir a ausência de especificidade do literário. Se o literário não existe em si, como tal, é porque é preciso sempre outra palavra que o diga. O que não significa que uma obra seja incompleta, inacabada, no sentido de lhe faltar algo. Não lhe falta nada: a outra palavra vem sempre suprir uma falta que não existe como tal. Daí o facto de essa outra palavra, aquela que legitima a obra como literária, aparecer em certa literatura (Bataille, Blanchot, Artaud...) como desnecessária, o que coloca explicitamente em literatura a ideia do fim da instituição, a do fim da designação «literatura». Mas essa proclamação do fim existe desde o início, uma vez que a autonomização da literatura assenta no reconhecimento da sua soberania, da sua absoluta não-subordinação, e nesse sentido decreta o fim da instituição que a proclama. Os que defendem essa soberania «esquecem», no entanto, que ela não é natural, é instituída historicamente: quando a literatura autoproclama a sua soberania, e por conseguinte o fim da instituição, ela está a instituir um princípio – «o princípio de soberania» – e está acima de tudo a mostrar a inseparabilidade do literário e do não-literário, da literatura e da sua institucionalização. O problema da legitimação em literatura diz então acima de tudo respeito ao facto de toda a relação com um texto literário ser sempre também uma relação com essa separação fundadora, a qual não pode deixar de ser obscura por ser ao mesmo tempo um índice da inseparabilidade ou autonomização perfeita dos diversos domínios da cultura. Com efeito, se admitirmos que a literatura surge numa relação directa com a «descoberta» moderna do princípio de razão, instituindo-se como uma compensação da sobretribunalização dele decorrente, e por conseguinte como actividade que prescinde de justificações, a questão que se coloca é a de a fundação da instituição literária corresponder à constituição de um domínio impossível.

Nenhuma lei pode determinar um exterior de todas as leis, mas sendo esse limite uma afirmação da lei no seu estado nascente, esta sobrepõe o «dizer a mudança» e o «desencadear a mudança». É o que torna possível atribuir às «obras» literárias, como lugares sem lei que enquanto tais só podem ser lugares do nascimento da lei e da sua inacessibilidade, funções decisivas e opostas: a função de elementos formadores ou identificadores, e a de geradores de perturbação, de incompreensão. Nenhum critério permite designar uma obra como literária. No entanto, as instituições que fazem parte do campo literário aceitam como base de constituição deste a possibilidade de serem consideradas como literatura todas as obras que se apresentem como tal, isto é, que obedeçam a um requisito mínimo que é o de se autodesignarem literárias através de diversos processos que de algum modo se associam à menção explícita ou implícita da sua pertença a um género ou subgénero literário, ou à própria literatura como género. Esta convenção alargada não impede que cada obra seja avaliada e dê lugar a juízos, ela simplesmente tende a garantir a existência de um domínio do improvável onde o existir é anterior ao reconhecimento de qualquer lei. Esse direito a existir permanece para lá de todos os juízos posteriores sobre a obra em questão, possibilitando o ressurgimento tardio e inesperado de obras que a orientação dominante das instituições em determinadas épocas relegou para o esquecimento (quer pelo abandono propriamente dito, quer pela imposição de leituras). Os juízos a que as diversas instâncias do campo literário procedem estão sempre do lado da função formadora da literatura. Eles situam-se numa relação de continuidade (que pode ser de oposição) uns em relação aos outros – formam uma história. Mas o direito à existência de todas as obras literárias na sua «identidade», garantida pela proibição de alterar o seu *corpus*, a sua letra, é a afirmação de um poder disruptor e desidentificador, o do singular. É-o porquanto reconhece o direito daquilo que não é assimilável a permanecer na sua heterogeneidade, no seu segredo.

Situando-se na História, o direito que garante a existência intocável das obras literárias é já o reconhecimento da singularidade destas

na não-identidade dos sentidos que historicamente as constituem, isto é, é um modo de aceitar a interrupção da história pelo acontecer do acontecimento – o inenarrável que corresponde a um jogo de forças único, condição de todo o performativo e como tal condição da história enquanto narrativa de acontecimentos. O acontecer inenarrável é interior à escrita, participando do seu jogo infinito de repetição dos signos. Ele é o absolutamente obscuro pelo qual a referência não se confunde com o referente.

Admitindo que o direito à existência e inviolabilidade das obras literárias consagra antes de mais a não-vinculação dessas obras a leis, e portanto a possibilidade de delas depender a sua própria lei, concluiremos que a «literariedade» decorre da primazia conferida ao acontecer do acontecimento, e por conseguinte da obscuridade inexpugnável, constitutiva da referência enquanto inscrição muda de um «aqui e agora», singular e sem referente. É por isso que a «literariedade» não é definível, não correspondendo nem a categorias estético-expressivas nem a uma modalidade específica, a da ficção. Há ficções que não são literatura, assim como há obras que obedecem a categorias estéticas que também não o são. A «literariedade» resulta dos processos específicos de demarcação da obra como literária, processos que lhe garantem o direito à unicidade, ao mesmo tempo que a revelam como crise de identidade. Esses processos correspondem a convenções de acordo com as quais a obra literária possui um título que funciona como uma espécie de nome próprio que «identifica» um *corpus* delimitado ao qual não corresponde qualquer identidade de sentido, pois este dá-se pela suspensão de um significado total, historicamente variável.

Mas se a obra se demarca pelo seu enquadramento – título, nome do autor, etc. – essa é já uma autodemarcação, pois o «quadro» é ao mesmo tempo exterior e interior, constitui um limite em que aquela a si mesma se apresenta como legível/ilegível, idiomática/não-idiomática. Por convenção, garante-se a possibilidade de uma obra literária dizer «o que quer que seja», «dizer tudo», mas nada pode ser garantido em relação ao seu não-dizer, à sua ilegibilidade ou idiomaticidade. Esta depende do modo como nela se afirma a duplicidade de performativo e constativo, que mutuamente se implicam. O que significa que está sempre já dependente da leitura, estando portanto em relação com o legível como sua interrupção. De uma tal interdependência do legível e do ilegível derivam os aspectos decisivos da teoria literária no que diz respeito ao carácter paradoxal da legitimação do literário:

1. Se a literatura é por convenção o lugar onde é possível dizer tudo, essa possibilidade não significa nenhuma indiferenciação dos conteúdos, mas tão-só a impossibilidade de decidir a partir do que é dito como tal. Não porque os juízos sobre o literário digam respeito ao modo como é dito aquilo que é dito. Isto é, não porque a critérios que pretendem ajuizar a partir do conteúdo se oponham critérios que pretendem ajuizar a partir da forma. O problema é simplesmente o da impossibilidade de julgar em definitivo, na medida em que todo o juízo supõe normas *a priori*, e à literatura se reconhece o direito ao improvável. Mas note-se que a impossibilidade de julgar não implica que da relação com uma obra literária não façam parte múltiplos juízos, implica sim que não exista um juízo-síntese, que o «veredicto final» se suspenda. A decisão é então imanente à leitura, não tem expressão fora dela: é a leitura – algo como uma escolha que não se domina inteiramente, em que aquele que escolhe está também a ser escolhido, isto é, a responder pela sedução à sedução. Se aquilo que é dito é inseparável do seu ser dito, é porque o dizer não é redutível a um modo, um estilo, uma forma, sendo sim uma forma de ilegibilidade. O dito apenas se dá em aliança com a obscuridade do dizer, segundo uma lei que nasce dessa aliança mas que é inatingível em si. A leitura constitui assim a única possibilidade de aproximação dessa lei através da sua deslocação, através da letra enquanto signo e selo, potencialidade de significação e mudez que existem uma pela outra. É a leitura como momento ético, que não é total senão no sentido da actualização de um jogo de forças em que a afirmação do outro – a decisão do outro – abala a linha temporal passado-presente, substituindo à responsabilidade do sujeito como emergência nessa linha a responsabilidade da existência pluridimensional e intensa.

2. O abandono do fundamento antropológico da estética como fundamento do literário é uma consequência imediata da impossibilidade de se pensar uma comunicabilidade anterior à linguagem, ao signo, à escrita. A iterabilidade como condição da linguagem implica a divisão do signo, o que significa que a comunicação (como passagem, transmissão ou transporte de sentido) só pode decorrer através daquilo mesmo que a nega, isto é, através de uma prática que perturba a estabilidade dos significados. É esta crise de identidade que a literatura não só torna evidente pela simples paradoxalidade do seu existir, mas que frequentemente tematiza com uma insistência que se acentua em períodos em que a sua afirmação passa pela necessidade de recusa activa dos mecanismos integradores e identificadores que, desenvolvidos em excesso, ameaçam o seu direito de existir.

