UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

CRÍTICA E CONTINGÊNCIA

Uma reavaliação da crítica humanista através do perspectivismo filosófico de José Ortega y Gasset e do personalismo crítico de Álvaro Lins

Eduardo Cesar Maia
Orientador: Prof. Dr. Lourival Holanda

RECIFE
2013

Eduardo Cesar Maia

Aluno do Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco

CRÍTICA E CONTINGÊNCIA

Uma reavaliação da crítica humanista através do perspectivismo filosófico de José Ortega y Gasset e do personalismo crítico de Álvaro Lins

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras na Área de Teoria da Literatura.

RECIFE
2013

Catalogação na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

M217c Maia, Eduardo Cesar
Crítica e contingência: uma reavaliação da crítica humanista através do perspectivismo filosófico de José Ortega e Gasset e do personalismo crítico de Álvaro Lins / Eduardo Cesar Maia. – Recife: O Autor, 2013.
237p.: 30 cm.

Orientador: Lourival Holanda.
. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Letras, 2013.

Inclui bibliografia, anexo e apêndice
.

1. Teoria da Literatura. 2. Crítica Literária. 3. Humanismo. 4. Jornalismo e Literatura. I. Holanda, Lourival (Orientador). II. Titulo.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC2013-21)

Maia, Eduardo Cesar. **Crítica e contingência**: uma reavaliação da crítica humanista através do perspectivismo filosófico de José Ortega e Gasset e do personalismo crítico de Álvaro Lins. 2013. 237 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2013.

ERRATA

Folha	Linha	Onde se lê	Leia-se
40	**9**	**A crítica dos românticos a sequencia**	**A crítica dos românticos à sequência**
134	**19**		

EDUARDO CESAR MAIA FERREIRA FILHO

CRÍTICA E CONTINGÊNCIA: Uma Reavaliação da Crítica Humanista Através do Perspectivismo Filosófico de José Ortega Y Gasset e do Personalismo Crítico de Álvaro Lins

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Doutor em Teoria da Literatura em 22/2/2013.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Lourival Holanda
Orientador – LETRAS - UFPE

Profª. Drª. Ermelinda Maria Araújo Ferreira
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade
LETRAS - FAC. STA CATARINA

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha
LITERATURA COMPARADA - UERJ

Recife – PE

Dedico esta Tese

A Eustáquio Abrantes dos Santos (1921-2010), meu avô.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Lourival Holanda, orientador e amigo, por estimular, na "*era da reprodutibilidade teórica"*, a autonomia intelectual no âmbito acadêmico.

Ao professor Domingo Hernández Sánchez, que me recebeu tão cordialmente na Espanha e que compartilhou, com rigor e paciência, seus conhecimentos sobre a Filosofia da Estética e, especificamente, sobre o pensamento orteguiano.

Ao amigo Jorge Roaro, filósofo e escritor, por sua revisão, interlocução e contribuições críticas a este trabalho.

Aos amigos Artur Ataíde, Eduardo França e Renato Lima, pelas críticas e sugestões.

Aos membros da Banca Examinadora: Prof.ª Dr.ª Ermelinda Ferreira, Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade e Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha.

À *Agência Capes*, pelos auxílios concedidos para esta pesquisa no Brasil e no exterior, com a bolsa de doutorado sanduíche.

À *Fundación Carolina* que, juntamente com a CAPES, custeou o período de estudos em Madri e Salamanca (Espanha), fundamental para a realização desta Tese.

Aos meus pais e irmãos.

A Mara.

“Con mayor razón habrá de hacerse así en ensayos de este género, donde las doctrinas, bien que convicciones científicas para el autor, no pretenden ser recibidas por el lector como verdades. Yo sólo ofrezco ‘*modi res considerandi*’, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo; que experimente si, en efecto, proporcionan visiones fecundas; él, pues, en virtud de su íntima y leal experiencia, probará su verdad o su error. En mi intención llevan estas ideas un oficio menos grave que el científico; no han de obstinarse en que otros las adopten, sino meramente quisieran despertar en almas hermanas otros pensamientos hermanos”

(José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*)

RESUMO

O presente estudo se centra, fundamentalmente, na discussão a respeito das possíveis contribuições da tradição intelectual humanista e de seus valores para a crítica literária do nosso tempo, tomando como eixo, respectivamente, (1) a concepção de uma tradição humanista particular, de caráter antiidealista e eminentemente retórico, pouco difundida e estudada no âmbito filosófico, e que é apresentada na primeira parte desta tese; (2) a filiação e as contribuições da filosofia e da critica literária do pensador espanhol José Ortega y Gasset com relação a essa versão retórica e antiplatônica do humanismo; e (3) um estudo de caso, realizado a partir da obra de crítica literária de Álvaro Lins, principalmente em seus textos de caráter jornalístico, voltados para o leitor comum e não especializado, como exemplo de uma crítica personalista de claro valor humanístico.

Em conformidade com a perspectiva de filósofos como Ernesto Grassi e Francisco José Martín, e de teóricos da literatura como Antoine Compagnon, Richard Freadman e Seumas Miller, entre outros, considero que a tradição humanista, seja em filosofia ou em crítica literária, foi o bode expiatório das mentalidades cientificista, racionalista, positivista e das mais diversas formas de radicalismo ideológico provenientes das principais correntes de teoria literária que se desenvolveram no século passado e que nos influenciam até os dias de hoje. Mostro, no desenvolvimento do estudo, que, apesar de ter ficado estigmatizada por um eficiente trabalho de difamação levado a cabo por detratores diversos, a perspectiva humanista a que me refiro, desde que reavaliada e adaptada às condições e exigências da atualidade, pode ser um caminho alternativo, ou pelo menos complementar, ao da radical especialização dos estudos literários, oferecendo sugestões valiosas para o exercício da crítica jornalística e, ainda, dialogando criticamente com a disciplina acadêmica da Teoria da Literatura.

Palavras-chave: Crítica Literária. Humanismo. Crítica Impressionista. Jornalismo Cultural.

RESUMEN

Este estudio se centra principalmente en la discusión sobre las posibles contribuciones de la tradición intelectual humanista y de sus valores a la crítica literaria de nuestro tiempo, tomando como eje, respectivamente, (1) la concepción de una tradición humanista particular, poco conocida y estudiada, de talante preeminentemente retórico, presentada en la primera parte de esta Tesis; (2) las deudas y las contribuciones de la filosofía y de la crítica literaria del filósofo español José Ortega y Gasset con respecto a esta variante antiidealista del humanismo; y (3) un estudio realizado a partir de los trabajos de crítica literaria de Álvaro Lins, especialmente en sus textos de naturaleza periodística y destinados al público general, como ejemplo de una crítica personalista de claro valor humanístico.

De acuerdo con la perspectiva de filósofos como Ernesto Grassi y Francisco José Martín y de teóricos de la literatura como Antoine Compagnon, Richard Freadman y Seumas Miller, entre otros, considero que la tradición humanista, ya sea en la filosofía o en la crítica literaria, fue chivo expiatorio de la mentalidad cientificista, racionalista, positivista y de las diferentes formas de radicalismo ideológico de las principales corrientes de la teoría literaria que se desarrollaron en el siglo pasado y que todavía tienen influencia hasta nuestro días. He mostrado, en este trabajo, que, a pesar de ser a menudo estigmatizada por un trabajo eficiente de difamación llevado a cabo por muchos detractores, la perspectiva humanista, si fuera revalorada y adaptada a las circunstancias y necesidades del presente, podría ser todavía una ruta alternativa más rica o, al menos, complementaria, al camino de radical especialización de los estudios literarios, ofreciendo sugerencias valiosas para el ejercicio de la crítica periodística y, aún, dialogando críticamente con la disciplina académica de la Teoría de la Literatura.

Palabras clave: Crítica Literaria. Humanismo. Crítica Impresionista. Periodismo Cultural.

ABSTRACT

This study focuses primarily on the possible contributions of the humanist intellectual tradition and its values to the literary criticism of our time, taking as axis, respectively, (1) the notion of a particular humanist tradition which has an anti-idealistic character and is eminently rhetorical. This tradition is seldom practiced and studied in philosophy and is presented in the first part of this thesis, (2) the affiliation and philosophical and literary criticism contributions of the Spanish philosopher José Ortega y Gasset towards this rhetoric and anti-Platonic variety of humanism, and (3) a case study based on Álvaro Lins' literary criticism, especially his journalistic writings, which were aimed at the general reader and not the specialized public, which is an example of a personalistic criticism of clear humanistic value.

Following the viewpoint of philosophers such as Ernesto Grassi and Francisco José Martín and literary theorists like Antoine Compagnon, Richard Freadman and Seumas Miller, among others, I argue that the humanist tradition, whether in philosophy or literary criticism, was the scapegoat of the scientistic, rationalist, and positivist mentalities as well as of the different forms of ideological radicalism originated from the mainstream of literary theory that developed in the last century and still influence us today. I show in the course of this study that despite being stigmatized by an efficient job of defamation carried out by many detractors, the humanist perspective, when re-evaluated and adapted to present day's conditions and requirements, can be an alternative and richer path, or at least a complementary approach to the radical specialization of literary studies. Furthermore, it can offer valuable suggestions for the practice of journalistic literary criticism and also for the critical engagement with the academic discipline of Literary Theory.

Keywords: Literary Criticism. Humanism. Impressionistic Criticism. Cultural Journalism.

SUMÁRIO

NOTA PESSOAL À MANEIRA DE PRÓLOGO 13

I
UMA CRÍTICA HUMANISTA PARA O NOSSO TEMPO:
A presença de tendências anti-humanistas na Filosofia e na Teoria Literária, e a possibilidade de revalorização da *Tradição Velada*

1. INTRODUÇÃO 16

2. BREVÍSSIMA GENEALOGIA DO CONCEITO DE *HUMANISMO*: MOMENTOS DE UMA TRADIÇÃO PLURAL 20

2.1. A *paideia* grega e a *humanitas* latina 21

2.2. Humanismo e Renascimento 23

2.3. Valorização da experiência, da perspectiva individual e do estudo da linguagem prática 26

2.4. Tradição plural e não dogmática 28

3. A FILOSOFIA E O PROBLEMA DA PALAVRA: BREVES NOTAS SOBRE O PENSAMENTO MODERNO E A NEGAÇÃO DO HUMANISMO 30

3.1. O problema da palavra 31

3.2. As críticas à compreensão racionalista da linguagem 34

4. ERNESTO GRASSI E A REABILITAÇÃO DA *TRADIÇÃO VELADA* 37

4.1. A crítica heideggeriana ao humanismo metafísico 38

4.2. O alcance especulativo-filosófico do humanismo de orientação antiplatônica 41

5. ASPECTOS ANTI-HUMANISTAS DA TEORIA LITERÁRIA E A ATUALIDADE DA TRADIÇÃO HUMANISTA PARA A CRÍTICA LITERÁRIA DO NOSSO TEMPO 47

5.1. Pretensões teóricas: uma ciência da literatura? 47

5.2. A “Era da Teoria” e as tendências anti-humanistas: crise das concepções tradicionais de crítica literária 50

5.3. A crise do sujeito e a desvalorização da perspectiva individual 59

5.4. O problema do monismo teórico e metodológico 64

5.5. Convergências e oposições: as abordagens teóricas contemporâneas 66

5.6. Pluralismo crítico e renovação da tradição humanista: caminhos possíveis 69

6. INTERSECÇÕES ENTRE A CRÍTICA HUMANISTA E O NEOPRAGMATISMO: RICHARD RORTY E HAROLD BLOOM 72

6.1. Richard Rorty: da filosofia à crítica literária 73

6. 2. Harold Bloom e a ressaca teórica: valorização do talento individual e da linguagem comum 87

6.3. Aproximações entre a crítica de Bloom e o neopragmatismo rortyano 92

6.4. Reflexões para uma crítica humanista em nosso tempo 98

II
"PÁJAROS INTERIORES"
O humanismo de Ortega y Gasset e suas contribuições para a crítica literária contemporânea

7. NOTA PRELIMINAR 105

8. A ALTERNATIVA ORTEGUIANA 107

9. ORTEGA E A CRÍTICA LITERÁRIA 110

9.1. A crítica jornalística juvenil: vitalismo, personalismo e impressionismo 114

9.2. Sob a influência do idealismo neokantiano 126

9.3. As contribuições das *Meditaciones del Quijote* à crítica literária 134

9.4. Algumas reflexões sobre a crítica literária em textos posteriores a 1914 143

10. ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRÍTICA ORTEGUIANA 157

III
CRÍTICA E CIRCUNSTÂNCIA
Uma revisão dos conceitos de "impressionismo", "personalismo" e "humanismo" na crítica jornalística de Álvaro Lins

11. ÁLVARO LINS E SUAS CIRCUNSTÂNCIAS 164

12. A CRÍTICA LITERÁRIA JORNALÍSTICA DE ÁLVARO LINS 175

12.1. O crítico apresenta seu ideário 176

12.2. As prerrogativas do indivíduo frente às ideologias 185

12.3. Personalismo, impressionismo e intuição 189

12.4. Os limites da teoria e do método 203

12.5. Literatura como forma de conhecimento e crítica literária como diálogo e formação 208

CONSIDERAÇÕES FINAIS 215

BIBLIOGRAFIA 220

APÊNDICE 229

ANEXO 237

NOTA PESSOAL À MANEIRA DE PRÓLOGO

> “No espere el lector hallar aquí más que indicaciones y sugestiones, meros puntos de reflexión que ha de desarrollar por sí mismo”
>
> (Miguel de Unamuno, *El caballero*)

Os temas e problemas aos quais me atenho nesta tese, de natureza teórica e prática, acompanham-me desde minhas primeiras preocupações intelectuais como profissional de imprensa no campo da crítica literária e cultural. A situação pessoal de transitar entre a vida acadêmica e o jornalismo cultural levou-me, naturalmente, a indagações a respeito das noções particulares sobre a atividade da crítica literária provenientes dessas duas áreas, com suas demandas e critérios de autolegitimação específicos.

Tenho tentado, desde então, formar uma visão pessoal sobre o lugar e o papel da crítica literária em nosso tempo justamente a partir das particularidades, semelhanças e do conflito entre estes dois mundos: o das páginas dos jornais e revistas voltados para o leitor comum e não necessariamente especializado; e o dos artigos, dissertações e teses produzidos dentro da universidade, frequentemente dirigidos a um público exclusivamente interno e que domina a linguagem e os procedimentos teórico-metodológicos geralmente utilizados.

O produto desta investigação – a obra que o leitor tem em mãos – não foi simplesmente o resultado final de um projeto previamente estabelecido ou de uma estrutura *completamente* preconcebida, no modelo habitual de hipóteses e comprovações. Acredito que não é possível prever ou planejar a totalidade daquilo sobre o que se vai especular antes do momento crucial da escrita, pois no próprio ato de pôr nossos pensamentos, ainda em estado de embrião, no papel, abrem-se, em todas as direções, possibilidades de novas reflexões, analogias e comparações que não estavam no plano inicial. Por isso

o tom predominantemente ensaístico e o percurso muitas vezes indireto, sinuoso e mesmo circular dessas linhas.

Não ofereço ao leitor uma visão exaustiva, sistemática ou pretensamente definitiva sobre os temas aqui tratados, apenas minha perspectiva particular... Apenas *modi res considerandi*.

I

UMA CRÍTICA HUMANISTA PARA O NOSSO TEMPO

A presença de tendências anti-humanistas na Filosofia e na Teoria Literária, e a possibilidade de revalorização da *Tradição Velada*

1. INTRODUÇÃO

Quando nos referimos a críticos tão importantes em nossa história literária tais como Otto Maria Carpeaux, Sérgio Milliet, Alceu Amoroso Lima ou Álvaro Lins, só para ficar com alguns exemplos eminentes, costumamos atribuir-lhes uma designação um tanto generalista e pouco definidora: seriam esses representantes de uma metodologia ou talvez, para ser mais exato, de uma tradição reconhecida como *humanista*. Mas o que significa isso? O que aproxima críticos de formações, estilos, épocas e perspectivas tão diferentes, como Samuel Johnson e Anatole France; Lionel Trilling e Sainte-Beuve; Octavio Paz e Harold Bloom? Qual seria, enfim, o significado da expressão *crítica humanista*? Ou, ainda mais especificamente: qual o significado (ou os significados) do termo *humanismo*? Além dessas perguntas iniciais, outras surgem imediatamente: constitui o humanismo uma doutrina ou teoria sistemática? A crítica humanista ainda é possível em nossos dias? Qual a vigência dessa tradição?

No abrangente panorama histórico que Wilson Martins realizou sobre o desenvolvimento da crítica literária no Brasil,[1] por exemplo, a tradição humanista aparece citada com frequência,[2] pelo menos até o ponto em que o autor trata da primeira parte do século passado, quando a busca pelo *método* passou a ser a obsessão dos estudos literários e a *cientificidade*, o Santo Graal da teoria.[3] Contribuiu para isso, além da influência de importantes correntes

[1] MARTINS, Wilson: *A crítica literária no Brasil*. Vols. 1 e 2. Rio de Janeiro, Francisco Alves/Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

[2] Martins esclarece que "No Brasil, esses ideais penetraram com o ensino jesuítico e predominaram [...] pelo menos até os albores do romantismo, ou seja, por mais de três séculos" (Ob. cit., pág. 106). E propõe que "o prolongamento ou sobrevivência da retórica clássica nos primeiros tempos do período romântico pode ser visto como o embrião da família humanista, cujo primeiro representante entre nós será, em 1846, o Pe. Miguel do Sacramento Lopes Gama" (Ob. cit., pág. 104).

[3] A busca por objetividade e validez universal através de um método científico para a crítica literária remonta, obviamente, a pensadores anteriores ao século XX, como no caso original e emblemático de Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893), que representou, tanto para a crítica literária como para a estética em geral, os ideais cientificistas do período positivista. Refiro-me aqui mais especificamente à fixação obsessiva de teóricos e críticos na discussão a respeito de questões metodológicas *após* a instituição da disciplina acadêmica da Teoria da Literatura nas primeiras décadas do século passado.

filosóficas da época, o desejo hegemônico de uma maior especialização nesse tipo de estudo, justamente pela necessidade de legitimação acadêmica de um saber que tradicionalmente sempre esteve nas mãos de eruditos polímatas, geralmente formados em outras áreas do conhecimento, mas que possuíam uma vasta cultura literária e que forneciam um olhar generalista e integrador, além de um estilo literário mais livre e ensaístico. Segundo Martins,

> O que caracteriza, pois, os críticos da linhagem humanista é a posse de um espírito erudito, inclinado à investigação, típico dos humanistas mais eminentes. Para eles, o fenômeno literário é de natureza filosófica, e a literatura, um instrumento de conhecimento do homem. A noção de estilo deixa de ser gramatical para se tornar filológica (MARTINS, 2002, pág. 106).

Era indispensável para esses críticos uma formação pessoal ampla e rigorosa – a *Bildung*, para utilizar um termo caro aos humanistas germânicos –, baseada num conhecimento abrangente das fontes da cultura ocidental, principalmente dos autores clássicos, gregos e latinos, e no cultivo da própria individualidade.

Tal tipo de abordagem, que foge essencialmente à concepção do crítico como especialista e da literatura como fenômeno autônomo e autotélico, foi duramente combatido por quase todas as tendências teóricas que dominaram os estudos literários do século passado. Nestas páginas iniciais, pretendo apresentar algumas reflexões relativas justamente a esse conflito, e defender a ideia de que a maioria dos filósofos e teóricos literários que se opuseram ou negaram a validez intelectual da tradição humanista, por motivos diversos, enxergaram-na de forma parcial e, muitas vezes, equivocada. Não pretendo, contudo, ser exaustivo nesse exame: alguns casos exemplares servirão, creio, para fornecer uma visão geral do assunto aqui examinado.

De fato, quando olhamos retrospectivamente o século XX e, ainda, os princípios deste século presente, seja no âmbito da teoria e da crítica literária ou no campo mais abrangente do pensamento filosófico,[4] um fenômeno

[4] Particularmente no século XX, houve um estreitamento das relações entre os estudos literários e as principais teorias filosóficas vigentes, justamente pelo projeto de se criar e fundamentar uma Teoria da Literatura. Tal tendência consistiu principalmente numa

interessante na história das ideias nos salta à vista: observem-se quantas vezes a palavra *humanismo* – assim como a chamada *crítica literária humanista* – já apareceu estampada nos mais diversos obituários... A *causa mortis*, é claro, foi atestada por muitos pensadores que, além de realizar o diagnóstico, ainda se dispuseram a fazer o trabalho de coveiro, jogando a pretensa última pá de terra sobre uma tradição intelectual antiga e plural que, entre suas principais características, revela uma capacidade virtualmente inesgotável de autorregeneração, de adaptação a novos contextos e circunstâncias; além de um desapego em relação a formulações dogmáticas, a grandes sistematizações autotélicas e, ainda, por carecer de algo como um *corpus* doutrinário rígido.

Como é possível vislumbrar pelo exposto acima, será fracassada a tentativa de enxergar o humanismo como um conceito unívoco, constante e imutável, ou, como é bastante recorrente, reduzi-lo historicamente ao contexto do Renascimento Italiano. Durante vários momentos da história, características e ideais humanísticos foram associados às mais diversas correntes de pensamento, à religião (teologia), à arte ou mesmo a programas políticos e ideológicos. Portanto, para tratar do tema com o fim de buscar uma melhor compreensão da chamada *crítica literária humanista* – respondendo, inclusive, aos principais questionamentos lançados por seus antagonistas filósofos e teóricos literários –, e endossar a possível vigência atual de alguma de suas características, é conveniente, em primeiro lugar, mostrar a riqueza e variedade de suas manifestações: faz-se necessária uma espécie de breve revisão *genealógica*.

Gostaria de assinalar que estas reflexões estão em dívida direta com algumas formulações de pensadores que desejo citar rapidamente, ainda nesta introdução, porque me forneceram os fundamentos desta espécie de narrativa *sui generis* – mas que não deixa de ser uma história contada por alguém a partir de sua particular circunstância – que é o ensaio acadêmico. Começo pelo filósofo italiano Ernesto Grassi, que foi pupilo e, posteriormente, antagonista

---

reavaliação (e, em geral, no rebaixamento) das metodologias e terminologias usadas pela crítica tradicional (entre elas, a crítica humanista).

teórico de Martin Heidegger,[5] tendo realizado um trabalho excepcional de revalorização e de atualização da tradição humanista no Ocidente, mostrando que as críticas realizadas por filósofos do século passado ao humanismo só são válidas se considerarmos – como foi o caso do próprio Heidegger – o pensamento humanista dentro de uma visão platônica (essencialista e racionalista) de filosofia. Menciono também os professores Richard Freadman e Seumas Miller, autores do interessante livro *Re-pensando a teoria*, que, apesar de algumas deficiências pontuais,[6] é um dos poucos manuais de teoria literária contemporâneos que procura dialogar com a perspectiva humanista e resgatá-la para os estudos literários.[7] E, finalmente, cabe aqui uma alusão a Francisco José Martín, professor da Universidade de Turim e autor de um livro fundamental na revisão do pensamento de Ortega y Gasset: *La tradición velada*, que apresenta o desenvolvimento do *Raciovitalismo* filosófico pelo pensador espanhol como uma releitura particular da tradição humanista por parte do pensador espanhol, muito próxima da proposta de Ernesto Grassi, mas com um diálogo e fundamentação ainda maior no pensamento de María Zambrano. Todos esses estudiosos seguem caminhos particulares em relação ao que seria um *humanismo para nosso tempo*, mas todos entendem que essa tradição segue viva e pertinente, ainda que menosprezada nos meios acadêmicos. Por fim, faço a devida referência ao nome de Giambattista Vico (1668-1744), filósofo napolitano que se opôs, numa batalha solitária e inglória, ao domínio quase absoluto do método cartesiano em seu tempo, numa época em que cartesianismo e filosofia eram praticamente sinônimos.

Falemos, pois, da tradição humanista.

---

[5] O pensador alemão foi um dos que negou a validade filosófica do humanismo. Sua oposição à tradição humanista é explicitada em sua famosa *Carta sobre o humanismo*. As causas e problemas dessa negação serão abordados mais adiante.

[6] Notadamente uma definição deficiente do alcance e da pluralidade da tradição humanista, que os autores parecem ainda compreender de forma essencialista e pouco matizada.

[7] Neste sentido, outro exemplo seria *O demônio da teoria*, de Antoine Compagnon, porém com menos ênfase nesse *resgate*.

2. BREVÍSSIMA GENEALOGIA DO CONCEITO DE *HUMANISMO*: MOMENTOS DE UMA TRADIÇÃO PLURAL

Uma perspectiva compartilhada pela maioria dos mais recentes estudos histórico-filológicos a respeito da tradição humanista é a noção de que uma conceituação unívoca e restrita a somente um contexto específico não pode dar conta de um fenômeno historicamente tão variado e que foi recebendo significações e valorações diversas em cada situação em que se manifestou. Segundo Francisco Rico,

> Humanismo, cierto, es una voz tan joven, que ni siquiera ha cumplido los dos siglos: nació para designar un proyecto educativo del Diecinueve temprano y solo después se aplicó retrospectivamente, tanteando, al marco de un Renacimiento entonces todavía poco explorado. De ese parto tardío y de esa utilización *a ritroso* le han quedado resabios difícilmente corregibles, una irrestañable querencia a teñirse de connotaciones contemporáneas e introducir en la descripción histórica resonancias de "*l'esprit humain*" o "*la science de l'homme*" de la *Encyclopédie*, de los "derechos del hombre", los "valores humanos" o el "humanitarismo" de días aún más cercanos (RICO, 1993, pág. 12).

A primeira dificuldade que encontramos, portanto, relaciona-se à origem relativamente recente do termo *humanismo*, o que ocasionou uma leitura e uma interpretação naturalmente *retrospectiva* de suas manifestações históricas anteriores. A palavra *humanismo*, explica o historiador britânico Alan Bullock em seu panorâmico estudo *The Humanist Tradition in the West* (1985), era uma expressão desconhecida tanto no mundo antigo quanto, inclusive, no Renascimento. Seu primeiro registro escrito só aparece em 1808, na versão alemã *Humanismus*, numa obra de caráter filosófico-pedagógico do educador F. J. Niethammer,[8] durante uma ampla discussão na sociedade daquele país a respeito do lugar que os autores clássicos deveriam ocupar na educação secundária. O termo *humanismo* teria sido aplicado pela primeira vez em referência direta ao Renascimento em um estudo de George Voigt publicado em 1859, com o título *The revival of the first century of humanism*.

[8] O título original da obra pioneira no emprego do termo é *Der Streit des Philanthropismus und des Humanismus in der Théorie des Erziehungsunterrichts unserer Zeit* (1808).

Aproximadamente um ano depois, apareceria o primeiro grande trabalho – considerado até hoje um "clássico" sobre o tema –, o essencial *A cultura do Renascimento na Itália*, de Jacob Burckhardt.

O termo específico – *humanismo* – é, como se vê, de uso bastante tardio, mas desde pelo menos o final do século XV a palavra italiana *umanista* já era utilizada nas universidades em referência aos professores – os "maestros" – em Letras Clássicas (da mesma forma que *legista* era utilizado em referência aos professores de Direito). Segundo Ferrater Mora, "el término 'humanista' fue usado en italiano (*umanista*) ya en 1538" (MORA, 1965, pág. 875). Também renascentista é outra expressão fundamental para a compreensão da tradição a que nos referimos:

> O termo renascentista *studia humanitatis*, que nós traduzimos como "humanidades", compreendia no século XV um grupo de matérias acadêmicas – gramática, retórica, história, literatura e filosofia moral – cujo estudo implicava a leitura de textos latinos clássicos anteriores ao Cristianismo, traduções latinas de obras gregas e, ainda que não fosse tão comum, textos originais gregos (BULLOCK, 1989, págs. 15-16).

Já segundo Walter Rüegg,[9] o ano de 1784 marcaria o início do uso do vocábulo "humanístico" (*humanistische*).

2.1. A *paideia* grega e a *humanitas* latina

Faz-se necessário, portanto, para traçar este pequeno e nada exaustivo panorama genealógico sobre uma tradição tão plural e complexa, considerar conjuntamente, nesta investigação, a história das palavras *humanista* e *humanidades*, além da já citada *humanismo*. Tal percurso nos envia diretamente às origens dessa concepção na Antiguidade Clássica, pois "a palavra latina *humanitas*, da que se derivam as nossas, é por sua vez a versão romana de uma velha ideia grega" (Idem, *Op. cit.*, pág. 13). A referência aqui

[9] *Cicero und der Humanismus: Formale Untersuchungen über Petrarca und Erasmus,* 1946; apud Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes,* 1948, Cap. XI, nota 1.

diz respeito ao termo *paideia* (que deriva do grego *paides*, que significa "criança", "menino"), que, *grosso modo*, quer dizer educação, formação cultural. Desde o século V ou IV (pelo menos) antes de Cristo, portanto, a palavra já era usada de forma regular e abarcava algumas características fundamentais:

> Em primeiro lugar, o referido conceito oferecia um panorama unificado e sistemático do saber humano nas sete artes liberais que, séculos mais tarde, na Idade Média, acabaram constituindo a estrutura original da educação universitária: a gramática, a retórica, a lógica ou dialética (o *trivium*); e a aritmética, a geometria, a astronomia e a harmonia (o *quadrivium*) (Idem, *Op. cit.*, págs. 13, 14).

Numa época e num mundo sem livros, tal sistema englobava um conjunto de técnicas de ensino que buscava aperfeiçoar a precisão intelectual, a maestria, o domínio verbal e a habilidade para a discussão, para a dialética. Subjacente a essa concepção pedagógica está um dos grandes ideais da civilização ocidental, que de alguma forma sobrevive até os dias de hoje: a concepção do processo educativo como meio de desenvolvimento da personalidade, de aperfeiçoamento humano, tanto no sentido de um aprimoramento individual quanto no que diz respeito à formação ética e cívica. Nesse sentido, a tradição humanista bebe diretamente na cultura grega clássica, que considera o homem como um ser essencialmente social e comunitário – o *zoon politikon* aristotélico –, e que deve ser preparado, através da *paideia*, para tal.