Assim, sendo a literatura uma prática desestabilizadora, ela própria retira plausibilidade aos discursos legitimadores que apresentam como seu fundamento o pressuposto da existência de uma faculdade primordial do homem que o destine para a harmonia, perfeição e unidade. Trata-se não só de perceber que uma afirmação deste tipo deriva directamente da crença num Deus que destinou as suas criaturas para a perfeição, mas trata-se também, e sobretudo, de entender a literatura como suspensão das crenças: a literatura não retira nem impõe crenças, mas suspende-as, deixando-nos (a nós, leitores) a liberdade e a responsabilidade, isto é, o direito de respondermos.

Quanto à indagação da relação entre literatura e jogo, se não se confundir o jogo com uma capacidade inata, ela apenas pode reforçar a ideia de ausência de fundamento do fenómeno literário. Com efeito, o jogo, não sendo nem natural nem institucional, pode ser tomado como o paradigma da emergência/subversão da lei em relação com o qual é possível pensar todos os outros modos desse movimento, como é o caso da literatura. Esta, dado o gesto fundador que lhe garante a injustificabilidade, corresponde a uma exposição ao imprevisível que nenhum jogo conhecido admite nesse grau. Todos os jogos conhecidos ou identificados como tais supõem à partida um compromisso de fidelidade a determinadas regras, mas a literatura não é um jogo como tal, ela é jogo apenas no sentido de um princípio geral do jogo. É por isso que supõe a possibilidade de infringir todas as regras (com a condição de não pôr em causa em absoluto a capacidade de significar), e portanto a possibilidade não só de inventar novos modos de significação, mas igualmente de os suspender.

3. A necessidade de legitimação das obras literárias decorre de perspectivas diferentes: 1) em obediência ao princípio de razão, que prevê que tudo possa (e deva) ser justificado; 2) em obediência ao pressuposto da literatura como manifestação ontológica, lugar por excelência da verdade ou da comunicação universal; 3) em relação com um princípio fundador da instituição (aquele que determina a sua instabilidade), o de uma separação que não remete a literatura nem para o domínio da verdade, nem para o do gratuito, mas sim para o campo limite, o do injustificável.

4. De acordo com a primeira perspectiva atrás referida, a legitimação transforma-se numa estratégia: toda a literatura existe para ser legitimada; é preciso encontrar critérios ou determinar funções, e com base neles julgar, catalogar, inventariar, arquivar. A tradição dominante dos estudos literários obedeceu a essa estratégia, o que justifica não só a primazia conferida à História, mas também a articulação entre crítica e história da literatura. É inegável que essa estratégia neutraliza a instabilidade das obras e, ao fazê-lo, constitui-se como uma força contra-literária. No entanto, há que ter em conta que, sob pena de deixar de justificar a sua própria existência, essa estratégia não pode retirar à literatura a sua excepcionalidade (o seu valor superior), não a pode reduzir por completo a um dos muitos produtos da cultura que a razão pretende dominar inteiramente. Foi só passando por cima dessa contradição, que se traduz na aliança do racional e do místico, sem a reconhecer, que os estudos literários mantiveram durante tanto tempo a boa-consciência da sua quase total redução à história da literatura. É na quase total redução da literatura à história da literatura que se traduz a solidariedade (ou aliança) das duas primeiras perspectivas referidas no § 3 – a perspectiva racionalista e a romântica. De acordo com a dupla missão de arquivo e transmissão do exemplar, procede-se à legitimação de uma obra fazendo-a passar do estado de candidata à apreciação ao de elemento de um cânone. Essa passagem depende da avaliação e do juízo, necessariamente orientados pela tradição através de uma espécie de jurisprudência. Admite-se então à obra o sacrifício das retóricas comuns (que ao mesmo tempo que são constrangimentos são também garantias para não se soçobrar na loucura), recompensando-o através da sacralização do escritor e do acto de escrita. Esse processo de legitimação situa as obras como fontes da cultura, lugares de adveniência de uma verdade primordial. Por outras palavras, o funcionamento da instituição literária tende a anular o gesto da sua fundação ao integrar as obras particulares no domínio do que é justificável e justificado: justificável, pois a excepcionalidade é convertida em autoridade, não se trata mais de um domínio heterogéneo mas da própria fonte da verdade; justificado, pois a historiografia da literatura encontra o lugar certo para cada obra.

5. Com o advento da ciência da literatura, a necessidade de uma estratégia de legitimação não é posta em causa, embora o sejam os processos usados que a fazem mudar de orientação: a análise científica permite descrições mais exactas mas interessa-lhe sobretudo a classificação sincrónica; a preservação da memória é então o registo e classificação de estruturas, mas nem por isso se prescinde dela, embora se prescinda do sentido. O fundamento da análise científica enquanto discurso legitimador vem da tradição romântica: trata-se de consi-

derar a obra literária como uma forma, uma estrutura autocentrada e auto-reflexiva. No entanto, há uma ruptura decisiva com aquela tradição, que se deve ao facto de a pretensão de fundar uma ciência da literatura corresponder a um processo de desenvolvimento do ensino universitário caracterizado por uma relação estreita entre tecnicização e «democratização». Não há dúvida de que nos estudos literários a tecnicização supriu a falta de cultura (entenda-se: de um gosto adquirido através da lenta transmissão de heranças familiares e de grupo), decorrente da abertura das universidades a vastas camadas da população. Permitiu assim a aquisição de um novo tipo de competência, baseado quase exclusivamente na aplicação – de métodos, de conceitos, de técnicas de análise –, com vista à obtenção de uma eficácia na manipulação de produtos da cultura. Assim, se o fundamento da concepção romântica (a noção de centro ou origem de onde emerge o literário como absoluto) persiste – desdobrando-se em várias séries centradas, que comunicam entre si por pertencerem ao círculo do mesmo, por terem um centro único –, aquilo que a racionalização científica recusa é o misticismo, que se integrava perfeitamente no racionalismo humanista. Esta recusa é uma consequência da recusa do elitismo e das afinidades electivas como afinidades de um grupo, de uma casta de sacerdotes investidos de um poder natural.

Há, portanto, que ter em conta o aparecimento da ciência da literatura na sua dupla vertente que deixa em aberto a crise dos discursos legitimadores. Enquanto ruptura com qualquer tipo de abordagem do literário que reivindique um estatuto naturalmente privilegiado, a teoria literária está em consonância com aquilo que liga literatura e democracia – a ausência de origem, a lógica do suplemento. Enquanto tecnicização, a ciência da literatura anula as hipóteses que resultam da ruptura anteriormente referida. A técnica supõe a existência de um objecto e uma finalidade: um *corpus* disponível e de que se dispõe. Por isso, a competência técnica recalca a singularidade – não está numa relação directa com a democracia, mas com o uniforme.

6. Quando os estudos literários passam a dar uma atenção primordial à recepção ou ao efeito das obras deixam de se identificar com estratégias de legitimação, mas nem por isso deixam de pretender anular a instabilidade do fenómeno literário ao reduzirem a obra às suas recepções ou leituras, consideradas como sínteses, embora provisórias, determinadas pela relação de uma estrutura prévia com a subjectividade de um leitor historicamente determinado. A legitimação

processa-se então como se resultasse de um mecanismo automático: a partir do pressuposto da comunicabilidade da experiência estética basta fazer a história da recepção das obras. É evidente que o problema se complica porquanto a recepção não é apenas a recepção universitária, e com o desenvolvimento dos meios de comunicação vai-se tornando difícil distinguir entre recepção e promoção ou *marketing*.

7. A crise de legitimação que, sobretudo depois de 70, se vem tornando patente afinal sempre existiu, sendo uma condição estrutural da própria literatura. Ocultava-se porém sob discursos legitimadores assentes na naturalidade de fundamentos inquestionáveis, uma aliança do irracional e do racional, de Deus e da Razão. Apesar disso, é possível concluir que os principais sobressaltos que desde sempre perturbaram a instituição literária radicam na não-identidade do fenómeno literário, que faz da literatura uma instituição permanentemente em crise. A construção de uma História da Literatura como dique colocado contra a manifestação plena da crise nunca logrou um triunfo absoluto. A noção de tradição da ruptura como elemento para a compreensão da modernidade literária dá conta desse fracasso. Se a retirarmos da sua base historicista, que acentua nela um encadeamento de negações (um mecanismo de oposição ao anterior, gerador de continuidade), e admitirmos a ruptura no sentido da afirmação, a crise de identidade do literário deixa de ter um sentido negativo e os limites da instituição deixam de ter de ser salvaguardados a todo o preço, isto é, pelo preço da sua inquestionabilidade. Ela é o motivo dos sobressaltos principais que desde sempre perturbaram a instituição universitária no domínio dos estudos literários. Revela-se também sobretudo fora dela, pela vontade manifesta dos escritores, que pretenderam ou eleger a sua própria tradição ou romper em absoluto com esta. A noção de tradição da ruptura aplicada à modernidade literária dá conta dessa crise permanente.

8. Na sequência de uma certa abertura dos estudos literários ao diálogo (ou talvez à contaminação) com outras disciplinas, nomeadamente a filosofia, o estudo da literatura tende, depois de 70, a deixar de constituir um fim em si, isto é, a deixar de obedecer a estratégias de legitimação que visam a transmissibilidade de uma memória. Assiste-se então a uma viragem na relação com as obras literárias. Estas passam a ser tomadas sobretudo como ponto de partida: do estudo do funcionamento da linguagem, de uma teoria da leitura, da investigação e reflexão sobre diversas problemáticas, da instauração

de novas discursividades, etc. A legitimação das obras torna-se assim quase inteiramente indirecta, pois resulta, de um modo evidente, da importância das decisões de escrita a que elas dão lugar. A sua integração na tradição deixa de ser considerada como um objectivo, sendo pensada como um momento da leitura enquanto experiência, em que descrever e agir, descobrir e fundar, se revelam indissociáveis.

9. Com o abalar das estratégias legitimadoras, perde pertinência o exercício de uma crítica julgadora realizada em relação com a história da literatura, tornando-se óbvio que aquilo que, apesar de tudo, tem sido designado como tal, não pode senão corresponder ao resultado de uma assimilação ou apropriação pela cultura. Nessa medida, a disciplina História da Literatura debate-se com todos os problemas da historiografia em geral e ainda com o de saber que é sua condição falhar sempre o objecto: não conseguir passar além de um precário alinhamento de ruínas. Daí resulta uma nova responsabilidade para a instituição universitária no domínio dos estudos literários. Podemos caracterizá-la como a responsabilidade de manter viva a tensão entre transmissibilidade e intransmissibilidade, que na experiência literária são indissociáveis. É a responsabilidade por um certo equilíbrio que não anule as obras em função de cânones, mas constitua também um dique à nivelação daquelas em produtos literários indiferenciados. Quer se veja nessa nivelação o resultado de uma voragem divulgadora dos *mass media*, quer se veja nela o resultado de uma concepção que pretende reduzir a experiência literária à subjectividade de uma experiência estética, o que importa não é exaltar essa situação como realização de uma utopia, mas também não é condenar os *mass media* ou o senso comum. Importa tornar explícito ao nível do ensino e da investigação em literatura (nos seus diversos níveis, estes devem ser os lugares por excelência de onde irradia o convívio com problemas como núcleos onde identidade e crise se associam) que toda a relação com as obras literárias, incluindo o seu estudo, implica sempre a teoria, exterior e interior à obra literária e por isso sempre instável, em devir.

10. Uma vez que a crise resultante do abandono das estratégias de legitimação tornou evidente que aquelas sempre se impuseram à custa da rasura das tensões geradas pela não-identidade das obras, recai actualmente sobre a teoria literária uma responsabilidade que é, acima de tudo, a responsabilidade de não separar o estudo da literatura das questões que ela permitiu e permite levantar. Isso implica que não se importem modelos das ciências exactas ou da hermenêutica,

que não se subordinem os estudos literários a ideais de estabilidade, mas se defenda a sua vocação problematizadora e de relação com o acontecimento no seu acontecer ou instabilidade. Embora afaste a possibilidade de se constituir na busca de um fundamento a partir do qual estabelecer critérios que determinem a «literariedade», ou na análise empírica do campo literário com vista à determinação de categorias universais, a teoria da literatura não se pode reduzir a uma teoria da leitura. Apenas a interrogação da institucionalização do literário e do funcionamento das instituições literárias (portanto uma análise empírica, histórica, do campo) permite que se suponha em cada momento no texto literário uma dupla vertente de universalização/ /perturbação da universalidade, ou seja, que se faça justiça a esse texto reconhecendo nele a precaridade de estar exposto à própria lei que dele emerge. Essa é afinal uma subversão do universal, que não o nega mas diz infinitamente a sua insuficiência. Toda a teoria como universalização é posta em causa por esse dizer, mas desse abalo ela não pode dizer nada senão em novas teorias, o que nos permitiria concluir que a teoria é não só, segundo a famosa expressão de De Man, «resistência à teoria», mas também, e sobretudo, necessidade de teoria. Cada texto constrói alegoricamente a sua própria teoria, mas essa construção é apenas um dos efeitos da leitura (que implica códigos, convenções, realidade histórica), sendo o outro efeito a ilegibilidade, que perturba a suficiência da teoria original e constitui também um apelo à teoria.

Bibliografia

A tradução das citações feitas ao longo deste livro deve-se ao facto de essa solução ter aparecido como a única coerente com a defesa que nele é feita da inter-relação entre compreensão e tradução.

Adorno, Theodor W.

1951 *Minima Moralia*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1991.

1954-58 «L'essai comme forme», in Adorno 1984.

1963 «Parataxe», in Adorno 1984.

1964 *Jargon der Eigenltichkeit zur Deutschen Ideologie*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *Jargon de l'authenticité*, Paris, Payot, 1989.

1966 *Negative Dialektik*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978.

1969 *Stichworte, Kritische Modelle 2*, Frankfurt, Suhrkamp.

1970 *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 1982.

1984 *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion.

Agamben, Giorgio

1978 *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi.

Aguiar e Silva, Vítor M. de

1967 *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1984, 6ª ed.

Angenot, Marc, e outros

1989 *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, Presses Universitaires de France.

Apel, Karl Otto

1989 «Normative Begründung der «Kritischen Theorie» durch Rekurs auf lebensweltliche Sittlichkeit? Ein transzendentalpragmatisch orientierter Versuch, mit Habermas gegen Habermas zu denken», in *Zwischenbetrachtungen im Prozeß der Aufklärung*, Frankfurt,

Suhrkamp; ed. ut.: *Penser avec Habermas contre Habermas*, Cahors, L'Éclat, 1990.

Arac, Y., Godzich, W., e Martin, Wallace (orgs.)
1983 *The Yale Critics: Deconstruction in America*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Arendt, Hannah
1955 «Introduction», in Broch 1955.

Atlan, Henri
1991 *Tout non peut-être*, Paris, Seuil.

Attridge, Derek (org.)
1992 *Derrida. Acts of Literature*, New York - London, Routledge.

Badiou, Alain
1992 «L'âge des poètes», in Rancière 1992.
1989 *Manifeste pour la philosophie*, Paris, Seuil.

Bakhtine, Mikhaïl
1963 *Problemy poétiki Dostoevskogo*, ed. ut.: *La poétique de Dostoievski*, Paris, Seuil, 1970.

Barilli, Renato
1979 *Retorica*, Milano, ISEDI; ed. ut.: *Retórica*, Lisboa, Presença, 1983.

Barthes, Roland
1966 *Critique et vérité*, Paris, Seuil.
1969 «L'analyse rhétorique», in Barthes 1984.
1973 *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.
1975 «En sortant du cinéma», in Barthes 1984, pp. 383-87.
1978 *Leçon*, Paris, Seuil.
1984 *Le bruissement de la langue*, in *Essais critiques IV*, Paris, Seuil.

Bateson, Gregory
1971 *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Chandler; ed. ut.: *Vers une écologie de l'esprit*, 2 vols., Paris, Seuil, 1977-80.

Baudelaire, Charles
1868 «Le peintre de la vie moderne. IV. La modernité», *OEuvres complètes II*, Paris, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1976.