Mesmo após o domínio da Grécia, primeiro pelos macedônios e depois pelos romanos, tanto o idioma quanto os ideais da *paideia* continuaram vivos e, inclusive puderam aumentar sua influência em direção a outros povos: "A *paideia* dos gregos foi acolhida pelos romanos, alcançando forma clássica na obra de Cícero e Quintiliano, em seus tratados de retórica, cujos títulos[10] estão intimamente ligados à oratória" (Idem, *Op. cit.*, pág. 14). No mundo romano, que assim como o grego carecia de livros impressos, imprensa periódica e outros meio de comunicação, "os assuntos públicos eram tratados e resolvidos cara a cara nas assembleias e tribunais judiciais, e a maestria na arte e

[10] Como, por exemplo, *De oratore* [55 a.C], de Cícero e *Institutio Oratoria* [c. 96 d. C], de Quintiliano.

técnicas oratórias era um caminho para a influência e o poder políticos" (Idem, *Op. cit.*, págs. 14-15). Além disso, a capacidade de falar era o que essencialmente distinguia o homem de outros animais, portanto o domínio da fala ressaltava a dignidade e nobreza do indivíduo. Tal capacidade requeria uma formação educacional completa nas artes liberais, e se esperava do homem educado que pudesse apresentar claramente uma ideia, desenvolver um raciocínio pertinente sobre um tema determinado de interesse público ou criticar um argumento num debate. A expressão que os gregos utilizaram para essa formação completa era *enkyklia paideia* (daí vem nossa palavra *enciclopédia*); Cícero, por sua vez, traduziu toda a concepção numa única palavra, e mais simples: *humanitas*, que era para ele o meio para desenvolver e aperfeiçoar, no indivíduo, essas qualidades essenciais e exclusivas do ser humano.

2.2. Humanismo e Renascimento

Foi o já citado J. Burckhardt, em seu *A cultura do Renascimento na Itália*, quem estabeleceu definitivamente – levando em conta o êxito intelectual e a universal influência da obra – a identificação direta do Renascimento com o humanismo, mas sem negar que poderia ser classificada como humanista qualquer manifestação cultural da história que se relacionasse ao interesse e revalorização da herança intelectual e artística do mundo clássico. Assim sendo, qualquer visão historiográfica que apresente sem matizações o humanismo como *único fundamento e exclusiva base intelectual e moral* do Renascimento é problemática. Primeiramente, porque esse período da histórica é bastante longo (realiza-se, aproximadamente, entre os anos de 1350 até 1600), diversificado e complexo para ser completamente identificado com o humanismo, sem ressalvas.

O filósofo e historiador holandês Johan Huizinga, no importante ensaio "O problema do Renascimento", resumiu desta forma a complexidade que se apresenta quando se tenta fixar conceitualmente de maneira absoluta o que foi

o Renascimento e a dificuldade em torno do projeto de determinar até onde vai a relação de interdependência entre Renascimento e humanismo:

> Não há concordância em nenhum dos problemas que a ele se referem: quando começou e quando concluiu; se a cultura clássica foi uma de suas causas ou somente um fenômeno concomitante; se é impossível separar o Renascimento do humanismo ou não (HUIZINGA, 1960, pág. 216).

Em resumo: "A velha caracterização do Renascimento como a época do humanismo é inaceitável" (BULLOCK, *Op. cit.*, pág. 17). Muitas características da vida intelectual da época e alguns eventos importantes acontecidos no período não têm nenhuma relação com uma visão humanista: a Reforma e Contrarreforma, por exemplo, ou a sobrevivência da filosofia escolástica nas universidades, que não foi totalmente substituída pelos estudos humanísticos mesmo depois das grandes mudanças promovidas no pensamento científico que começaram com Copérnico e Galileu.[11] Ou seja, a linha divisória entre o Medievo e o Renascimento nunca foi – como acreditaram os próprios pensadores renascentistas que desejavam afastar-se da Escolástica e da visão medieval de cultura – tão demarcada e perspícua. Assim, mais uma vez segundo Huizinga em seu fundamental *O outono da Idade Média*,

> Todas as tentativas de se estabelecer uma divisão clara entre os períodos da Idade Média e da Renascença resultaram num aparente recuo das fronteiras. As pessoas viam no longínquo período medieval formas e movimentos que pareciam já trazer a marca da Renascença, e o conceito de Renascença, para também abranger essas manifestações, foi sendo estendido até perder toda a sua força dinâmica. Mas o contrário também se aplica: quem for examinar a mentalidade renascentista sem um esquema predefinido, há de encontrar muito mais coisas "medievais" nela do que aparentemente era permitido pela teoria (HUIZINGA, 2010, pág. 479)

Outro argumento contra uma associação simplista e uma interdependência absoluta entre humanismo e Renascimento parte da constatação de que não houve somente *um humanismo* (mesmo levando em

[11] A própria Escolástica que, de fato, sobreviveu por vários séculos após a Idade Média, e alcançou o Renascimento e mesmo a Modernidade – com presença inclusive na Ilustração do século 18, na Segunda Escolástica (a dos jesuítas) –, desenvolveu também uma importante variante claramente humanista. O humanismo espanhol da Escola de Salamanca, por exemplo, é basicamente uma escolástica, mas de inspiração, sobretudo, erasmista.

conta exclusivamente o período do Renascimento italiano). Segundo P. O. Kristeller, um dos mais reconhecidos estudiosos do pensamento renascentista:

> Se compararmos a obra de diferentes humanistas, chegaremos à conclusão de que sustentavam uma grande variedade de opiniões e ideias, e de que devemos buscar seu denominador comum em um ideal educativo, erudito e estilístico, assim como na extensão que seus interesses e problematizações abarcam, mais do que em sua lealdade a qualquer conjunto dado de opiniões filosóficas ou teológicas (KRISTELLER, 1970, págs. 15-16).

Além disso, é possível falar ainda de um *humanismo cristão* de Erasmo, e o de Rabelais e Montaigne na França, ou o dos entusiastas do *New Learning*,[12] na Inglaterra, que C. S. Lewis identificou diretamente à época e à figura de Thomas More e de outros pensadores que desenvolveram uma perspectiva humanista bem particular. Sem contar que, principalmente no século XX, o termo *humanismo* foi associado (de forma apropriada ou não) a algumas tendências políticas, ideológicas, filosóficas e religiosas das mais diferentes naturezas,[13] muitas vezes, inclusive, contraditórias entre si.

Conclui-se, pois, que dois humanistas distintos, sejam da mesma época ou não, podem apresentar visões diferentes sobre os mesmos problemas.[14] E isso na verdade é bastante frequente: o que ambos compartilham, no entanto, é a crença na importância de discutir com seriedade as diferentes opiniões, porque um dos pontos fulcrais da tradição humanista é a consideração de que *cada perspectiva humana é única e fruto de uma experiência individual de mundo que não pode ser desprezada sem um exame crítico prévio:* "A variedade de concepções individuais é uma característica que acompanhou o humanismo desde o princípio do Renascimento, assim como no mundo antigo",

[12] Lewis, C. S.: "New Learning, New Ignorance." *English Literature in the Sixteenth Century excluding Drama*. Oxford: Clarendon Press, 1954/1959. 1-65.

[13] Entre outras, o humanismo cristão, o humanismo existencialista de J. P. Sartre, o humanismo marxista, o humanismo universalista etc..

[14] "Humanismo não como uma escola de pensamento ou como uma doutrina filosófica, mas como uma ampla tendência, uma dimensão de pensamento, sentimento e crença, um permanente e vivo debate dentro do qual em qualquer momento histórico podem encontrar-se bastante diferentes, e às vezes opostas, concepções, unidas mais do que por uma estrutura unificada, pela certeza de compartilhar certos pressupostos e preocupações ante alguns problemas e tópicos, que mudam em distintos momentos históricos. Tradição humanista é a melhor expressão que pude encontrar para expressar essa ampla concepção" (BULLOCK, ob. cit., pág. 11).

diz Alan Bullock. Que remata ainda com uma sentença que, além de ser uma perfeita formulação de um dos ideais mais caros ao humanismo, é fundamental para o desenvolvimento das reflexões que apresentarei mais adiante: “A experiência humana não se dobra ante as pretensões da religião ou da *ciência*” (Idem, *Op. cit.*, pág. 21, *grifo meu*).

2.3. Valorização da experiência, da perspectiva individual e do estudo da linguagem prática

Uma das figuras mais representativas e relevantes da tradição humanista, Francesco Petrarca defendia a postura intelectual de aceitar humildemente a ignorância humana em relação às coisas divinas e duvidar das pretensões de que o homem pudesse atingir um tipo de conhecimento completamente objetivo da natureza, totalmente independente de sua perspectiva subjetiva. Michel de Montaigne, aproximadamente 200 anos depois, retoma essa ideia e fala de um tipo de conhecimento que se transforma numa *exploração interior*, e que tem como fulcro a riqueza da experiência humana. Essa valorização da perspectiva individual e da vivência concreta, fundamental no humanismo, explica porque a filosofia escolástica foi tão duramente combatida pelos humanistas do Renascimento: justamente por se centrar numa preocupação exclusivista com questões metafísicas, com a perfeição dos encadeamentos lógicos nos argumentos e com uma estrutura sistemática e abstrata em todo pensamento filosófico, mas deixando de lado os problemas ordinários da existência humana temporal, e desprezando a experiência individual como forma de conhecimento válido. Petrarca costumava se queixar dos escolásticos pela insistência deles em afirmar coisas que, ainda que pudessem ser verdadeiras, não representariam nada de humanamente relevante, e nem cooperariam em nada ao aprimoramento do nosso caráter e de nossa vida interior.

Diferentemente da visão escolástica, para os pensadores humanistas do Renascimento,

> Um dos grandes atrativos do pensamento grego clássico consistia em que se focava essencialmente no homem e não no divino. Sócrates era especialmente reverenciado porque, como dizia Cícero, baixou a filosofia do céu à terra. A preocupação constante dos humanistas foi fazer da filosofia uma escola da vida humana, dirigindo-a aos problemas comuns do homem e da humanidade (BULLOCK, *Op. cit.*, pág. 22).

É importante frisar que essa noção humanista de filosofia não se opõe somente ao pensamento escolástico; ela segue na contramão da principal tradição filosófica da modernidade ocidental: o racionalismo de índole platônico-cartesiana, que caracteriza a filosofia como uma *busca de verdades universais, necessárias e impessoais*. A proposta humanista de filosofia, que tinha como base o estudo da Retórica, entendida como valorização da palavra humana enquanto doadora de sentidos contingentes (e não universais), dependentes de cada contexto existencial, é uma visão radicalmente diferente a respeito do que é o conhecimento e do que é a própria atividade filosófica. Daí que a caracterização dos filósofos humanistas como *gramáticos* ou *filólogos* seja relativamente comum porque, segundo o professor Francisco José Martín, “Todo lo que pertenezca al dominio del lenguaje interesa a su reflexión” (MARTÍN, 1999, pág. 103), pois

> Es […] el lenguaje, en última instancia, el que permite el establecimiento del mundo. Sin el lenguaje no hay mundo sino absoluto caos, un continuo indiferenciado y, a la vez, lleno de pequeñas y sutiles diferencias, del que no es posible escapar (Idem, *Op. cit.*, pág. 285).

Dentro dessa perspectiva humanista, pois, filosofia e filologia aparecem irmanadas, como formas de conhecimento que se fundamentam numa atenção radical ao problema da palavra e no reconhecimento de que, ainda segundo Martín, “El lenguaje no es soporte del pensamiento, sino el pensamiento mismo” (Idem, *Op. cit.*, pág. 189).

Dedicarei o próximo tópico deste estudo justamente a mostrar como a perspectiva humanista foi amplamente desconsiderada dentro do contexto da moderna filosofia, sendo, no máximo, reconhecida como uma tradição retórico-

literária, sem qualquer valor especulativo.[15] Kristeller, por exemplo, seguindo a rigidez da tradição da filosofia racionalista, assumia que

> Grande parte do trabalho dos humanistas era erudito ou literário, mais do que filosófico, ainda no sentido mais amplo da palavra; e muitos dos humanistas, sábios ou escritores, não contribuíram significativamente nem mesmo naquele ramo da filosofia que é considerado próximo ao seu terreno: a ética (KRISTELLER, 1970, pág. 15).

Assim, como se vê, mesmo estudiosos especializados no tema muitas vezes são taxativos ao falar da parca relevância propriamente filosófica do humanismo. Mais adiante, no próximo capítulo, apresentarei uma visão alternativa sobre essa questão.

2.4. Tradição plural e não dogmática

Antes, para finalizar este brevíssimo panorama sobre as dificuldades que encontramos ao tentar estabelecer uma significação unívoca do humanismo, gostaria de enfatizar um ponto que pode parecer, em princípio, paradoxal: considero que as "fraquezas" que os adversários do humanismo apontam nessa tradição intelectual – a carência de preceitos, normas ou regras aplicáveis universalmente; a extrema variedade de suas manifestações; e a aversão ao estabelecimento de dogmas metodológicos e a filiações ideológicas unilaterais – são, ao mesmo tempo, sua fortaleza enquanto manifestação cultural constatável em diversos períodos históricos, pois essas mesmas características o dotam de uma adaptabilidade e uma vitalidade sempre renováveis.

Segundo o filósofo mexicano Jorge Roaro, em artigo ainda inédito,

> las acusaciones en contra del humanismo son sencillamente una interpretación particular, desde un punto de vista definido por un dogmatismo concreto, que condena al humanismo por una serie de

[15] O filósofo Francisco José Martín caracteriza o humanismo no Ocidente como uma *tradição velada*, no sentido de que ela foi sempre rechaçada pelas principais correntes filosóficas em diversos momentos da história.

> afirmaciones que para sus críticos son defectos y debilidades, pero que, desde otro punto de vista, bien pueden ser entendidos precisamente como virtudes.[16]

Não estar preso a um dogma pode ser um grave defeito para o pensador dogmático, mas, obviamente, é algo muito profícuo para um antidogmático...

[16] O ensaio mencionado, de autoria de Jorge Roaro, escrito em parceria com o autor desta tese, será publicado em breve na revista filosófico-literária Disputatio, da Espanha.

3. A FILOSOFIA E O PROBLEMA DA PALAVRA: BREVES NOTAS SOBRE O PENSAMENTO MODERNO E A NEGAÇÃO DO HUMANISMO

> "El filósofo quiere poseer la palabra, convertirse en su dueño. El poeta es su esclavo; se consagra y se consume en ella"
>
> (María Zambrano, *Poesía y filosofía*)

No centro de toda e qualquer tradição de linhagem humanista existe uma convicção firme e permanente: a crença no poder significativo – e referencial – das palavras. Contudo, a defesa dessa concepção realista de linguagem nem sempre se traduziu num realismo filosófico ingênuo, que identifica *palavra* e *coisa* de forma definitiva e absoluta. Os grandes retóricos do humanismo – como veremos mais adiante – endossaram a ideia de que a palavra humana tem o poder de estabelecer analogias, relações significativas com o mundo objetivo (em forma, principalmente, de metáforas).[17] Quer dizer, esses pensadores consideravam que as palavras têm a capacidade de, ao mesmo tempo, referenciar aspectos importantes da realidade e criar um mundo humanamente compreensível, salvando o homem da *caoticidade* aparente do mundo das impressões imediatas. Assim, a retórica humanista parte de uma concepção moderada de realismo filosófico e se afasta desde o princípio de uma visão radicalmente construtivista da linguagem (aquela que se aproxima de um curioso "solipsismo" filosófico), pois, para ela, a palavra não *cria* o mundo arbitrariamente – mas, sim, *contingentemente*,[18] a partir das sempre

[17] É interessante notar na filosofia contemporânea a renovação do interesse pela metáfora em obras de epistemologia. Além dos trabalhos de Ernesto Grassi e de Francisco José Martín, citados neste estudo, recomendo, principalmente, *Paradigmas para una metaforología*, de Hans Blumenberg (1920-1996), no qual o filósofo alemão legitima o uso das metáforas na linguagem estritamente filosófica, no caminho oposto ao ideal de precisão conceitual cartesiano e husserliano.

[18] Sou consciente de que seria um contrassenso defender aqui uma noção essencialista de *mundo*, supostamente independente de tudo o que nós possamos dizer sobre ele. Refiro-me, mais simplesmente, a que a retórica humanista subentende a linguagem como um processo de interação do homem com suas circunstâncias. Assim, desde uma perspectiva humanista, pode-se aceitar que a linguagem, de fato, *cria o mundo* (o mundo humanamente compreensível) a partir da experiência humana e não a partir de uma noção hipostasiada dessa mesma linguagem, como se observa, por exemplo, na concepção barthesiana de *escritura* como

renováveis circunstâncias humanas. O humanista valoriza o uso *engenhoso da palavra* como forma de conhecimento que se fundamenta na capacidade de metaforização da linguagem, ou seja, na possibilidade de estabelecer linguisticamente relações analógicas entre as coisas que o homem percebe ao seu redor e suas necessidades vitais. O problema da *palavra* e de sua utilização pela *retórica*, portanto, está no cerne da tradição humanista.

Segundo Ferrater Mora, o humanismo invocado pelo Renascimento italiano, em grande medida, consistiu "en un estudio e imitación del estilo literario y de la forma de pensar de Cicerón" (MORA, 1965, pág. 876). Essa relação próxima com a literatura e a retórica fez com que o humanismo fosse muitas vezes negado como tradição filosófica consistente. O Idealismo e o Racionalismo, correntes hegemônicas da modernidade filosófica, foram os maiores adversários da ideia de que o humanismo pode ter uma significação filosófica e de que a retórica seja um instrumento especulativo válido.

3.1. O problema da palavra

Nesse sentido, uma maneira interessante e elucidativa de tentar compreender o lugar marginal da tradição humanista dentro da história da filosofia no Ocidente é aventurar-se a demarcar as diferenças fundamentais entre escolas e tradições filosóficas distintas a partir do problema da *palavra* ou de como cada uma das várias correntes teóricas entendia o funcionamento da linguagem e seu papel no ato de conhecer. Desde suas origens na Antiguidade, o projeto maior da filosofia, seu fim último – pelo menos em seu viés racionalista –, relacionava-se com a ideia de que a natureza essencial de

---

"destruição de toda voz, de toda origem" (BARTHES, 1984, pág. 65): como um tecido de inumeráveis citações e referências, em que o indivíduo seria simplesmente uma localização por onde fala a linguagem, impessoal e anônima. Para a filosofia contemporânea (a partir do chamado *giro linguístico*) não há separação possível entre o mundo e o que dizemos do mundo. O mundo é realmente nossa criação, simplesmente porque o mundo é a soma de toda nossa compreensão conceitual ("os limites do meu mundo são os limites de minha linguagem", dirá Wittgenstein). A questão humanista, hoje, refere-se, portanto, ao lugar do homem individual e o valor de sua experiência particular (sua perspectiva singular) no processo de construção de formas de conhecimento – obviamente linguístico – legítimas da realidade.

tudo que existe podia ser apreendida intelectualmente pela razão e pela linguagem humanas. O termo *logos*, que entre os muitos significados, abarcava, no pensamento grego, as concepções de *palavra* e *razão* ao mesmo tempo, transmitia a ideia de que, de alguma forma, a lei e a lógica que regiam o universo estavam em harmonia com a razão humana e podiam ser captadas por esta. Era meta do filósofo, pois, ultrapassar o uso cotidiano e pragmático das palavras e chegar a uma espécie de idioma transcendental (ou uma *linguagem ideal*, como diriam os positivistas lógicos do século passado) que apresentasse a verdadeira natureza das coisas, da realidade, independentemente de pontos de vista individuais e subjetivos. As famosas críticas de Platão – representante maior da tradição racionalista ocidental – aos poetas e, também, aos retóricos sofistas, fundamentavam-se justamente nesse projeto de atingir uma forma de conhecimento superior, universal, através do emprego "exato" das palavras. Para chegar a esse grau de conhecimento (*episteme*) de uma totalidade inteligível e coerentemente organizada, era necessário abandonar a esfera do meramente sensível, do transitório e contingente: "El filósofo desdeña las apariencias porque sabe que son perecederas" (ZAMBRANO, 1996, pág. 38). As palavras do verdadeiro filósofo deveriam, portanto, abandonar o âmbito da simples opinião (*doxa*). Platão, seguindo as indicações de antecessores como Parmênides e Heráclito, assume como empreendimento autêntico da filosofia a fundação de uma linguagem abstrata e formal, independente de fatores temporais e históricos.[19] Tal tradição entende filosofia como ontologia, quer dizer, como busca de uma totalidade – um pensamento orientado à reflexão sobre o *ser* de tudo o que há e suas causas últimas.

Pode-se dizer que, na Modernidade, os métodos foram modificados, mas os fins não se distanciaram tanto da visão racionalista clássica. O emblema filosófico de um dos principais pensadores modernos, Baruch Espinosa, não deixa dúvidas: o conhecimento deve ser buscado *sub specie aeternitatis* (sob a perspectiva da eternidade). O foco da filosofia se volta para a mente e o conhecimento racionalista do mundo, baseado na noção cartesiana de que a *razão* é nossa única e exclusiva via de acesso a um

[19] Para María Zambrano, "Las palabras platónicas son terminantes" (*Op. cit*., pág. 38).

mundo que, de outro modo, seria inacessível, e que a realidade não é senão aquilo que nossas ideias podem *representar* desse mundo em nosso pensamento. *Não há outra realidade que a de nosso pensamento*, sentenciava George Berkeley; ou, em outras palavras suas, *esse est percipi* (ser é ser percebido). O filósofo, nessa concepção moderna, passa a ser definido como alguém que conhece o mundo porque domina as ideias.

Hegel localizava em Descartes a origem do pensamento moderno porque estava de acordo com o francês ao assumir que a tradição intelectual mais importante do Renascimento – o pensamento humanista – era somente uma forma de especulação "sensorial e figurativa", um jogo retórico e filológico que não atingia uma claridade conceitual e que não se podia classificar como racional. Acima de tudo, Hegel defendia a filosofia como um tipo de pensar sistemático, racional, que capta a essência do Real através de um processo dialético. Para ele, "os sistemas devem ser *liberados* de suas formas externas e de toda referência ao particular para alcançar a *Ideia* em sua pura conceitualidade" (HEGEL apud GRASSI, 1992, pág. 22). Mais uma vez – recordemos a disputa entre Platão e os sofistas – a retórica, o *senso comum*, a poesia e o uso cotidiano e pragmático das palavras eram considerados impróprios para a *verdadeira* filosofia.

A hegemonia da perspectiva racionalista levou a uma concepção de critério científico como rigor formal, quer dizer, o valor de verdade das proposições está na adequação lógica em relação com as premissas estabelecidas: as palavras, para serem verdadeiras, tinham que obedecer a uma dedução lógico-racional, e nenhuma forma de linguagem comum, cotidiana, pragmática ou artística, que se servisse de imagens, analogias e metáforas, poderia ter pretensões de conhecimento autêntico. A característica comum a todas essas formas de racionalismo é a ambição de chegar à *palavra definitiva*: substituir a opinião pelo conhecimento e acabar com essa conversação interminável sobre os mesmos temas – que é, ironicamente, o que caracteriza a história da filosofia.

3.2. As críticas à compreensão racionalista da linguagem

A crítica ao uso exclusivamente racionalista das palavras aparece em filósofos diversos, de épocas e correntes as mais variadas. Entre eles, Friedrich Nietzsche merece destaque pela demolição das concepções ontológica e metafísica da filosofia e da linguagem. Filólogo de formação, Nietzsche demonstrou a impossibilidade de delimitar uma fronteira clara entre o uso literal e o emprego metafórico das palavras. Na terceira parte do seu *Assim falou Zaratustra*, colocou na boca do profeta a seguinte indagação: “Não foram os nomes e os sons dados às coisas para o homem se recrear com elas?”. E rematou ele mesmo: “Falar é uma bela loucura: falando, baila o homem sobre todas as coisas” (NIETZSCHE, 2002, pág. 346). Dado que nenhum tipo de linguagem pode abarcar a realidade que nomeia, conclui Nietzsche que qualquer linguagem é essencialmente metafórica, e mais: afirma que não existe nenhuma expressão real e nenhum conhecimento independente da metáfora, da analogia. As metáforas mais correntes, as mais usuais, são as que temos por verdades e as que usamos como critério para considerar aquelas não tão comuns. Para ele, pois, conhecer é trabalhar com metáforas favoritas, uma imitação que já não se experimenta como tal – conhecer, poderíamos inferir, é estabelecer convenções sobre as palavras que usamos. O ceticismo linguístico de Nietzsche surge da constatação de que as palavras não podem captar as coisas em sua essência e verdade, e que, portanto, toda linguagem é, ao mesmo tempo, arte e retórica:

> Não são as coisas – escreve o jovem Nietzsche no seu *Curso de retórica* – que penetram na consciência, mas a maneira em que nós estamos ante elas [...]. Nunca se capta a essência plena das coisas. Nossas expressões verbais nunca esperam que nossa percepção e nossa experiência tenham procurado um conhecimento exaustivo, e de qualquer modo respeitável, sobre a coisa (NIETZSCHE, 1994, apud SANTIAGO GUERVÓS, 2000, pág. 125).

A proposta de Nietzsche é tão radicalmente antagônica em relação à tradição racionalista que, até hoje, muitos ainda o consideram não como filósofo, mas somente como uma espécie peculiar de escritor ou poeta. Sem entrar no mérito dessa questão, o que se pode afirmar, de fato, é que os poetas

se deram conta antes dos filósofos da impossibilidade de uma *mimese absoluta*.

Outra concepção alternativa ao racionalismo metafísico pode ser encontrada no pensamento maduro do filósofo espanhol José Ortega y Gasset. Para ele, o verdadeiro sentido de uma palavra não é o que encontramos estático e imutável nos dicionários, mas aquele que ela tem no momento e nas circunstâncias em que é proferida:

> El idioma o lengua es, pues, un texto que para ser entendido, necesita siempre de ilustraciones. Estas ilustraciones consisten en la realidad viviente y vivida desde la cual el hombre habla: realidad por esencia inestable, fugitiva, que llega y se va para no volver. El sentido real de una palabra no es el que tiene en el diccionario, sino el que tiene en el instante. ¡Tras veinticinco siglos de adiestrarnos la mente para contemplar la realidad *sub specie aeternitatis*, tenemos que comenzar de nuevo y forjarnos una técnica intelectual que nos permita verla *sub specie instantis*! (ORTEGA Y GASSET, 2006, VI, pág. 87).

De forma muito semelhante, o filósofo vienense Ludwig Wittgenstein, superando sua própria concepção inicial de linguagem como *sistema lógico* e o entendimento da atividade filosófica como a busca dessa linguagem adequada e ideal,[20] vai propor, em textos posteriores,[21] que *entender uma palavra é entender seu uso*; quer dizer, compreender um conceito é ter conhecimento das complexas e variadas significações que ele assume na linguagem normal, no uso comum das pessoas, num sistema vivo e amplo de relações; a linguagem, dirá o segundo Wittgenstein, é uma *forma de vida*.

Em diversas correntes do pensamento contemporâneo, sobretudo a partir do Giro Linguístico e da Hermenêutica, o enfoque da filosofia recai no estudo específico da linguagem, no *uso* filosófico das palavras. Antes, o procedimento genuinamente filosófico se fundamentava na busca da *certeza* e no *conhecimento seguro* a respeito de algo que estava fora do sujeito – uma concepção de conhecimento objetivo como *espelho da natureza*, na expressão

[20] Tal proposta é desenvolvida em sua única obra publicada em vida, o *Tractatus logico-philosophicus* (1921).

[21] Ver, principalmente, suas *Investigações filosóficas* (1953).

crítica de Richard Rorty;[22] ou, na formulação de Hillary Putnam, como *olho de Deus*[23] – isto é, a suposição de que somos capazes de abandonar nossa perspectiva humana individual e contemplar o mundo como realmente é, como se adotássemos o ponto de vista de um ser onisciente. Ambos, Rorty e Putnam, são representantes de uma forma alternativa de pensar a filosofia, que – acredito – muito se relaciona à revalorização da retórica como ferramenta genuinamente filosófica e que, portanto, estabelece alguma relação com a tradição humanista, pelo menos no que diz respeito à centralidade que a linguagem assume nessas formas de pensamento. O ponto de partida hoje, para filósofos como esses, é a atenção que devemos colocar a tudo que dizemos – e a como o dizemos – sobre a realidade. A partir desse ponto de inflexão, o filósofo já não conduz suas reflexões com base em uma suposta certeza que lhe dá a Natureza ou a Razão: a investigação agora se centra na análise crítica da linguagem e na hermenêutica (interpretação de textos) como forma de entendimento da complexidade inesgotável do mundo. Grandes teorias explicativas do real e os complexos sistemas filosóficos passam a ser vistos com desconfiança; fica sob suspeita ainda a possibilidade de acesso a uma verdade universal, ou ao mundo em si, pois todo o conhecimento das coisas está mediado pelo necessariamente cambiante e contingente uso da linguagem, das palavras.

[22] A crítica ao ideal racionalista de conhecimento objetivo e de verdade como correspondência aparece em praticamente todas as obras filosóficas de Rorty, mas é em *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979) que ele desenvolve uma reflexão mais detalhada sobre o tema.

[23] “There is no God`s eye point of view” (PUTNAM, 1981).

4. ERNESTO GRASSI E A REABILITAÇÃO DA *TRADIÇÃO VELADA*

> "Sentimos que, mesmo que todas as possíveis questões científicas tivessem recebido resposta, os nossos problemas vitais não teriam ainda sequer sido tocados"
>
> (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*)

Outro pensador do século XX, o italiano Ernesto Grassi (Milão, 1902-1991), pouco conhecido e estudado no Brasil, propõe uma visão particular a respeito do problema da *palavra* na história da filosofia. Grassi defendeu uma perspectiva inovadora e se opôs ao anti-humanismo declarado de seu professor Martin Heidegger. O filósofo alemão considerava o humanismo um movimento meramente literário, filológico e retórico, sem qualquer alcance especulativo, e que recaía numa antropologia neoplatônica (metafísica), a qual teria sido completamente superada pelo mesmo Heidegger em *Sein und Zeit* (1927). O pensador italiano, por sua vez, sem desprezar as críticas que seu tutor alemão havia lançado sobre o projeto racionalista e metafísico da filosofia ocidental, mostrou que Heidegger só havia entendido parcialmente o alcance do humanismo, pois o havia observado exclusivamente em uma de suas raízes: a platônica. Grassi, após revisar detidamente uma série de pensadores que sempre foram deixados à margem da filosofia "oficial",[24] defendeu a revalorização estritamente *filosófica* do pensamento humanista latino – muitas vezes considerado somente a partir de um ponto de vista literário e retórico.

[24] As investigações de Ernesto Grassi partiram de uma revisão crítico-filosófica de autores como Dante, Petrarca, Quintiliano, Cícero, Angelo Poliziano, Coluccio Salutati, Lorenzo Valla, Albertino Mussato, Leonardo Bruni e, principalmente, Giambattista Vico.