Baumgarten, Alexander G.
1750 *Ästhetik*; ed. ut.: *Esthétique, précedée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant a l'essence du poème et de la Métaphysique*, Paris, L'Herne, 1988.

Benjamin, Walter
1920 *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 1986.
1922-34 ed. ut.: *Essais 1*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983.
1925 *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, Frankfurt, Suhrkamp, 1963; ed. ut.: *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985.
1935-40 ed. ut.: *Essais 2*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983.
1938 *Gesammelte Schriften*, 1974, 1977 e 1982, org. Rolf Tiedemann, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: 1. «2. A Paris do Segundo Império e Baudelaire», in *Walter Benjamin*, org. Flavio R. Kothe, São Paulo, Ática, 1985.

Benveniste, Emile
1966 *Problèmes de linguistique générale*, ed. ut.: Paris, Gallimard, 1985.

Berlin, Isaiah
1976 *Vico and Herder: two studies in the history of ideas*, London, Hogart Press; ed. ut.: *Vico e Herder*, Brasília, Universidade de Brasília, 1982.

Blanchot, Maurice
1949 «La littérature et le droit à la mort», in *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981.
1969 *L'entretien infini*, Paris, Gallimard.
1971 *L'amitié*, Paris, Gallimard.

Bloom, Harold
1973 *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press.
1975 *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press.

Blumenberg, Hans
1976 *Die Legitimität der Neuzeit (erweiterte und überarbeitete neuausgabe)*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *The Legitimacy of the Modern Age*, Cambridge, Massachussetts e Londres, The MIT Press, 1983.

Blumenberg (cont.)

1979*a* *Schiffruch Mit Zuscauer Paradigma einer Daseinmetapher*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *Naufrágio com Espectador*, Lisboa, Vega, s/d.
1979*b* *Arbeit am Mythos*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *Work on Myth*, Cambridge, Massachussetts e Londres, The MIT Press, 2ª ed. 1990.
1987 *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *Il riso della donna di Tracia: Una preistoria della teoria*, Bolonha, Il Mulino, 1988.

Bohrer
1981 «Ästhetik und Historismus: Nietzsches Begriff des Scheins», in *Plotzlichkeit zum Augenblick des asthetischen Scheins*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: Rochlitz (org.), 1990.

Bougnoux, Daniel
1989 *Vices et vertus des cercles. L'autoréférence en Poétique et Pragmatique*, Paris, La Découverte.

Bourdieu, Pierre
1970 *Le marché des biens simboliques*, Paris, Centre de Sociologie Européenne; ed. ut.: *A Economia das Trocas Simbólicas*, São Paulo, Perspectiva, 1974.
1979 *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.

Bouveresse, Jacques
1984 *Rationalité et cynisme*, Paris, Minuit.
1991 *Philosophie, mythologie et pseudo-science. Wittgenstein lecteur de Freud*, Combas, L'Éclat.

Broch, Herman
1955 *Dichten und Erkennen*, Zürich, Rhein; ed. ut.: *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1985.

Brooks, Cleanth
1949 *The Well Wrough Uru: Studies in the Structure of Poetry*, London, Dennis Dobson.

Buci-Glucksmann, Christine
1986 *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée.

Burke, Kenneth
1957 *The Philosophy of Literary Forms: Studies in symbolic action*, New York, Vintage Books.
1969 *A Grammar of Motives*, Berkeley, University of California Press.
1973 *Language as Symbolic Action: Essays on life, literature and method*, Berkeley, University of California Press.

Calvino, Italo
1967 «Philosophy and literature», *Times*; ed. ut.: «Philosophie et littérature», *in La machine littéraire*, Paris, Seuil, 1984.

Campos, Álvaro de
1923 «Tabacaria», *Poesias*, Lisboa, Ática, 1978.

Carchia, Gianni
1990 *Retorica del sublime*, Roma-Bari, Laterza.

Carrol, David
1987 *Paraesthetics*, New York, Routledge, Chapman & Hall.
1990*a* (org.) *The States of «Theory»*, New York, Columbia University Press.
1990*b* «Introduction: The States of "Theory" and the Future of History and Art», in Carrol 1990*a*.

Cassirer, E.
1932 *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen; ed. ut.: *La Philosophie des Lumières*, Brionne, Gerard Monfort, 1982.

Chauviré, Christiane
1989 *Ludwig Wittgenstein*, Paris, Seuil.

Compagnon, Antoine
1989 *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil.

Culler, Jonathan
1982 *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University; ed. ut.: London, Routledge & Kegan Paul, 1987.
1988 *Framing the Sign, Criticism and its Institutions*, Oxford, Basil Backwell.
1989 «Littérarité», in Marc Angenot e outros, 1989, pp. 31-43.

Danto, Arthur
1986 *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press.

De Duve, Thierry
1989 *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit.

De Man, Paul
1969 «The Rhetoric of Temporality», in De Man 1971, pp. 187-228.
1970 «Literary History and Literary Modernity», in De Man 1971, pp. 142-65.
1971 *Blindness and Insight: Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*, New York, Oxford University Press; ed. ut.: Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, 2ª ed.
1979*a* *Allegories of Reading Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale University; ed. ut.: *Allégories de la lecture*, Paris, Galilée, 1989.
1979*b* «Shelley Disfigured», in De Man 1984*b*.
1981 «Hypogram and Inscription», in De Man 1986.
1982*a* «The Resistance to Theory», *Yale French Studies 63*; ed. ut.: De Man 1986, pp. 3-20.
1982*b* «The Return to Philology», in De Man 1986.
1983*a* «"Conclusions": Walter Benjamin's "The Task of the Translator"», in De Man 1986.
1983*b* «Appendix A: Review of Harold Bloom's *Anxiety of Influence*», in De Man 1971.
1984*a* «An Interview with Paul de Man *Stefano Rosso*», in De Man 1986, pp. 115-21.
1984*b* *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press.
1986 *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

De Staël, Madame
1800 *De la littérature*; ed. ut.: Paris, Flammarion, 1991.

Deleuze, Gilles
1962 *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France.
1965 *Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France; ed. ut.: *Nietzsche*, Lisboa, Edições 70, 1985.
1969 *Logique du sens*, Paris, Minuit.
1976 *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France.
1986 «Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne», in *Philosophie*, nº 9, Paris, Minuit.

Derrida, Jacques
1963 «Force et signification», in Derrida 1967*b*, pp. 9-50.
1967*a* *De la grammatologie*, Paris, Minuit.

1967*b* *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.
1967*c* «La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines», in Derrida 1967*b*, pp. 409-28.
1968 «La différance», in Derrida 1972, pp. 1-30.
1971*a* «La mythologie blanche», in Derrida 1972, pp. 247-324.
1971*b* «Signature, événement, contexte», in Derrida 1972.
1972 *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit.
1977 «Ya, ou le faux-bond», in Derrida 1992.
1978 *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion.
1979 «La loi du genre», in Derrida 1986*b*, pp. 249-87.
1980*a* «Mochlos ou le conflit des facultés», in Derrida 1990*a*, pp. 397-438.
1980*b* *La carte postale*, Paris, Aubier-Flammarion.
1982 *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée.
1983 «Le principe de raison et l'idée de l'Université», in Derrida 1990*a*, pp. 461-98.
1984*a* «No apocalipse, not now», in Derrida 1990*b*, pp. 363-86.
1984*b* *Signéponge = Signsponge*, New York, Columbia University Press.
1985 «Lettre à un ami japonais», in Derrida 1990*b*, pp. 387-93.
1986*a* *Schibboleth*, Paris, Galilée.
1986*b* *Parages*, Paris, Galilée.
1987*a* «Psiché. Invention de l'autre», in Derrida 1990*b*, pp. 11-61.
1987*b* «Buone volontà di potenza (Una risposta a Hans-Georg Gadamer)», *Aut Aut*, 217-18, Firenze, La Nuova Italia, pp. 59-60.
1988*a* *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée.
1988*b* «A quoi pensent les philosophes», *Autrement*, nº 102, Novembro de 1988, pp. 23-37.
1989 «This Strange Institution Called Literature», in Attrige 1992.
1990*a* *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée.
1990*b* *Psiché. Inventions de l'autre*, Paris, Galilée.
1990*c* «Privilège. Titre justificatif et remarques introductives», in Derrida 1990*a*, pp. 9-108.
1990*d* *Limited Inc.*, Paris, Galilée.
1990*e* «Vers une éthique de la discussion», in Derrida 1990*d*.
1990*f* «Some Statements and Truisms about Neo-logisms, Wewisms, Postisms, Parasitisms, and other Small Seismisms», in Carrol 1990, pp. 63-94.
1991 *Donner le temps*, Paris, Galilée.
1992 *Points de suspension*, Paris, Galilée.