4.1. A crítica heideggeriana ao humanismo metafísico

> "Que la humanidad no es una especie, sino una tradición, que el modo de ser del hombre es distinto del de la piedra, la planta, el animal y Dios, porque es un ser en una tradición"
>
> (José Ortega y Gasset, *Paisaje de generaciones*)

Ao contrário da visão negativa apresentada por Martin Heidegger em sua famosa *Carta sobre o humanismo*,[25] Grassi desenvolveu por mais de quatro décadas, em diversos livros e ensaios, a ideia de que a tradição humanista em filosofia é muito mais do que uma mera versão cristianizada do velho essencialismo platônico (aquilo que Heidegger chamou, na tradição filosófica ocidental, de projeto *onto-teológico*). Platão, em sua interpretação própria da herança socrática, teria estabelecido como direção principal da filosofia o princípio racionalista de que "a *res* existe em si e por si, e que a racionalidade humana pode conhecê-la em sua consistência ontológica" (DAMIANI, 1997, págs. 423-424); e que o labor do autêntico filósofo é estabelecer uma definição racional de tudo aquilo que existe, fixando a identidade essencial dos entes. A concepção platônica de *mundo das ideias*,[26] como um nível ontológico superior à simples realidade sensorial (o mundo instável dos sentidos), é basicamente a representação desse ideal epistemológico.

---

[25] Heidegger afirma de maneira taxativa e direta: "[...] o pensamento expressado em *O ser e o tempo* vai contra o humanismo" (HEIDEGGER, 1949).

[26] Interpreta-se tradicionalmente a Teoria das Ideias com base na distinção que Platão estabelece entre dois modos de realidade; uma denominada *inteligível*, e outra, a qual ele classifica como *sensível*. A realidade inteligível (a *Ideia*) é descrita como imaterial, eterna (sem origem nem fim), e alheia, portanto, às mudanças. Ela é, ainda, o modelo arquetípico de outra realidade, a sensível, constituída por aquilo que comumente chamamos *coisas*, e que teria como características ser material, corruptível, (e passível de transformações e mudanças, isto é, à geração e à destruição), e que, ainda, não passaria de uma cópia da realidade inteligível. A realidade das Ideias corresponde ao verdadeiro *Ser*; enquanto que as realidades materiais, as *coisas*, encontram-se num eterno devir, e não se pode dizer nunca delas que *são* verdadeiramente. Assim, só as Ideias podem ser matéria de um conhecimento autêntico (*episteme*); e a realidade sensível só pode ser tema de opinião (*doxa*), que uma forma inferior e falível de conhecimento.

Segundo Grassi, Heidegger identificou o humanismo dentro dessa perspectiva, e enxergou nessa tradição apenas

> uma variante da metafísica tradicional que ele claramente rechaça. A discussão de seu anti-humanismo, portanto, implica também a questão de si o humanismo, em sua significação filosófica, é parte da metafísica tradicional (GRASSI, 1992, pág. 22).

A crítica do pensador alemão atinge justamente uma concepção de humanismo de índole *platonizante*, muito difundida e influente,[27] que se caracteriza por estabelecer uma metafísica em torno da ideia de homem e do seu lugar no cosmos. Um exemplo eminente dessa tendência humanista metafísica e idealista seria a obra do pensador italiano Giovanni Pico della Mirandola, autor do célebre *Discurso sobre a dignidade do homem*, que concebia o ser humano dentro dos moldes da ontologia tradicional. Para ele, o homem é uma espécie de microcosmos do Ente – uma imagem de Deus – e sua dignidade residiria nisso. Esse humanismo idealista acredita numa dignidade superior do ser humano fundada num valor transcendental, absoluto e universal, que estaria fora da história e acima das contingências.[28] Outro exemplo de concepção de caráter humanista fundamentada a partir de premissas idealistas e racionalistas se deu durante o período da Ilustração: foi bastante difundida, entre os principais pensadores racionalistas do período, a concepção de que seria possível – e era este justamente o projeto ilustrado – alcançar um acordo universal sobre a moralidade humana através do uso autônomo da razão, que seria um atributo essencial e comum a cada um de nós. Os pensadores iluministas achavam que a razão poderia conduzir a humanidade por um caminho de comunhão até uma moralidade superior e

[27] Um marco importante dessa tendência *platonizante* em meio ao projeto humanista do Renascimento foi a tradução e difusão da obra do filósofo grego por Marsilio Ficino (1433-1499), que provocou um *desvio* no projeto intelectual humanista, colocando a especulação metafísica platônica e neoplatônica como meta filosófica superior, e deixando para trás algumas ideias alternativas de pensamento filosófico que vinham sendo desenvolvidas desde a segunda metade do século XIV até o último terço do século XV (GRASSI, 1999, pág. 93). A tradição humanista de índole *não platônica* será retomada posteriormente de forma isolada por alguns pensadores como Mario Nizolio (1488–1567), Juan Luis Vives (1492-1540), Baltasar Gracián (1601-1658) e Giambattista Vico (1668-1744).

[28] Para a tradição humanista platônica, “O significado das palavras é resultado do processo de transcender logicamente o que captam os sentidos, de modo que o homem, graças a esse método racional, pode se elevar até a contemplação daquilo que é em si e por si, do eterno” (GRASSI, 1993, pág. 181).

única; bastava com que os homens aceitassem a racionalidade como guia para que os conflitos morais e éticos deixassem de existir. Esse otimismo derivava da crença de que os valores humanos poderiam ser derivados de uma natureza humana universal que podia ser analiticamente perscrutada. Quer dizer, todos os homens, se usassem de sua capacidade racional, encontrariam um único e comum caminho para suas ações. Era estranha a esse projeto humanista-racionalista a ideia de aceitação do pluralismo valorativo, que admite as contingências e a situação do homem não como um gênero abstrato, mas em sua existência histórica concreta. A crítica dos românticos a tal concepção se baseou justamente na constatação de que os valores eram *criações humanas* que variavam no tempo e no espaço, de acordo com a forma de vida e de luta pela sobrevivência de cada sociedade. Portanto, os valores não seriam eternos e racionais, mas históricos e relativos a cada cultura em que são engendrados e, até mesmo, contraditórios, visto que há elementos de contradição na própria natureza humana.

Mesmo historiadores do fim do século XIX, como Voigt e Burkhardt, ou até pensadores mais recentes como Giovanni Gentile e Ernest Cassirer, consideraram que a centralidade do projeto humanista estaria numa espécie de antropologia de resgate dos valores *imanentes* e *essenciais* do homem.[29] Tal concepção de humanismo desconsidera, segundo Grassi (em acordo com Heidegger), justamente as características mais marcantes do homem em sua vida concreta: a contingência e a circunstancialidade que marcam sua existência e sua forma de *conhecer* o mundo. O homem não é algo dado, preestabelecido por um ideal superior que o transcende: “En cuanto ser histórico, el hombre no es algo ya conformado y hecho de una vez por todas” (MARTÍN, 1999, pág. 25). Cada indivíduo deve cumprir a exigência e a interpelação existencial de *fazer-se*, de criar-se a si mesmo.

[29] Por esse motivo, importantes autores que se debruçaram sobre o pensamento renascentista, como E. R. Curtius, P. O. Kristeller ou o já mencionado E. Cassirer, acabaram negando qualquer relevância propriamente filosófica ao humanismo de viés *não platônico*. Somente consideram o neoplatonismo de Ficino e o aristotelismo renascentista como a verdadeira filosofia da época.

4.2. O alcance especulativo-filosófico do humanismo de orientação antiplatônica

> "¿Es que la verdad era otra? ¿Tocaba ya alguna verdad más allá de la filosofía, una verdad que solamente podía ser revelada por la belleza poética; una verdad que no puede ser demostrada, sino sólo sugerida por ese más que expande el misterio de la belleza sobre las razones?"
>
> (María Zambrano, *Filosofía y poesía*)

Na visão de Ernesto Grassi, o humanismo platônico não esgota toda a contribuição filosófica dessa tradição tão mais ampla:

> Não é a antropologia ou a filosofia platônica o que caracteriza a problemática fundamentalmente nova do Humanismo, senão a questão da resposta existencial à interpelação do ser, por obra da qual adquire o ente seus diversos significados em consonância com a respectiva situação concreta (GRASSI, 1993, pág. 180).

A problemática filosófica que interessa aos humanistas (*não platônicos*) não surge, portanto, da pretensão de identificar os entes em sua essência ideal e abstrata, nem de uma concepção *a priori* a respeito do lugar do homem no universo, mas do incessante fluxo histórico no qual se processa a realidade da vida humana em sua concretude. Na perspectiva alternativa reconstituída por Ernesto Grassi, a característica fundamental comum aos grandes pensadores humanistas é a centralidade que a reflexão sobre a linguagem humana assume em suas filosofias; ou seja, é basilar a essa vertente do humanismo a reflexão sobre a interpretação da palavra enquanto instrumento da ação humana em sua realidade concreta, e não em termos completamente abstratos e logicistas: "A tradição filosófica ocidental estabeleceu desde o princípio uma distinção fundamental entre o discurso retórico-patético e o discurso lógico-racional" (*Op. cit.*, pág. 1). A retórica, com o objetivo pragmático de "mover as almas" (ARISTÓTELES, 2000, pág. 29), atua sobre o *pathos*, quer dizer, sobre os

instintos e paixões humanas, com o intuito de persuadir o interlocutor a atuar ou a adotar uma determinada postura ética, diante não de uma questão abstrata, mas de uma situação concreta. O discurso estritamente racional, por sua vez,

> Baseia-se na capacidade humana de fazer deduções, de extrair conclusões de premissas. O discurso racional consegue seu efeito demonstrativo e seu caráter vinculante mediante a demonstração lógica. O processo dedutivo está completamente fechado em si mesmo e não pode admitir formas de persuasão que não se derivem do processo lógico (GRASSI, *Op. cit.*, pág. 2).

Para Grassi, o projeto racional-idealista da filosofia tradicional acabou por desvirtuar a função original da linguagem, pois a historicidade que marca a existência humana nos interpela de maneira sempre diversa e nos impele a um uso sempre renovado dos significados das palavras. Falar é criar o mundo *propriamente humano*: "A linguagem, o mundo e a relação unitária entre palavra e coisa são sensíveis ao movimento constante da realidade, cujo discurso não é abstrato, senão translação metafórica" (Idem, *Op. cit.*, pág. 4). O uso das analogias e metáforas, portanto, a partir desse ponto de vista, não é considerado simples adorno estilístico ou forma caprichosa de ornamentação da linguagem, privado de alcance filosófico e científico. Para Alfredo Marcos, filósofo e professor catedrático da Universidad de Valladolid,

> La ciencia requiere creatividad e imaginación en casi todas sus fases. Se parece más al arte de lo que solemos creer. Y yo diría que la forma normal de creatividad en ciencia es la metaforización. Pero una vez producida la metáfora, los caminos del arte y de la ciencia divergen. El artista se precipitará en busca de otra metáfora nueva, mientras que el científico tratará de obtener todas las consecuencias posibles de la que ha creado (MARCOS, 2012).[30]

Para Francisco José Martín, o uso metafórico da linguagem é uma ferramenta intelectual sofisticada

[30] A entrevista completa com o professor Alfredo Marcos, intitulada "Por uma nova filosofia da ciência", conduzida por Jorge Roaro e pelo autor desta tese, foi publicada simultaneamente na revista filosófica espanhola *Disputatio* e na brasileira *Continente* (em versão traduzida e reduzida), de dezembro de 2012.

> que permite a los humanistas la posibilidad de poner en marcha un modo de filosofar que dé cuenta precisamente de aquello que la abstracción racionalista descarta sin escrúpulos: la historia, lo concreto e individual, lo caduco y cambiante (MARTÍN, 1999, pág. 104)

Por sua vez, o discurso lógico-científico é impessoal, anônimo – independe da disposição particular e contingencial do indivíduo que o profere. Além disso, "como as conclusões do processo racional não podem ser limitadas a um tempo ou lugar determinados e estão deduzidas a partir de um rigor universal e necessário, sua *a-historicidade* é evidente" (Idem, *Op. cit.*, pág. 2).

O limite insuperável da linguagem racional é que ela não pode fundamentar a si mesma, uma vez que é um artifício posterior, somente possibilitado pela linguagem figurativa e metafórica. A linguagem lógico-formal da filosofia tradicional tem sua função circunscrita ao discurso analítico, matemático, tautológico... Mas o que fazer com a *instabilidade* e o *dinamismo* que caracterizam a linguagem comum, a qual deve dar conta da contingência dos valores humanos, que se mostram tão variados dependendo de época e lugar? E como pensar a origem da linguagem se a entendemos simplesmente como fruto de um processo dedutivo? E, se é assim, de onde foram tiradas as primeiras premissas? Sobre tais questões – como bem atestou Wittgenstein –, uma visão puramente analítica e lógica de filosofia só pode *silenciar*.

Em outros termos, enquanto a demonstração racional através da inferência lógica se limita a averiguar a verdade e certeza em relação a proposições intelectuais bastante específicas, o argumento retórico busca uma prova implícita, apelando à totalidade da experiência ética e estética do indivíduo. Para outro estudioso do humanismo, Thomas Mermall, haveria uma

> interdependencia necesaria entre la argumentación dialéctica que aspira a demostrar la verdad de una proposición mediante el recurso a la razón, y la demostración retórica que trata de persuadir apelando a las emociones. Mientras que el objeto del razonamiento dialéctico es impersonal – la verdad objetiva buscada con argumentos capaces de lograr la aprobación de cualquier hombre razonable –, el objetivo del discurso persuasorio es apelar a la naturaleza moral del hombre (MERMALL, 1978, pág. 16).

O humanismo *antiplatônico* – reconstruído filosoficamente por Grassi – considera a palavra como uma resposta do homem às necessidades que o interpelam em cada contexto histórico determinado, em cada circunstância específica. Para o historiador e humanista italiano Leonardo Bruni (1370-1444), a realidade nos interpela sempre de forma distinta, em cada situação vital concreta, e as palavras são uma espécie de ferramenta que devemos utilizar para atuar de forma flexível e adaptável a cada contexto existencial específico. Abandonando a aspiração de fixar uma espécie de linguagem superior (lógica, transcendental, ideal) por meio de uma definição racional que determine univocamente o significado das palavras em seu uso filosófico, o intérprete humanista aceita que toda palavra pode receber um significado particular a cada novo contexto.

> A realidade histórica e a impossibilidade de deduzir o significado do ser obrigam o homem a inventar individualmente as novas respostas singulares para liberá-lo das múltiplas necessidades que o acossam a cada momento. Nosso viver no mundo nos é revelado como uma cadeia de exigências e réplicas constantes (GRASSI, 1993, pág. 47).

Uma das primeiras formulações dessa concepção de linguagem e de conhecimento está em Cícero, em *De oratore*, uma obra clássica para os estudos retóricos:

> Não há nada na natureza das coisas, cujo termo e nome não possamos aplicar a outras coisas. E posto que de tudo se possa extrair algo similar, por isso se pode conferir ao discurso uma luz transferida com uma só palavra que contenha a semelhança.[31]

A palavra, a partir dessa visão, é compreendida fundamentalmente como um tropo; e os múltiplos significados que um determinado termo pode assumir em situações diferentes é resultado de uma transferência metafórica (*translatum*). O racionalismo filosófico supunha que o real possuía essencialmente uma estruturação lógica, racional, e que, portanto, nossa linguagem, desde que seguisse as regras do discurso lógico-dedutivo, poderia

[31] No original: “Nihil est enim in rerum natura, cuius nos non in aliis rebus possimus uti vocabulo et nomine. Vnde enim simile duci potest, potest autem ex omnibus, indidem verbum unum, quod similitudinem continet, translatum lumen adferet orationi” (CÍCERO, *De oratore*, III, XL, pág. 161).

espelhar fielmente e de forma unívoca essa estrutura ideal. Num sentido oposto, no pensamento humanista de Leonardo Bruni, por exemplo, a atribuição de sentido não se dirige à busca de uma fixação perene de uma definição racional do ente, mas às circunstâncias, sempre contingentes, nas que se contextualiza o uso das palavras: "portanto, o *uso*, que então foi soberano, é ainda soberano hoje [...] Nós, certamente, variamos todas as coisas porque o *uso* nos manda"[32] (BRUNI, 1741, pág. 108, *grifo meu*).

Na vertente *não platônica* do humanismo, portanto, a reflexão sobre o *verbum* ganha relevância e proeminência sobre o problema do conhecimento objetivo da *res* (a *coisa em si*, em terminologia kantiana). Grassi acredita que essa é a única maneira de salvaguardar, no pensamento contemporâneo, uma concepção realista da linguagem e do conhecimento. A capacidade *engenhosa* – termo muito frequente em autores humanistas – do homem é justamente a habilidade de reconhecer relações entre a infinidade de percepções caóticas recebidas pelos sentidos. O homem *engenhoso* consegue criar uma ordem nomeando os elementos do seu mundo, instituindo a palavra como forma de orientação, através do estabelecimento de conexões analógicas (metafóricas) entre coisas, valores e sobre si mesmo: assim essas coisas ganham um sentido real para o mundo humano. Graças ao *engenho*, que reconhece as semelhanças na diferença geral, podemos remediar "incessantemente a desordem e o vazio significativo, criando novos mundos exigidos pelas múltiplas necessidades e situações históricas" (GRASSI, 1993, pág. 41). É tal a tarefa de uma metaforologia – investigação direcionada ao entendimento do funcionamento dos mecanismos metafóricos na linguagem –, como forma de especulação genuinamente imprescindível para a inteligibilidade do mundo.

Para reconhecer a contribuição da visão humanista proposta por Grassi, não é necessário prescindir das perspectivas que consideram os aspectos lógicos e racionais da linguagem – não é forçoso aceitar essa nova disjunção e cair em mais um dualismo. É preciso levar em conta que toda linguagem tem um componente normativo e gramatical e, portanto, segue uma lógica. Sem

[32] No original: "Usus ergo, qui tunc dominus fuit, etiam hodie dominus est [...] Nos vero haec omnia variamus usu jubente".

regras, a comunicação linguística é impossível. Nesse sentido, segundo Jorge Roaro,

> El problema con los racionalistas no es que atiendan tanto a la lógica, sino que hacen una mistificación de esa lógica, imaginando un orden lógico inmutable, cerrado, y esencial como base de la existencia misma del universo, en vez de aceptar que nuestra lógica es algo totalmente contingente, y que nace, como el lenguaje mismo, de nuestra interacción cotidiana con el mundo. Pero el lenguaje, no por ser contingente y orgánico, deja de tener una necesaria estructura lógica, sin la cual no podría funcionar en absoluto (ROARO, 2012).

A vigência e atualidade da tradição humanista tanto para a filosofia como para o pensamento literário contemporâneo têm como um dos pontos de maior repercussão teórica o reconhecimento da metáfora como meio autêntico de intelecção: um instrumento mental indispensável para que o homem possa *pensar-se* em sua circunstancialidade, em sua contingência. No atual estágio em que estamos inseridos culturalmente, dito *pós-moderno*,[33] o estudo do aspecto fundamentalmente metafórico da linguagem humana – e, portanto, a tradição de pensamento humanista *não platônica* – pode trazer contribuições importantes ao pensamento filosófico e ao âmbito específico da crítica e da teoria literárias, o qual foi marcado, desde meados do século passado até nossos dias, por uma recorrente tentativa de superação e negação de elementos da tradição humanista.

O papel da metáfora na filosofia contemporânea aparece em diversos autores, de diferentes tradições intelectuais. Acredito que o mesmo caminho seria bastante profícuo no âmbito da crítica literária, no sentido de se investigar como essa ferramenta ao mesmo tempo retórica e cognitiva pode ser usada na linguagem crítica, como forma não de *demonstração*, mas de *indicação* de analogias possíveis.[34]

---

[33] Caracterizado, *grosso modo*, pela rejeição de explicações totalizantes baseadas em grandes narrativas históricas e filosóficas; pela desconfiança frente a valores pretensamente universais; e pela negação da possibilidade de conhecimento objetivo.

[34] No Apêndice (pág. 228), apresento uma reflexão a respeito da metáfora e seus usos na obra do filósofo espanhol José Ortega y Gasset. Não considerei conveniente disponibilizá-la diretamente neste capítulo para não incorrer numa digressão muito longa a respeito de um tema importante, mas não fundamental para o desenvolvimento desta narrativa.

5. ASPECTOS ANTI-HUMANISTAS DA TEORIA LITERÁRIA E A ATUALIDADE DA TRADIÇÃO HUMANISTA PARA A CRÍTICA LITERÁRIA DO NOSSO TEMPO

> "Águas rasas só podem parecer profundas se forem turvas"
>
> (André Comte-Sponville, *Valor e verdade*)

O debate público sobre a pertinência, a classificação e o valor de uma obra de arte literária – aquilo que, de maneira geral, denominamos *crítica* – nunca foi nem será um espaço de consenso e segurança teórica. A noção *generalista* e *pluralista* de crítica literária que apresentarei a seguir parte do reconhecimento inicial de que a crítica não tem – nem nunca teve, apesar de certas pretensões de alguns teóricos da literatura e do caráter prescritivo de algumas teorias – uma única função ou um objetivo último, e que a própria definição unívoca de crítica é problemática porque a "natureza" e o sentido de um texto crítico estão diretamente ligados não ao que determina uma teoria *x* ou *y*, mas aos seus *usos* contingentes e particulares. A crítica, portanto, é uma nomenclatura aplicada a procedimentos bastante diversos e, por vezes, contraditórios em seus desígnios. Historicamente, em função, por um lado, das demandas dos meios públicos de divulgação desse gênero textual (revistas e jornais que divulgam esse tipo de texto para o grande público) e, por outro, dos modismos intelectuais e das influências filosóficas e acadêmicas de cada época, a atividade do crítico é considerada de forma particular e assume pressupostos e objetivos diferentes.

5.1. Pretensões teóricas: uma ciência da literatura?

De forma especial no século XX, um tipo de discussão conceitual preocupada em definir claramente o âmbito próprio da crítica e da teoria literárias (seus métodos, sua linguagem própria, seus objetivos, etc.) tomou proporções mais gerais devido à estreita relação que se estabeleceu entre a nova e inovadora teoria literária e algumas correntes linguísticas, filosóficas, sociológicas e psicanalíticas que dominavam o ambiente acadêmico, principalmente em países como Rússia, França, Inglaterra e Estados Unidos.[35] Dessa relação – e de forma diferente em cada caso – nasceu a pretensão de se criar uma *ciência da literatura*, dotada de metodologia rigorosa e de terminologia conceitual nova, comparável a das chamadas *ciências naturais ou exatas*,[36] o que acabou por estigmatizar as formas de crítica tradicionais – entre elas a tradição crítica humanista – que eram realizadas antes da ascensão do que pode ser caracterizado, no âmbito dos estudos literários, como *Era da Teoria*, conforme propuseram, por exemplo, Terry Eagleton, em *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o Pós-modernismo* (*Op. cit.*, 2005), e Raman Selden, em *Historia de la crítica literaria del siglo XX* (*Op. cit.*, 2010).

Existe uma semelhança interessante e significativa entre as aspirações racionalistas e objetivistas da filosofia tradicional – como vimos nos tópicos anteriores deste estudo –, e certas proposições advindas das principais correntes de teoria literária que se desenvolveram no século passado, principalmente no sentido de que ambas assumiam o objetivo de serem discursos *fundamentadores*. Enquanto a filosofia racionalista buscava abandonar a esfera do meramente sensível, do transitório e contingente e chegar à palavra definitiva – ao conhecimento epistemológico da realidade em sua essência, substituindo a opinião pelo conhecimento racionalmente

[35] Para um panorama geral das principais correntes de teoria e crítica literária do século XX, ver: SELDEN, R. (ed.), *Historia de la crítica literaria del siglo XX: del formalismo al Postestructuralismo*. Madrid, Akal, 2010; WINSATT, Willian K. e BROOKS, Cleanth: *Crítica literária, Breve história*. Fundação Calouste Gulbekian, Lisboa, 1970; EAGLETON, T.: *Literary Theory: an Introduction*. Oxford, Blackwell, 1996; PIQUER, David V.: *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel, 2008; e WELLEK, R.: *História da crítica moderna*. São Paulo, Herder, 1967/1972, 5 v.

[36] A promessa de uma crítica científica e totalmente *objetiva* se assentou basicamente em dois grandes equívocos: uma compreensão parcial e restritiva dos objetivos da prática crítica e uma visão muitas vezes ilusória do que é a ciência.

fundamentado –, as primeiras grandes correntes da teoria literária pretendiam funcionar como metodologias *metacríticas*, quer dizer, tentavam ser uma espécie de fundamentação e servir como legitimação intelectual da crítica e do conhecimento literários. Para Antoine Compagnon,

> A teoria contrasta com a prática dos estudos literários, isto é, a crítica e a história literárias, e analisa essas práticas, descreve-as, torna explícitos seus pressupostos – enfim, uma crítica da crítica, ou metacrítica (COMPAGNON, 1999, pág. 17).

Tal concepção – de *teoria como metacrítica* – pode levar a excessos perigosos: é como se houvesse um lugar superior de onde o teórico pudesse avaliar de forma isenta as manifestações críticas singulares e concretas, funcionando como uma espécie de *tribunal da razão crítica*. É justamente nessa pretensão que acreditamos se encontrar a primeira importante divergência entre a filosofia racionalista tradicional (e algumas correntes de teoria literária em seu encalço) e a tradição intelectual humanista. Ainda segundo Compagnon, o fim do humanismo na crítica literária teria ocorrido exatamente no momento em que *a teoria literária se arvorou a ser crítica literária* (*Op. cit.*, pág. 17), e acabou muitas vezes tomando seu espaço e negando sua legitimidade.

Não é objetivo deste ensaio uma análise crítica detalhada de cada uma dessas correntes teóricas ou de seus representantes; e nem, por outro lado, desconsiderar a importância e os enormes ganhos advindos do desenvolvimento das diversas correntes da teoria da literatura para os estudos literários e para o âmbito das ciências humanas. A intenção aqui é simplesmente, a partir da apresentação de exemplos esparsos que me parecem relevantes, refletir sobre alguns momentos em que a tendência de radicalização dogmática do discurso teórico gerou um fenômeno que poderíamos chamar de “desumanização da crítica”: ou seja, um confronto direto e, muitas vezes, deliberado e consciente com a tradição e os valores do humanismo.

5.2. A "Era da Teoria" e as tendências anti-humanistas: crise das concepções tradicionais de crítica literária

> "A ciência das terminologias exóticas e dos sistemas fechados envolve sempre uma pedanteria inútil ou uma mistificação consciente. Ou um sentimento de ostentação ou de fraqueza".
>
> (Álvaro Lins, *Jornal de crítica*, 2ª série)

De forma preliminar e esquemática, pode-se dizer que a teoria literária têm incorrido, em seus momentos de radicalização, nas seguintes tendências dogmáticas anti-humanistas: monismo crítico e obsessão metodológica; exclusivismo formalista; negação da perspectiva individual (seja do autor ou do crítico); aceitação acrítica de *partis pris* ideológicos de várias espécies, o que se traduz na politização extrema e na atual influência das visões *politicamente corretas* nos estudos literários; pretensão cientificista mal orientada; negação da tradição literária e de seus valores (relativismo axiológico radical); e autotelismo dos discursos teóricos e dos debates acadêmicos. Todas essas tendências, evidentemente, podem aparecer juntas ou separadas em uma mesma abordagem teórica; assim, cada teoria literária pode conter um ou mais de um desses elementos (ou, claro está, pode não conter nenhum deles), afastando-se ou aproximando-se da perspectiva humanista em cada caso. Neste tópico, apresentarei antagonismos importantes e mostrarei certas analogias que podem ser vislumbradas entre a tradição dos estudos literários de raiz humanista e os diversos projetos teóricos que tiveram relevo intelectual (principalmente acadêmico) no século passado e neste começo de século XXI.[37] A partir do que foi discutido até agora neste estudo, ensaiarei uma defesa, ainda que *preliminar* e *incipiente*, da pertinência e relevância de certas

[37] Para uma visão geral e mais detalhada sobre a tendência anti-humanista da teoria literária no século XX, ver FREADMAN, Richard e MILLER, Seumas: *Re-pensando a teoria*. São Paulo, Unesp, 1994; COMPAGNON, Antoine: *O Demônio da teoria*. Belo Horizonte, UFMG, 1999; e ALBORG, J. L.: *Sobre crítica y críticos*, Madrid, Gredos, 1991.

características ou aspectos do humanismo para o pensamento literário contemporâneo.

Os primeiros grandes projetos de ruptura com o discurso da crítica literária tradicional, ou seja, as linhas principais de ascendência do que viria a ser o discurso teórico que predominaria durante boa parte do século XX, começaram pela revalorização e reinterpretação do *Curso de linguística geral*, de Ferdinand Saussure e pela difusão do Formalismo Russo e do Estruturalismo da Escola de Praga. As diversas correntes teóricas, desde o já citado Formalismo Russo, passando pelo *New Criticism*, os diversos Estruturalismos, a Semiótica, a Fenomenologia, a Teoria da Recepção, o Pós-estruturalismo e, dentro deste, o projeto ou estratégia Desconstrucionista, marcaram o ambiente intelectual das Humanidades no século passado e algumas delas continuam exercendo influência no pensamento literário até nossos dias.

As primeiras correntes mencionadas, inspiradas (e muitas vezes fundamentadas) pelo desenvolvimento exitoso no seio das *ciências humanas* de grandes e pretensiosas teorias gerais, como a Linguística (pós) Saussureana, a Teoria Psicanalítica e o Marxismo, propuseram-se a estabelecer um novo paradigma para a crítica literária baseado num rigor metodológico e terminológico que garantiriam, segundo esses mesmo teóricos, interpretações mais *objetivas* e *científicas* do que aquelas proporcionadas pela crítica tradicional, considerada por eles como simples *impressionismo* carente de métodos válidos. Para esses teóricos, o *diletantismo* e *amadorismo* pré-teórico da crítica humanista deveria ser suplantado por novas metodologias analíticas especializadas e através da construção de um vocabulário teórico renovado:

> Palavras como ‘sentimento’, ‘intuição’, ‘vida’, ‘tradição’, ‘unidade orgânica’ ou ‘sensibilidade’ não são – não mais – os termos predominantes dentro do discurso da crítica literária. O discurso humanístico dominante abriu um novo caminho para as linguagens próprias do formalismo, do estruturalismo e da fenomenologia (SELDEN, 2010, pág. 9).