Descombes, Vincent
1987 *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit.
1989 *Philosophie par gros temps*, Paris, Minuit.

Dewey
1934 *Art as Experience*, ed. ut.: Southern Illinois University Press, 1987.

Diderot
1959 *OEuvres esthétiques*, org. Paul Vernière, Paris, Garnier.
s/d *Chefs d'OEuvre, Tome deuxième*, Paris, La Renaissance du Livre.
1759 «Article génie» e «Sur le génie», in Diderot 1959, pp. 9-21.
1779 «Paradoxe sur le comédien», *ibid.*, pp. 299-381.

Dilthey, Wilhelm
1907 «Weltanschauungslehre», in *Gesammelte Schriften*, 1ª ed. 1924; ed. ut.: *Teoría de la concepción del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Dragonetti, Roger
1980 *La vie de la lettre au Moyen Age*, Paris, Seuil.

Durand, Gilbert
1969 *Les structures anthropologiques de l'immaginaire*, Paris, Bordas.

Duvignaud, Jean
1967 *Sociologie de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France; ed. ut.: *Sociología del Arte*, Barcelona, Peninsula, 1988.

Eagleton, Terry
1983 *Literary Theory*, Oxford, Blackwell; ed. ut.: *Teoria da Literatura*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora.
1984 *The Function of Criticism*, London, Verso; ed. ut.: *A Função da Crítica*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1981.

Eco, Umberto
1979 *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani; ed. ut.: *Leitura do Texto Literário. Lector in Fabula*, Lisboa, Presença, 1983.
1984 *Semiotica e filosofia del linguagio*, Turino, Einaudi.
1987 «L'irrazionale ieri e oggi», *Alfabeta 101*, Milano, Edizioni Cooperativa Intrepresa.
1990 *I Limiti dell'Interpretazione*, Milano, Fabri, Bompiani, Sonzogno, Etas; ed. ut.: *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset.

Ellis, John M.
1974 *The Theory of Literary Criticism*, The Regents of the University of California; ed. ut.: *Teoría de la Critica Literaria. Análisis Lógico*, Madrid, Taurus, 1988.

Eliot, Th. S.
1919 «Tradition and the Individual Talent», in *The Sacred Wood*, London, Faber; ed. ut.: V. Lambropoulos e D. N. Miller (org.), 1987, pp. 145-51.

Empson, William
1930 *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto, 1977.

Escarpit, Robert, e outros
1970 *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion.

Escoubas, Eliane
1988 «Kant ou la simplicité du sublime», in *Du sublime*, Belin, Alençon, pp. 77-95.

Falck, Colin
1989 *Myth, Truth and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.

Feijóo
1990 «Estudo introdutório», in *Kallias, Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Anthropos.

Felperin, Howard
1985 *Beyond Deconstruction. The Uses and Abuses of Literary Theory*, New York, Oxford University Press; ed. ut.: 1987.

Ferraris, M., e Rosso, S. (orgs.)
1984 *Decostruzione tra flosofia e letteratura, Nuova Corrente 93-94*, Genova, Tilgher.

Ferraris, Maurizio
1987 «Jacques Derrida. Decostruzione e Scienze dello Spirito», in *La Svolta testuale*, Milão, Unicopli; ed. ut.: AAW, *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/Libros, 1990, pp. 339-96.

Ferry, Luc
1990 *Homo aestheticus. L'invention du gôut à l'âge démocratique*, Paris, Grasset.

Fiz, Simón Marchán
1987 *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza Editorial.

Foucault, Michel
1966 *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard; ed. ut.: As *Palavras e as Coisas*, Lisboa, Portugália, s/d. [Nova edição, Lisboa, Edições 70, 1991.]
1966*b* «La pensée du dehors», *Critique 229*, ed. ut.: *El Pensamiento del Afuera*, Valencia, Pre-textos, 1988.
1967 ed. ut.: *Nietzsche, Freud e Marx*, Lisboa, Rés, 1978.
1969*a* «Qu'est-ce qu'un auteur?», in *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63e année, nº 3; ed. ut.: *Twentieth-Century Literary Theory*, Vassilis Lambropoulus e David Neal Miller (org.), New York, State University of New York, 1987.
1969*b* *L'archéologie du savoir*, ed. ut.: *A Arqueologia do Saber*, Rio de Janeiro, Vozes, 1972.
1972 *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard.
1984 «Un cours inédit», *Magazine Littéraire*, nº 207, Maio de 1984.

Frank, Manfred
1982 *Der Kommende Gott*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *Le Dieu à venir* (lições I a XI), Arles, Actes Sud, 1989.

Frisby, David
1985 *Fragments of Modernity*, Cambridge, Polity Press.

Gadamer, Hans-Georg
1960 *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr; ed. ut.: *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976.
1965 «L'universalité du problème herméneutique», in Gadamer 1982, pp. 27-40.
1967 Conferência proferida em Walberberg em 12.10.65, *Kleine Schriften I*, Tübingen, Mohr, pp. 100-12; ed. ut.: Gadamer 1982, pp. 27-47.
1973 *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart, Reclam, 1977; ed. ut.: «L'Attualità del Bello. Arte como gioco, simbolo e festa», in *L'Attualità del Bello, Studi di estetica ermeneutica*, Genova, Marietti, 1986.
1977 «Replik zu Hermeneutik und Ideologiekritik», *Kleine Schriften IV*; ed. ut.: Gadamer 1982, pp. 145-74.
1982 *L'art de comprendre*, Paris, Aubier-Montaigne.
1986 *Wer Bin Ich und Wer Bist Du?*, Frankfurt, Suhrkamp, edição revista; ed. ut.: *Qui suis-je et qui es-tu?*, Arles, Actes Sud, 1987, pp. 3-57.
1987 «E tuttavia: potenza della vontà buona», *Aut Aut*, nos 217-18, Firenze, La Nuova Italia.
1989 *Das Erbe Europas*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *La herencia de Europa. Ensayos*, Barcelona, Ediciones 62, 1990.

Garavelli, Bice Mortara
1988 *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani; ed. ut.: Madrid, Cátedra, 1991.

García Berrio, A.
1989 *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra.

Gargani, Aldo G.
1985 *Lo stupore e il Caso*, Roma-Bari, Laterza; ed. ut.: *L'étonnement et le hasard*, Combas, L'Éclat, 1988.

Gasché, Rodolphe
1979 «Deconstruction as Criticism», in *Glyph*, nº 6, pp. 177-215.
1981 «"Setzung" and "Ubersetzung": notes on Paul de Man», *in Diacritics*, vol. 11, Winter 1981, The Johns Hopkins University Press, pp. 36-57.

Gearhart, Suzanne
1988 «Philosophy before literature: deconstruction, historicity, and the work of Paul de Man», *in Diacritics*, vol. 13, nº 4, Winter 1988, The Johns Hopkins University Press, pp. 63-81.

Gellner, Arnold
1956 «Nouveaux phénomènes culturels», in Gellner 1986, pp. 192-210.
1986 *Anthropologische und Sozialpsychologische Untersuchungen*, Hamburg, Rowolt; ed. ut.: *Anthropologie philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Genette, Gérard
1972 *Figures III*, Paris, Seuil.
1986 «Préface», in Hamburger 1977, pp. 7-16.
1991 *Fiction et diction*, Paris, Seuil.

Goodman & Elgin
1990 *Esthétique et connaissance*, Arles, L'Éclat.

Graff, Gerald
1981 «Culler and Deconstruction», *London Review of Books, 3-16 September 1981*, pp. 7-8.
1987 *Professing Literature*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

Grupo μ
1970 *Rhétorique générale*, Paris, Larousse.

Gusdorf, Georges
1988 *Les origines de l'herméneutique*, Paris, Payot.

Habermas, Jürgen
1962 *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt, Herman Luchterhand; ed. ut.: *L'espace public*, Paris, Payot, 1978.
1968 *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *Connaissance et intérêt*, Paris, Gallimard, 1979.
1973 *Légitimationsprobleme im Spatkapitalismus*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *Raison et légitimité*, Paris, Payot, 1978.
1981 *Theorie des kommunikativen Handels*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *Théorie de l'agir communicationnel, 2. Pour une critique de la raison fonctionnaliste*, Paris, Fayard, 1987.
1982 *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *Logique des sciences sociales et autres essais*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
1985 *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Lisboa, Dom Quixote, 1990.
1988 *Nachmetaphysisches Denken*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *Pensamiento postmetafisico*, Madrid, Taurus, 1990.

Hamburger, Kate
1977 *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett J. G. Cotta; ed. ut.: *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.

Hartman, Geoffrey
1984 «Looking Back on Paul de Man», in Waters & Godzich (org.), 1989.

Hegel, G. W. F.
1807 *Logicam et Metaphysicam, praemissa Phaenomenologia Mentis ex Libro suo: System der Wissenschaft, erster Theil*, Bamb. u. Würtz b., bei Goebhardt; ed. ut.: *Phénoménologie de l'Esprit*, Paris, Aubier, 1991.
1837-42 *Lições sobre a Estética*, publicadas por E. Hotho, 3 vols.; ed ut.: *Estética (I-VII)*, Lisboa, Guimarães, 1958. [Reedição, 1993].

Heidegger, Martin
1926 «Wozu Dichter?», in *Holzwege*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1949; ed. ut.: *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 323-86.

1927 *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer, 1976; ed. ut.: *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1988.
1929*a* *Vom Wesen des Grundes*, Frankfurt, Vittorio Klostermann; ed. ut.: «Ce qui fait l'être-essentiel d'un fondement ou "raison"», in *Questions I et II*, Paris, Gallimard, 1968.
1929*b* *Kant und das Problem der Metaphysik*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1965; ed. ut.: *Kant et le problème de la métaphysique*, Gallimard, 1981.
1935 «Der Ursprung des Kunstwerkes», in *Holzwege*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1949; ed. ut.: *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 13-98.
1936 «Hölderlin et l'essence de la poésie», in Heidegger 1951, pp. 39-62.
1938 «L'époque des "conceptions du monde"», in Heidegger 1949, pp. 99-146.
1949 *Holzwege*, Frankfurt, Vittorio Klostermann; ed. ut.: *Chemins qui ne mênent nulle part*, Paris, Gallimard, 1986.
1951*a* *Erlauterungen zu Holderlins Dichtung*, Frankfurt; ed. ut.: *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1973.
1951*b* «L'homme habite en poète», in Heidegger 1954, pp. 224-45.
1953*a* «La question de la technique», *ibid.*, pp. 9-48.
1953*b* «Science et méditation», *ibid.*, pp. 49-79.
1954 *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen; ed. ut.: *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1986.
1957 *Der Satz Vom Grund*, Pfullingen; ed. ut.: *Le principe de raison*, Paris, Gallimard, 1986.
1961 *Nietzsche*, Cursos de 1940-46, Günthel Neske; ed. ut.: Paris, Gallimard, 1971.

Helder, Herberto
1979 *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio e Alvim; in *Poesia Toda*, 2ª ed. 1992.

Hirsch, E. D. Jr.
1967 *Validity in Interpretation*, New Haven, Conn.
1983 «Against Theory?», *Critical Inquiry*, June; ed. ut.: Mitchell 1985.

Hohendahl, Peter Uwe
1982 *The Institution of Criticism*, Ithaca and London.

Horkheimer, M., Adorno, Th.
1944 *Dialektik der Aufklarung. Philosophische Fragmente*, New York, Social Studies Association; ed. ut.: *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1983.

Iser, Wolfgang
1976 *Der Akt des Lesens. Theorie asthetischer Wirkung*, München, Wilhelm Fink; ed. ut.: *L'acte de lecture*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.
1978 «Key Concepts in Current Literary Theory and the Imaginary», in Iser 1989*a*, pp. 215-35.
1987 «Representation: A Performative Act», in Iser 1989*a*.
1989*a* *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropologie*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press.
1989*b* «Toward a Literary Anthropology», in Iser 1989*a*, pp. 262-84.

Jakobson, Roman
1973 *Questions de poétique*, Paris, Seuil.

Jameson, Frederic
1981 *The Political Unconscious*, London, Methuen.

Janik, A., e Toulmin, S.
1973 *Wittgensteins's Vienna*, New York, Simon Schuster; ed. ut.: *Wittgenstein, Vienne et la modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

Jauss, Hans R.
1964 «Ursprung und Bedeutung der Fortschrittsidee in der *Querelle des Anciens et des Modernes*», in H. Kuhn e F. Wiedman (org.), *Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt*, Munique, pp. 51 segs.
1977 *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Munique, Wilhelm Fink; ed. ut.: *Experiencia Estetica y Hermeneutica Literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986.
1983 «Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno», *Adorno-Konferenz*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: Rainer Rochlitz (org.), 1990, pp. 31-78.

Jiménez, Marc
1986 *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck.

Juhl, P. D.
1980 *Interpretations: an essay in the philosophy of literary criticism*, Princeton, New York.

Kant, Emmanuel
1790 *Kritik der Urteilskraft*; ed. ut.: *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1984.

1798 *Der Streit der Fakultaten*; ed. ut.: *Le conflit des Facultés*, Paris, Vrin, 1973.

Kantorowicz, Ernst H.
1961 «La souveraineté de l'artiste» (trad.), in Michael Cherniavsky e Ralph E. Giesey (org.), *Selected Studies*, New York, 1965, pp. 352-65; ed. ut.: *Po&Sie*, nº 18, Paris, Eugène Belin, 1981, pp. 3-21.

Kermode
1979 «Institutional Control of Interpretation», in *Essays on Fiction*, London, Routledge and Kegan Paul, 1983.

Kierkegaard, Søren
1841 *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates*, Kjobenhavn; ed. ut.: *Le concept d'ironie constamment rapporté a Socrate*, Paris, L'Orante, 1975.

Knapp, Steven, e Michaels, Benn
1982 «Against Theory», *Critical Inquiry*, ed. ut.: Mitchell 1985.

Kofman, Sarah
1972 *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Payot.
1973 «Un philosophe "unheimlich"», *in* AAVV, *Écarts. Quatre essais à propos de Jacques Derrida*, Paris, Fayard.

Koselleck, R.
1979 *Vergangene Zukunft*, Frankfurt.

Kristeva, Julia
1970 «Une poétique ruinée», in Bakhtine 1963, pp. 5-27.
1974 *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.

Kuhn, Thomas S.
1962 *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, The University of Chicago Press, rev. e aum. 1970; ed. ut.: *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1983.

Kundera, Milan
1986 *L'art du roman*, Paris, Gallimard.

Kushner, Eva
1990 «Asymptotes ou parallèles? Les études littéraires entre la science et l'herméneutique», in AAVV, *Os Estudos Literários: (entre) ciência e hermenêutica I*, Lisboa, Associação Portuguesa de Literatura Comparada.

Lacoue-Labarthe, Philippe e Nancy, Jean-Luc
1978 *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil.

Lacoue-Labarthe, Philippe
1971 «Le Détour», *Poétique 5*; ed. ut.: *Le sujet de la philosophie*, Paris, Aubier-Flammarion.
1973 «La dissimulation», in AAVV, *Nietzsche aujourd'hui? 2. Passion*, Paris, 10/18.
1979 «Hölderlin et les Grecs», conferência apresentada no Colóquio I Greci: nostri contemporanei, em Florença, Abril de 1979; ed. ut.: Lacoue-Labarthe 1986*b*, pp. 71-83.
1986*a* «Avant-propos», in *Le concept de crítique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion.
1986*b* *L'imitation des modernes*, Paris, Galilée.
1987 *La fiction du politique*, Paris, Christian Bourgois.

Lambropoulos, V., e Miller, D. N. T (org.)
1987 *Twentieth-Century Literary Theory. An Introductory Anthology*, New York, State University of New York.

Lentricchia, Frank
1980 *After the New Criticism*, London, Methuen.

Llewelyn, John
1992 «Responsibility with Indecidability», in Wood 1992.

Lopes, Silvina Rodrigues
1992 *Agustina Bessa-Luís. As Hipóteses do Romance*, Porto, Asa.

Lourenço, Eduardo
1974 *Tempo e Poesia*.