Uma característica comum a várias dessas correntes teóricas era, portanto, a propensão ao abandono do vocabulário comum da crítica tradicional (muito próxima da linguagem corrente) em troca do uso de uma terminologia especializada que caracterizasse uma linguagem propriamente científica, e que ultrapassasse o uso linguístico contingente e histórico da *velha* crítica humanista. Essa oposição à linguagem da crítica literária tradicional, entre os formalistas russos, por exemplo, era algo programático:

> Los jóvenes formalistas querían que sus ideas, sus métodos y su terminología contrastaran notoriamente con la tradición crítica que les precedía y dominaba aún el panorama de los estudios literarios en Rusia. Jakobson, por ejemplo, se burlaba de los métodos de aproximación a los textos que imperaban en ese momento comparando al crítico tradicional con un policía que, para detener al delincuente (la esencia de la obra), lo que hace es detener a todos los que en ese momento pasan por la calle (factores extrínsecos a la obra) (PIQUER, 2008, pág. 355).

Defensor de certo *equilíbrio* de poderes e de prudência nas relações entre a crítica e a teoria literárias, Antoine Compagnon adverte que “em teoria passa-se muito tempo tentando apagar termos de uso corrente: *literatura*, *autor*, *intenção*, *sentido*, *interpretação* etc.”, com o intuito de invalidar em bloco tudo o que foi pensado anteriormente; contudo, o que parece sempre acontecer – quando a teoria se afasta demais do senso comum e das demandas humanas concretas – é um retorno da velha linguagem, pois as mesmas “velhas noções retornam intocadas” (COMPAGNON, 1999, pág. 17).

Richard Friedman e Seumas Miller, em *Re-pensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea*, alertam os críticos contemporâneos no sentido de não assumirem e reproduzirem o vício acadêmico de classificar uma obra como “teórica” somente pelo fato da utilização de jargões aceitos na academia (*Op. cit.*, 1994). Para os autores, críticos humanistas e tradicionais como Samuel Johnson ou Lionel Trilling desenvolveram suas próprias teorias e metodologias críticas de forma bastante rigorosa, sem a necessidade de distanciar radicalmente seus vocabulários da linguagem comum. Cabe aqui uma analogia entre essa tendência – presente em diversas correntes de teoria literária – de busca por um vocabulário técnico especial (muitas vezes esotérico e deliberadamente hermético) e as pretensões da filosofia racionalista

tradicional no sentido de encontrar uma linguagem perfeita, que represente fielmente – como um espelho – a realidade. Ambas as tendências – da teoria literária e da filosofia racionalista –, cada uma a sua maneira, pressupõem um afastamento do ideal humanista da busca do conhecimento através do *diálogo entre os indivíduos*. Assim, a crítica literária pensada como *ação humana* – com finalidades próximas e atentas às demandas da vida comum – é a que se aproxima da proposta *edificante* da tradição humanista, que diverge frontalmente da tendência teórica ao *monólogo intelectual* afastado da experiência existencial concreta. De fato, a teoria literária muitas vezes pareceu querer estar acima das contingências e das perspectivas, tentando propor uma visão *sub specie aeternitatis*, emulando as pretensões da filosofia racionalista as que aludi anteriormente.

Em particular, a crítica de inspiração estruturalista se caracterizou pelo uso excessivo de jargões e por transportar termos de diferentes campos da ciência para o uso literário. Para Selden, "A tradição estruturalista demonstrou mais resistência ante a identificação com o humanismo do que qualquer outra; é um 'anti-humanismo' teorético que assinala uma verdadeira ruptura com a era da crítica" (*Op. cit.*, pág. 9). O autor, portanto, considera que correntes teóricas precedentes, como o Formalismo Russo e o New Criticism, forneceram os subsídios para o advento da Era Teórica dos estudos literários[38], mas o Estruturalismo é que marcaria a verdadeira e radical ruptura com a Era da Crítica. Claro que essas generalizações acadêmicas não significam que não houve resistência em vários âmbitos ao discurso da teoria literária. No Brasil, por exemplo, em um texto conhecido e bastante polêmico, José Guilherme Merquior pôs em ridículo alguns autores canônicos da "*seita*" estruturalista ("São Greimas, São Todorov, São Genette *et caterva*") e desancou a apropriação tupiniquim do método estrutural:

[38] Segundo esse teórico e historiador da crítica literária, "O anti-humanismo radical do estruturalismo francês não deriva diretamente de Saussure, posto que os formalistas e os estruturalistas checos já haviam eliminado o sujeito humanista da agenda de prioridades da poética literária. De fato, mesmo a teoria de T. S. Eliot sobre a tradição e o talento individual reduz a escritura do sujeito a um mero catalisador no processo da produção textual. Sem embargo, uma autêntica posição anti-humanista não terá lugar até o auge do estruturalismo francês e da *nouvelle critique*. Esta 'ausência de sujeito' se impõe na França, com vontade metodológica sobre o pensamento estruturalista em todos os seus âmbitos (como podem ser os da filosofia, da antropologia, da narratologia), evidenciando-se, ao mesmo tempo, como seu terreno próprio o do *nouveau roman*" (SELDEN, 2010, págs. 13-14).

> Graças ao “estruturalismo” no seio das humanidades estrepitosamente tornadas ‘científicas’, vinga e prospera o mais franco terrorismo terminológico. A seu lado, todavia, pontifica um não menor “terrorismo metodológico” (Starobinski); a nova crítica, por exemplo, se alimenta do mito do Modelo mecanicamente aplicável (MERQUIOR, 1975, pág. 8).

No poema “Exorcismo”, publicado pela primeira vez em 1974 no Jornal do Brasil, o poeta Carlos Drummond de Andrade, no auge da onda estruturalista nos departamentos de Teoria da Literatura das principais universidades brasileiras, também demonstrou sua, digamos, *impaciência*, com os tecnicismos metodológicos e com o vocabulário, no mínimo, exótico dos teóricos da moda:

Das relações entre topos e macrotopos
Do elemento suprassegmental
Libera nos, Domine

Da semia
Do sema, do semema, do semantema
Do lexema
Do classema, do mema, do sentema
Libera nos, Domine

Da estruturação semêmica,
Do idioleto e da pancronia científica,
Da realibilidade dos testes psicolinguísticos,
Da análise computacional da estruturação silábica dos falares regionais,
Libera nos, Domine*.*

Do vocóide,
Do vocóide nasal puro ou sem fechamento consonantal,
Do vocóide baixo e do semivocóide homorgâmico,
Libera nos, Domine*.*

Da leitura sintagmática,
Da leitura paradigmática do enunciado
Da linguagem fática,
Da fatividade e da não-fatividade na oração principal,
Libera nos, Domine*.*

Da organização categorial da língua,
Da principalidade da língua no conjunto dos sistemas semiológicos,
Da concretez das unidades no estatuto que dialetaliza a língua,
Da ortolinguagem,
Libera nos, Domine*.*

Do programa epistemológico da obra,
Do corte epistemológico e do corte dialógico,
Do substrato acústico do culminador,

Dos sistemas genitivamente afins,
Libera nos, Domine*.*

Da camada imagética
Do estado heterotópico
Do glide vocálico
Libera nos, Domine*.*

Da linguística frástica e transfrástica,
Do signo cinésico, do signo icônico e do signo gestual
Da clitização pronomial obrigatória
Da glossemática,
Libera nos, Domine*.*

Da estrutura exossemântica da linguagem musical
Da totalidade sincrética do emissor,
Da linguística gerativo-transformacional
Do movimento transformacionalista,
Libera nos, Domine*.*

Das aparições de Chomsky, de Mehler, de Perchomock
De Saussure, Cassirer, Troubetzkoy, Althusser
De Zolkiewsky, Jakobson, Barthes, Derrida, Todorov
De Greimas, Fodor, Chao, Lacan et caterva
Libera nos, Domine[39]

A crítica do poeta mineiro atinge, como se vê, os principais teóricos da época, que já então eram considerados verdadeiros gurus pelos professores universitários brasileiros. O poema de Drummond surge em meio a uma intensa querela intelectual que ficou conhecida como "polêmica da teoria", ou "polêmica do estruturalismo", na qual participaram, além de escritores, críticos e teóricos como José Guilherme Merquior, Luiz Costa Lima, Carlos Nelson Coutinho, entre outros.[40]

Não se pense, contudo, que a obscuridade deliberada e a excentricidade vocabular são características exclusivas de teorias formalistas e estruturalistas que já ficaram para trás, e muito menos que essa é uma problemática superada no âmbito das humanidades. Nesse sentido, basta mencionar os

[39] ANDRADE, C. D. Exorcismo. Em C. D. ANDRADE, *Poesia e prosa (volume único)* (pág. 793). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

[40] O ensaio acadêmico de Regina Lúcia de Faria, intitulado "A polêmica do Estruturalismo ou 'Quem tem medo de teoria?'", aborda esse tema com detalhamento e aprofundamento crítico. O texto está disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/041/REGINA_FARIA.pdf. Acesso em 10 de fevereiro de 2013.

principais nomes da tradição pós-estruturalista, especialmente na França, que exercem enorme influência até hoje na linguagem acadêmica em geral, principalmente nos departamentos de Letras; e, particularmente, o famoso e polêmico episódio conhecido como Caso Sokal, ocorrido em 1996.[41]

Além da construção de uma linguagem própria e especializada, outro atributo marcante das propostas teóricas a que nos referimos foi, justamente, a valorização de metodologias críticas rígidas – em oposição direta ao elemento *impressionista* e *personalista* da crítica tradicional (ou a qualquer manifestação da perspectiva individual no ato crítico). Subordinava-se, desta maneira, o crítico ao método, ou melhor, a uma aplicação quase mecânica das metodologias estabelecidas. Prescindia-se também, pois, da erudição literária, tão cara aos críticos humanistas, no sentido da valorização de um conhecimento amplo da história da literatura, da tradição e do cânone literários; e, por outro lado, a teoria dispensava ainda qualquer aproximação "intuitiva e ametódica" (TODOROV, 1980, pág. 12), por parte do crítico. Enfim, o afã cientificista demandava uma atitude extremista de ruptura com as metodologias e pressuposições da crítica tradicional:

> A história nos pedia um verdadeiro *pathos* revolucionário, teses categóricas, ironias sem piedade [...]. O que importava era opor os princípios estéticos subjetivos que inspiravam os simbolistas em suas obras teóricas contra nossa exigência de uma atitude científica e objetiva vinculada aos fatos (EICHENBAUM, 1980, pág. 25)

O teórico russo Roman Jakobson (1896-1982), por exemplo, em 1929, resumia assim os objetivos e o *modus operandi* do estruturalismo checo:

> Qualquer conjunto de fenômenos analisado pela ciência contemporânea é abordado, não como uma mecânica de elementos dispersos, mas como um todo estrutural, em que sua tarefa fundamental é revelar as

[41] O Caso Sokal teve origem numa espécie de "pegadinha" acadêmica realizada pelo físico americano Alan Sokal para expor a falta de rigor da equipe editorial da importante revista acadêmica Social Text, de tendência "pós-moderna" e voltada para as ciências humanas. Sokal enviou um texto pseudocientífico intitulado "Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity" (A transgressão das fronteiras: em direção a uma hermenêutica transformativa da gravidade quântica), tentando comprovar que a revista publicaria qualquer texto repleto de disparates desde que se adequasse à linguagem hermética, críptica e cheia de jargões pseudocientíficos e que apoiasse os preconceitos ideológicos dos editores. O artigo de fato foi publicado e gerou uma polêmica que repercute até hoje.

> leis internas, sejam estáticas ou em desenvolvimento, do sistema que formam (JAKOBSON apud SELDEN, 2010, pág. 14).

O papel e influência que a linguística (pós) saussureana exerceu no desenvolvimento das teorias literárias e, particularmente, no Estruturalismo, relacionam-se diretamente com a pretensão de objetividade e de cientificidade metodológica a que venho aludindo: Saussure havia proposto que o estudo científico da Linguística deveria se ocupar somente da *Langue* (língua), e prescindir completamente da *Parole* (a fala, ou seja, a manifestação particular desse sistema no ato real e concreto de comunicação). A *Langue* era a linguagem considerada somente de forma abstrata, em sua organização interna, como um sistema de signos. A partir dessa orientação, a teoria da literatura só podia ser pensada como uma teoria sistêmica e analítica se entendida exclusivamente como uma *teoria linguística* da literatura; ou seja, era preciso compreender um aspecto da literatura (o linguístico) na forma de um grande sistema, e abdicar de outros aspectos da realidade literária para lograr a tão almejada *cientificidade*. No prefácio a *Crítica literária: breve história*, de Willian K. Winsatt e Cleanth Brooks, significativamente intitulado "Da metamorfose da crítica ou o crepúsculo do humanismo", o ensaísta português Eduardo Lourenço, no ano de 1970, advertia que

> esta inscrição da realidade literária na realidade linguística assegura à Crítica um estatuto científico, operatório, que a compreensão tradicional, mormente a de tradição romântica, não facilitava. A questão é a de saber se essa nova espécie de "redução", sumamente esclarecedora, da realidade literária à textualidade, e desta a estruturalidade, torna, enfim, a Literatura transparente a si mesma ou se a não dissolve tomando como substancial (o texto) o que só o é pelo investimento de algo não-textual. É bem possível que os Jakobson, os Todorov, os Barthes esqueçam simplesmente um pequena coisa [...]. Com efeito, os novos ateus do facto literário parecem esquecer que a reversão da realidade literária na Linguística, sob o pretexto óbvio de que a literatura é, antes de tudo, fenômeno linguístico, falha por princípio essa realidade que não tem sentido algum fora desse investimento valorativo de difícil ou impossível justificação através do qual subtraímos uma certa realidade linguística (e não toda realidade linguística) à sua função puramente comunicante (*Op. cit.*, pág.: XIII).

O crítico português, percebendo que a nova crítica estava assumindo uma atitude de *submissão voluntária* aos estudos linguísticos, defendia o ponto

de vista humanista de que talvez a literatura, entendida como *realidade artística*, só tem sentido – ou só adquire sua verdadeira estatura –, exatamente na superação das considerações puramente linguísticas e formais, justamente devido à ineludível dimensão experiencial, valorativa e circunstancial do fenômeno literário. Lourenço conclui suas reflexões críticas manifestando o desejo de que, no futuro, a moda linguística que dominava a crítica de seu tempo se revertesse; e propunha, no lugar da concepção hipostasiada e idealista da Linguagem, que fazia do homem uma espécie de títere,

> inverter a fórmula e regressar a concepções mais clássicas e sem dúvida mais verdadeiras: a Linguagem é o homem esforçando-se por se falar e não uma Palavra falante hipostasiada de que o Homem seria menos o mediador que o eco sempre atrasado e fracassado. [...]. É mesmo possível que um dia se prefira de novo a "ilusão humanística" que garantia um sentido à Literatura, ao Crepúsculo em que agora entramos (*Op. cit.*, pág.: XV).

A abordagem linguística da crítica literária, considerada científica na medida em que se enclausurava dentro dos muros de suas próprias normativas disciplinares, ao se limitar à abordagem estrutural, isolou e depurou a linguagem de sua dimensão social, desvirtuando profundamente o fenômeno linguístico. Ortega y Gasset, num curso de ministrou entre os anos de 1949 e 1950, intitulado *El hombre y la gente*, advertia que

> La lingüística tuvo que comenzar por aislar en el lenguaje real ese su lado esquelético y abstracto. Merced a ello pudo elaborar la gramática y el vocabulario, cosa que ha hecho a fondo y con perfección admirable. Mas, apenas logrado esto, vieron los lingüistas que con ello no se había hecho sino comenzar, porque el efectivo hablar y escribir es casi una constante contradicción de lo que enseña la gramática y define el diccionario, hasta el punto de que casi podría decirse que el habla consiste en faltar a la gramática y exorbitar el diccionario (ORTEGA Y GASSET, 2010, Tomo X, págs. 302-303).