Lowith, Karl
1949 *Meaning in History. The Theological Pressuppositions of the Philosophy of History*, Chicago, University of Chicago Press; ed. ut.: *O Sentido da História*, Lisboa, Edições 70, 1991.

Luperini, Romano
1987 «Semantica e interpretazione», in *Alfabeta*, nº 94, Março de 1987, Milão.

Lyotard, Jean-François
1971 *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 3ª ed., 1978.
1979 *La condition postmoderne*, Paris, Minuit.
1983 *Le différend*, Paris, Minuit.
1988*a* «L'intérêt du sublime», in *Du Sublime*, Belin, Alençon, pp. 149-177.
1988*b* «A propos du différend», in *Les Cahiers de Philosophie*, nº 5, Paris, Centre National des Lettres, pp. 35-63.
1989 «Prescription», in *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, pp. 35-56.
1991 *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée.

Macherey, Pierre
1990 *À quoi pense la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France.

Malraux, André
1951 *Les voix du silence*, Paris, Gallimard.

Mann, Thomas
1952 «El artista y la sociedad», in *El Artista y la Sociedad*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975.

Marquard, Odo
1981 «L'homme accusé et l'homme disculpé dans la philosophie du XVIIe siècle», in *Critique*, nº 413, Paris, pp. 1015-37.
1987 *Apologie der Zufallingen*, Estugarda, Philipp Reclam; ed. ut.: *Apologia del caso*, Bolonha, Il Mulino, 1990.

Merleau-Ponty, M.
1964 *L'OEil et l'Esprit*, Paris, Gallimard.

Merquior, José Guilherme
1985 *Foucault ou le nihilisme de la chaire*, Paris, Presses Universitaires de France; ed. ut.: *Michel Foucault ou o Niilismo de Cátedra*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

Meyer, Michel
1986 *De la problématologie*, Bruxelles, ed. Pierre Mardaga; ed. ut.: *Problematologia*, Lisboa, Dom Quixote, 1991.
1988 «As figuras do humano», in *Crítica*, nº 4, Lisboa, Teorema, pp. 5-22.

Michelstaedter, Carlo
1909 *La persuasione e la rettorica*, Milano, Adelphi, 1982; ed. ut.: *La persuasion et la rhétorique*, Cahors, L'Éclat.

Miller, Joseph Hillis
1985 *The Linguistic Moment*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
1987*a* *The Ethics of Reading*, Nova Iorque, Columbia University Press.
1987*b* «The Imperative to Teach», in Miller 1991, 305-8.
1989 «The Function of Literary Theory at the Present Time», in Miller 1991, pp. 385-94.
1991 *Theory now and then*, Durham, Duke University Press.

Missac
1987 *Passage de Walter Benjamin*, Paris, Seuil.

Mitchell, W.J.T. (org.)
1985 *Against Theory, Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago, The University of Chicago Press.

Musil, Robert
1918 «La connaissance chez l'écrivain: esquisse», in Musil 1978, pp. 80-5.
1921 «Esprit et expérience», *ibid.*, pp. 98-117.
1923 «L'Allemand comme symptôme», *ibid.*, pp. 344-83.
1926 *UnterDichtern und Denkern*; ed. ut.: *ibid.*, pp. 205-16.
1952 *Der Mann ohne eigenschaften*, Frankfurt, Rowohlt; ed. ut.: *O Homem sem Qualidades*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.
1978 *Prosa und Stucke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, Hamburg, Rowohlt; ed. ut.: *Essais*, Paris, Seuil, 1984.

Nancy, Jean-Luc
1976 *Le discours de la syncope*, Paris, Flammarion.
1983 *L'imperatif catégorique*, Paris, Flammarion.
1986 *L'oubli de la philosophie*, Paris, Galilée.
1988 «L'offrande sublime», in *Du sublime*, Belin, Alençon, pp. 37-75.
1990 *Une pensée finie*, Paris, Galilée.

Nicolet, Daniel
1989 *Lire Wittgenstein*, Paris, Aubier.

Nietzsche
1872 *Die Geburt der Tragödie*, ed. ut.: A *Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães.
1873 *Das Philosophenbuch*; ed. ut.: O *Livro do Filósofo*, Lisboa, Rés, 1974.

1878 ed. ut.: *Humain, trop humain 1*, Paris, Gallimard, 1981.
1886 ed. ut.: *A Gaia Ciência*, Lisboa, Guimarães, 1977.

Norris, Christopher
1987 *Derrida*, London, Fontana Press.
1992 *Deconstruction and the Interest of Theory*, London, Leicester University Press.

Oliveira, Carlos de
1982 «Estrelas», *Trabalho Poético*, Lisboa, Sá da Costa, p. 91.

Paulhan, Jean
1941 *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Gallimard, Paris.

Pavel, Thomas
1988 *Le mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris, Minuit.

Paz, Octavio
1974 *Los Hijos del Limo*; ed. ut.: *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976.
1988 «Poésie et modernité», in *Le Débat*, nº 56, Paris, Gallimard.

Payot, Daniel
1990 *Anachronies de l'oeuvre d'art*, Paris, Galilée.

Perelman, Chaïm
1979 «The Rational and the Reasonable», in AAVV, *Rationality Today*, Ottawa, Université d'Ottawa, pp. 213-24.
1990 *Ethique et droit*, Bruxelles, Université de Bruxelles.

Perelman, Chaïm, e Olbrechts, Tyteca
1958 *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988.

Pessoa, Fernando
1932 «Autopsicografia», *Poesias*, Lisboa, Ática, 1978, p. 237.

Platão
A República; ed. ut.: Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

Poulain, Jacques
1982 «Richard Rorty ou la boîte blanche de la communication», in *Critique*, nº 413, Paris, Minuit.

Pozuelo-Yvancos, J.M.
1988 *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

Prado Coelho, Eduardo
1982 *Os Universos da Crítica. Paradigmas nos Estudos Literários*, Lisboa, Edições 70.

Pratt, Marie Louise
1977 *Toward a Speech Act Theory*, Bloomington, Indiana University Press.

Proust, Marcel
1905 «Journées de lecture»; ed. ut.: *Sobre a Leitura*, Lisboa, Vega, 1991.
1908-9 *Contre Sainte-Beuve*, ed. ut.: Paris, Gallimard, 1954.

Putnam, Hilary
1981 *Reason, Truth and History*, Cambridge, Cambridge University Press; ed. ut.: *Raison, vérité et histoire*, Paris, Minuit, 1984.
1988 *Representation and Reality*, Massachusetts, The MIT Press; ed. ut.: *Représentation et réalité*, Paris, Gallimard, 1990.

Rajchman, John, e West, Cornel
1991 *La pensée américaine contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France.

Rancière, Jacques
1992 *La politique des poètes*, Paris, Albin-Michel.

Rella, Franco
1986 *La battaglia della verità*, Milano, Feltrinelli.

Richards, I. A.
1936 *Philosophy of Rhetoric*, New York, Oxford University Press, 1965.

Richir, Marc
1991 *Du sublime en politique*, Paris, Payot.

Ricoeur, Paul
1979 «La raison pratique», in AAVV, *Rationality To-Day*, Ottawa, Université d'Ottawa, pp. 225-48.

1983-85 *Temps et récit I, II, III*, Paris, Seuil.
1986 *Du texte à l'action, essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil.
1990 *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

Riffaterre, Michael
1979 *La production du texte*, Paris, Seuil; ed. ut.: A *Produção do Texto*, São Paulo, Martins Fontes, 1989.

Rivelaygue, Jacques
1990 *Leçons de métaphysique allemande. Tome I*, Paris, Grasset.

Rochlitz (org.)
1990 *Théories esthétiques après Adorno*, Arles, Actes-Sud.

Rorty, Richard
1980 *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press; ed. ut.: *A Filosofia e o Espelho da Natureza*, Lisboa, Dom Quixote, 1988.
1982 *Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota; ed. ut.: *Conseguenze del pragmatismo*, Milano, Feltrinelli, 1986.
1984*a* *Philosophy in History*, Cambridge, Cambridge University Press; ed. ut.: «Quatre manières d'écrire l'histoire de la philosophie», in *Que peut faire la philosophie de son histoire?*, Paris, Seuil, 1989, pp. 58-94.
1984*b* «Habermas, Lyotard et la postmodernité», in *Critique*, nº 442, Paris, Minuit.
1984*c* «Deconstruction and circumvention», *Critical Inquiry*, ed. ut.: «Déconstruction et Circonvention», *Science et solidarité. La vérité sans le pouvoir*, Cahors, L'Éclat, 1990.
1985*a* «Philosophy without Principles», *Critical Inquiry*, vol. 11; ed. ut.: in W. J. T. Mitchell 1985.
1985*b* «Texts and Lumps», *New Literary History 17*, pp. 1-15; ed. ut.: Rorty 1991*a*, pp. 78-92.
1987 «Science and Solidarity», *The Rhetoric of the Human Science*, ed. by John S. Nelson, University of Wisconsin Press, Madison; ed. ut.: in Rorty 1990.
1989*a* *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press; ed. ut.: *La filosofia dopo la filosofia*, Roma, Laterza, 1990.
1989*b* «Two meanings of "logocentrism": A reply to Norris», in *Redrawing the Lines: Analytic Philosophy, Deconstruction and Literary Theory*, Reed Way Dasenbrock, University of Minnesota Press; ed. ut.: Rorty 1991*b*, pp. 107-18.

Rorty (cont.)

1989*c* «De Man and the American Cultural Left», versão revista da terceira das «Romanell Lectures», University of Virginia; ed. ut.: *ibid.*, pp. 129-39.
1990*a* *Science et solidarité. La vérité sans le pouvoir*, Cahors, L'Éclat.
1990*b* «Préface», in Rorty 1990*a*, pp. 7-13.
1991*a* *Objectivity, Relativism and Truth (philosophical papers vol. 1)*, Cambridge, Cambridge University Press.
1991*b* *Essays on Heidegger and Others (philosophical papers vol. 2)*, Cambridge, Cambridge University Press.

Rosmarin, Adena
1983 «On the Theory of "Against Theory"», *Critical Inquiry*, June; ed. ut.: Mitchel 1985.

Rosso, Stefano
1984 «Promemoria sulla "svolta testuale", II (Note introdutiva su Paul de Man e il "deconstructive criticism" americano)», *Nuova Corrente Ano XXXI*, nos 93-4, pp. 327-50.

Sartre, Jean-Paul
1948 *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard.

Schaeffer, Jean-Marie
1989 *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil.
1992 *L'art de l'Age Moderne*, Paris, Gallimard.

Schiller, Friedrich
1793 *Kallias oder uber die Schönheit*, Estugarda, K. L. Berghahn, 1971; ed. ut.: *Kallias, Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Anthropos, 1990.
1795 *Über die asthetische Erziehung des Meuschen*, Munique, W. Henckmann, 1967; ed. ut.: *Kallias, Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Anthropos, 1990.

Scholes, Robert
1974 *Structuralism in Literature. An Introduction*, New York, Yale University Press.
1989 *Protocols of Reading*, New Haven - London, Yale University Press.

Simmel, Georg
1907 *Philosophie des Geldes*, ed. aumentada, Leipzig, Duncker & Humblot; ed. ut.: *The Philosophy of Money*, Londres-Boston, Routledge, 1978.

1909 «Pont et porte», in *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1988.
1919 *Philosophische Kultur, Gesammelte Essais*, Leipzig, Kroner; ed. ut.: *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1990.

Sklovskij
1917 ed. ut.: «L'art comme procédé», in Todorov (org.), 1965.

Sloterdijk
1986 *Der Denker auf der Bühne Nietzsches Materialismus*, Suhrkamp, Frankfurt; ed. ut.: *Le penseur sur scène*, Paris, Christian Bourgois, 1990.

Starobinski, Jean
1971 *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard.
1977 «Le Mythe au XVIIIe Siècle», in *Critique*, nº 366, Paris, Minuit, pp. 975-97.

Steiner, Georges
1989 *Real Presences*; ed. ut.: *Réelles présences*, Paris, Gallimard.

Stolfi, Nicolas
1915 *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique*, Rennes, M. Giard & E. Brière.

Summers, David
1987 *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Szondi, Peter
1974 *Poetik und Geschichtsphilosophie*, Frankfort; ed. ut.: *Poésie et poétique de l'idealisme allemand*, Paris, Minuit, 1975.
1975 *Einführung in die literarishe Hermeneutik*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *Introduzione all'Ermeneutica Letteraria*, Parma, Pratiche Editrice, 1979.

Tadié, Jean-Yves
1971 *Proust et le roman*, Paris, Gallimard.

Tiedemann, Rolf
1973 *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, Arles, Actes Sud, 1987.

Todorov, Tzvetan
1965 (org.) *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil.
1981 *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique, suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil.
1984 *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil.

Toulmin, St., Rieke, A., e Janik, A.
1979 *An Introduction to Reasoning*, New York.

Tynianov, J.
1927 «De l'évolution littéraire», in Todorov (org.), 1965.

Valéry, Paul
1953 *Oeuvres I*, Paris, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard.

Valesio, Paolo
1986 *Ascoltare il Silenzio: la retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino.

Varela, Francisco J.
1981 «Le cercle créatif», in Watzlawick, Paul (org.), *L'invention de la réalité*, Paris, Seuil, 1988.

Varga, A. Kibédi, (org.)
1981 *Théorie de la littérature*; ed. ut.: *Teoria da Literatura*, Lisboa, Presença, s/d.

Vattimo, Gianni
1974 *Il sogetto e la maschera, Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani.
1983 (com Rovati, Pier Aldo, org.), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli.
1985*a* *Introduzione a Nietzsche*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa; ed. ut.: *Introdução a Nietzsche*, Lisboa, Presença, 1990.
1985*b* *Poesia e Ontologia*, Milano, Mursia.
1989*a* *L'etica dell'interpretazione*, Turim, Rosenberg & Sellier.
1989*b* *L'ontologia ermeneutica nella flosofa contemporanea*, Bompiani, Milan; ed. ut.: *Ethique de l'interprétation*, Paris, La Découverte, 1991, pp. 183-281.
1989*c* *La società transparente*, Roma, Garzanti.

Viala, Alain
1985 *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit.

Vico, Giovan Battista
1744 *Scienza Nuova*, in *Opere*, F. Nicolini (org.), Milano, Ricciardi, 1953.

Waters, Lindsay, & Godzich, Wlad, (org.)
1989 *Reading de Man Reading*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Weber, Max
1956 *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tubingen, Mohr; ed. ut.: *Economie et société*, Paris, Plon, 1971.

Weber, Samuel
1984 «Smarcature: decostruzione, istituzionalizzazione», in Ferraris 1984.

Wellek, René
1955-65 *A History of Modern Criticism, 1750-1950*, Jonathan Cape; ed. ut.: Cambridge University Press, 1981.

Wellek, René, e Warren, Austin
1962 *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace and Company; ed. ut.: *Teoria da Literatura*, Lisboa, Europa-América, 1962.

Wellmer, Albrecht
1983 «Wahreit, Schein, Versohnung. Adornos asthetische Dettung der Modernitat», in *Adorno-Konferenz*, Frankfurt, Suhrkamp; ed. ut.: Rochlitz 1990.

Windellband, W.
1894 *Geschichte und Naturwissenschaft*, in ID., Praludien, Tübingen, Mohr, 3ª ed. 1907; ed. ut.: «Storia e scienza della natura», in Rossi, Turino, Utet, 1977.

Wittgenstein, Ludwig
1944, I *Remarks on the Fondations of Mathematics*, ed. ut.: *Remarques sur les fondements des mathématiques*, Paris, Gallimard, 1983.
1945-48 *Zettel*, Basil Blackwell, 1967; ed. ut.: *Fichas*, Lisboa, Edições 70, 1989.
1958 *Philosophical Investigations*, Oxford, Basil Blackwell and Mott; ed. ut.: *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, pp. 159-611.

Wood, David, (org.)
1992 *Derrida: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell.

COSMOS ■ LITERATURA

1
Viagens na Terra das Palavras.
Ensaios sobre Literatura Portuguesa
Paula Morão

2
Modernismos, Pós-Modernismos, Anacronismos.
Para uma História da Poesia Portuguesa Recente
Américo António Lindeza Diogo

3
Matéria Negra.
Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária
Manuel Frias Martins

4
Diálogos da Casa e do Sobrado
Ensaios luso-brasileiros e outros
Fernando Cristóvão

5
A Legitimação em Literatura
Silvina Rodrigues Lopes