A aplicação esquemática dos estudos linguísticos à crítica literária não levava em consideração o fato de que o âmbito do literário é aquele em que nos deparamos com a *linguagem viva*, criando-se: propondo e destruindo significados.

Como uma teoria da literatura que se pretendia *geral* só dava conta de um dos seus aspectos isoladamente? Obviamente, essa abordagem trouxe descobrimentos, perspectivas novas e análises pertinentes; mas não se tratava, na verdade, de uma Teoria da Literatura, senão de uma *Teoria Linguística da Literatura*, assim como podemos nos referir a uma teoria psicanalista ou marxista da literatura; mas com a reserva de que elas só são compreensíveis dentro de seu próprio sistema e não observam tudo, só a parte que as interessa. São só perspectivas, portanto, mas acreditavam-se verdades universais.

As correntes fenomenológicas e hermenêuticas de teoria literária, em suas bases filosóficas, por sua vez, conformam uma visão teórica à parte para os propósitos críticos deste estudo, justamente por conservarem, em parte, valores essenciais à tradição humanista. Apesar de ambas partirem da contribuição fundamental da filosofia da existência heideggeriana, que, como vimos anteriormente, polemizou e estabeleceu um confronto direto com o humanismo filosófico (pelo menos em parte), acabaram sendo, na prática, uns dos últimos redutos teóricos que referendaram certos aspectos da tradição humanista, principalmente pelo fato de que, diferentemente do Estruturalismo (que entendia a linguagem como um sistema), compreendiam que o fenômeno linguístico só poderia ser entendido a partir da consideração concreta de uma situação existencial, da valorização da perspectiva humana *individual*. Influenciada diretamente pela hermenêutica gadameriana, a Teoria da Recepção, por exemplo, de Robert Jauss e Wolfgang Iser (*Teoria do Efeito Estético*), baseia-se fundamentalmente na experiência humana do leitor. Sob a influência da fenomenologia de Roman Ingarden, esses teóricos falavam da "concretização" da leitura por parte do leitor: para eles, a obra de arte só adquire existência *entre* o sujeito e o objeto – um tipo de existência, portanto, *virtual*.

5.3. A crise do sujeito e a desvalorização da perspectiva individual

Um aspecto anti-humanista fundamental fortemente presente em diversas teorias e correntes filosóficas pós-modernistas se revela na crise das noções de sujeito e indivíduo, principalmente no âmbito das criações artísticas. A concepção humanista de arte como forma de *recriação* individual, como formação pessoal (*Bildung*), enfim, como construção e aprimoramento do homem, foi colocada em descrédito tanto por questões teóricas como por considerações de ordem ideológica (na maioria das vezes, as duas coisas juntas). Nesse sentido, a concepção de "individualidade criadora" foi combatida por diversas correntes teóricas, baseadas na ideia de que fazer referência à *autoria* geraria um fator de insegurança teórica para uma crítica que se pretendia *científica*. A concepção de *autor como criador*, fundamental para a crítica humanista tradicional, passa a ser vista como um mero *construto linguístico e ideológico* de uma sociedade burguesa decadente, e qualquer manifestação da individualidade é encarada como uma potencial ação tirânica e arbitrária, seja na arte, na literatura ou mesmo na crítica literária.

Nesse sentido, as concepções teóricas a respeito da linguagem e da literatura do crítico e pensador Roland Barthes (1915-1980) e do teórico social e filósofo Michel Foucault (1926-1984), ambos franceses, são basilares para a compreensão daquilo que ficou conhecido no âmbito teórico como *morte do autor* – assunto que despertou intensa controvérsia e desacordo entre diversos teóricos nas discussões mais recentes a respeito de temas como a *intencionalidade* e o papel desempenhado pelo autor para determinar a interpretação da obra literária.[42] Com Barthes, por exemplo, como antes com Heidegger, há algo de problemático na descrição do fenômeno *totalizante* homem-linguagem-mundo. Ainda que sua direção geral possa parecer correta, ao assinalar a totalidade do fenômeno linguístico em relação ao mundo humano, parece-me que o crítico francês, frequentemente, cai em uma espécie de exaltação hipostática que torna a criar um novo tipo de essencialismo metafísico.[43] Esses pensadores têm razão quando afirmam que nenhum

[42] Para uma melhor compreensão da proposta teóricas desses autores em relação ao tema, ver: BARTHES, Roland. "La muerte del autor", in: *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1984. e FOUCAULT, Michel. "Qué es un autor? Entre filosofía y literatura", in: *Obras esenciales I*. Barcelona: Paidós, 1999.

[43] No caso de Heidegger, essa "exaltação" se mostra em seus excessos líricos e na obscuridade de sua prosa filosófica.

homem (e nenhuma forma de conhecimento) pode ser independente da linguagem, mas exacerbam tanto essa noção, que terminam praticamente imaginando uma linguagem independente dos homens concretos, dos indivíduos. Seus relatos filosóficos muitas vezes dão margem à compreensão da linguagem como uma nova deidade, que vive e existe por cima dos homens, dotada de vontade própria. A visão foucaultiana de linguagem e da própria noção de sujeito como manifestação da ideologia[44] – compartilhada por Barthes – baseia-se justamente na mesma radicalização conceitual.

A leitura desses autores, invariavelmente deixa a impressão de que a linguagem (entendida como sistema autossuficiente ou mera manifestação da Ideologia) possui algo como uma *vida própria*, e que um homem (qualquer homem) não é senão um veículo temporal para que a linguagem se expresse por meio dele. Sob certa perspectiva, a ideia é correta, pois a linguagem efetivamente é um todo orgânico que sobrepassa qualquer homem individual; mas, por outro lado, é uma descrição absurda se não for matizada, pois a linguagem não é senão a dimensão da expressão social da vida desses mesmos homens individuais, e sem eles, não há linguagem. Acreditar, portanto, na autorreferencialidade absoluta é acreditar na autossuficiência da linguagem – o que configura uma aporia idealista evidente.

Para Barthes e Foucault, o uso pragmático da linguagem está contaminado e completamente dominado pela ideologia e a experiência direta (sensorial, por exemplo) já não pode realizar mudanças significativas no sistema linguístico: a linguagem é considerada um sistema da ideologia que só muda aparentemente para permanecer igual.[45] Está pressuposto, assim, que a realidade é uma convenção, um discurso previamente aceito; e que a

[44] "El hombre, la idea de hombre, ha funcionado en el siglo XIX, un poco como había funcionado la idea de Dios en los siglos precedentes. Se había creído, y se creía aún en el siglo pasado, que al hombre le sería insoportable la idea de que Dios no existía ('Si Dios no existiera, todo estaría perdido', se repetía), es decir, que espantaba la idea de una humanidad funcionando sin Dios, y por ello surgió el convencimiento de que convenía mantener la idea de Dios para que la humanidad continuara funcionando. Ahora usted me dice: quizás sea necesario que la idea de humanidad exista, aunque solamente sea un mito, para que la humanidad funcione. Quizás sí y quizás no. Igual que sucedió con la idea de Dios". (FOUCAULT, 1969, pág. 90)

[45] Barthes acredita que somos vítimas da ilusão referencial assim como somos vítimas da ideologia burguesa.

linguagem é algo essencialmente inerte, já estabelecido e conformado, e não um fenômeno humano vital e pragmático, sujeito a modificações e inovações.

No âmbito dos estudos literários, essas concepções tiveram grande repercussão. Para o crítico Antoine Compagnon,

> O autor foi, claramente, o bode expiatório principal das diversas novas críticas, não somente porque simbolizava o humanismo e o individualismo que a Teoria Literária queria eliminar dos estudos literários, mas também porque sua problemática arrastava consigo todas as outras (COMPAGNON, 1999, pág. 50).

No momento em que Barthes escreveu seu famoso ensaio “A morte do autor”, a ideia de intencionalidade autoral já havia sido relativizada e fragilizada por outros teóricos e filósofos, mas a importância capital desse texto está na radicalização da proposta teórica. O pensador francês se opõe franca e abertamente a uma série de ideias consagradas pela crítica literária tradicional. Em primeiro lugar, critica a concepção romântica de *inspiração criativa* e de literatura como confidencialismo, justamente porque é dessa noção que derivaria a ideia de que interpretar é encontrar o sentido que o autor pôs na obra, sobrando para o leitor simplesmente a possibilidade de encontrar (ou não) a forma verdadeira e única de ler, a que foi estabelecida por quem escreveu o texto. Para fundamentar sua objeção ao papel passivo do leitor estabelecido pela visão tradicional, Barthes utiliza o conceito de *Escritura*, que é “a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 1984, pág. 65). Essa perda da identidade individual se deve à capacidade neutralizante da *Escritura*, que seria uma espécie de tecido de citações e referências a inumeráveis centros da cultura. O autor seria simplesmente uma *localização* por onde fala a Linguagem, a qual se caracteriza pelos ecos, repetições, tautologias e intertextualidades. O teórico francês afirma, genealogicamente, que “o autor é um personagem moderno” (*Op. cit.* pág. 66), que surge juntamente com a ideia romântica de *gênio*, a qual estaria ligada diretamente ao prestígio que o *sujeito individual* teria adquirido depois da Idade Média, com o humanismo renascentista, com os valores racionalistas e empiristas da Ilustração e com a fé na pessoa humana recrudescida pela Reforma Protestante.

Contudo, para Barthes, herdeiro direto de valores e concepções marxistas numa época de intensas polarizações ideológicas, a influência fundamental para a noção moderna de sujeito individual proviria da ideologia capitalista, que era justamente o inimigo a ser combatido. Para ele, portanto, qualquer manifestação da individualidade (construto burguês), é uma ação tirânica, e a autoridade do autor seria uma das representações máximas dessa tirania. Assim, a Linguagem – a Escritura –, impessoal e anônima, substitui o autor como principio produtor e explicativo da literatura. Esse coquetel teórico, contaminado por uma série de apriorismos ideológicos, leva Barthes à negação completa do poder referencial da linguagem. Quer dizer, para ele a linguagem é um sistema autorreferente que não representa *o mundo*, senão somente *a si mesma*. Mas, é possível conceber uma linguagem autossuficiente? A radicalidade da proposição barthesiana o faz cair numa *armadilha* idealista ao pressupor a *prioridade ontológica da linguagem*; e o faz incorrer num contrassenso evidente, já que o homem tem desenvolvido historicamente a linguagem – que é algo vivo e dinâmico – para tratar de problemas que não pertencem exclusivamente ao âmbito da própria linguagem. Ainda que entendamos e aceitemos, com Wittgenstein, que *nossa linguagem é o limite de nosso mundo,* estaríamos numa posição distinta do radicalismo *ideológico* de Barthes em “A morte do autor”.

Ainda segundo o ensaio, “o escritor se limita a imitar um gesto sempre anterior, nunca original” (*Op. cit.*, pág. 69); é um mero *rapsodo*, um coletor de fragmentos, um organizador de algo prévio: nunca um criador de algo novo, como na concepção crítica tradicional e humanista. Porém, abdicar completamente da figura do autor se faz muito difícil quando pensamos em figuras e instrumentos literários tradicionais como *estilo*, *ironia*, *sátira* ou *refinamento formal* – como compreendê-los sem relacioná-los à intencionalidade autoral? Parece-me improvável, por outro lado, que, ainda que se acredite na possibilidade da *morte do autor* como algo além de uma frase de efeito, possa-se crer de fato que uma obra literária pode ser simples produto do acaso ou da mera organização de algo que já *estava na linguagem*.

Por outro lado, o que aparece de mais interessante e atual na proposta de Barthes é a liberdade que ele concede ao ato interpretativo. Há uma

infinidade de interpretações possíveis que não podem ser controladas por nenhuma autoridade última e o leitor assume um lugar privilegiado e ativo no processo hermenêutico. Em sua origem, pois, a ideia de Barthes é realmente instigante (a totalidade sistêmica e complexa que é a linguagem abarca uma rede de influências das que ninguém, por mais individualista e personalista que seja, pode se safar completamente); o problemático, no entanto, está no salto falaz – *non sequitur* – e na disjunção que ele estabelece a partir de sua premissa teórica, que o faz negar radicalmente a relevância das contribuições do autor e de suas intenções nos estudos literários. Da mesma forma, a retórica anticapitalista que ele desenvolve a partir dos conceitos de *Ideologia* e *Escritura*, tampouco – e de nenhuma forma – pode ser inferida da premissa teórica sobre a linguagem como metassistema, e funciona simplesmente como uma declaração de princípios políticos-ideológicos (e não como uma argumentação intelectualmente consistente).

5.4. O problema do monismo teórico e metodológico

"There is no method except to be very intelligent"

(T. S. Eliot, *The Sacred Wood*)

Outra particularidade importante que marca o período de apogeu das grandes teorias literárias foi o radicalismo de algumas de suas proposições e a influência que acabaram exercendo na vida literária em geral, mesmo fora do âmbito estritamente acadêmico. A discussão teórica sobre aquilo que deveria ser ou não definido como *crítica* partia geralmente de concepções essencialistas e *não historicizadas* sobre tal atividade; parecia que o surgimento de cada nova teoria crítica iniciava necessariamente pela negação completa de todas as anteriores.[46] Os preceitos teóricos passaram a influenciar não somente a prática da crítica literária fora da academia, mas também a

[46] Sem lugar a dúvidas, como sugeri antes, a tradição humanista de crítica literária foi a mais combatida pelas mais diversas correntes da teoria da literatura desenvolvidas no século XX.

atividade literária como um todo: escritores e críticos literários comuns, em jornais e revistas, muitas vezes buscavam adequar seus trabalhos às preceptivas teóricas, fascinados pelo poder explicativo e orientador de tais teorias.

Contudo, qualquer definição essencialista ou dogmática de crítica literária não leva em consideração o fato ineludível de que a crítica, antes do que uma teoria, *é uma prática* e, como todas as atividades humanas, desenvolve-se numa dinâmica histórica de acordo com necessidades e demandas circunstanciais e contingentes. A crítica, como a própria literatura, *não é*, mas *se faz*.[47] Quer dizer, a partir desse ponto de vista, o problema da crítica se apresenta não como uma problemática abstrata, uma busca obsessiva por definições últimas, baseada em disjuntivas teóricas, mas como uma observação das práticas reais, levando em consideração seus objetivos específicos. Há demasiadas classes diferentes de crítica, com finalidades completamente distintas, para que exista a possibilidade de se construir uma teoria geral que dê conta de todas elas de forma satisfatória. E se existem diferentes classes de crítica é porque há demandas diversas – necessidades humanas distintas – relacionadas com o trabalho crítico. Uma simples observação de um fato bastante evidente pode esclarecer a questão. Note-se, por exemplo, a fundamental diferença existente entre os objetivos e métodos de um crítico acadêmico que escreve uma dissertação; de um resenhista de livros que trabalha com os limites de tempo e espaço do jornalismo contemporâneo; de um blogueiro que deixa suas impressões sobre os livros que lê em sua página pessoal na internet; de um ensaísta que publica em revistas especializadas ou de um crítico de jornal que possui uma coluna semanal – todos eles obedecem a diferentes impulsos, e cumprem papéis distintos, têm objetivos particulares e estabelecem uma relação própria com os textos literários.

[47] Da mesma maneira, podemos formular: o crítico *não é*, pois o crítico *se faz* no momento do ato crítico e não no conhecimento teórico prévio.

5.5. Convergências e oposições: as abordagens teóricas contemporâneas

Atualmente, o Pós-estruturalismo (em particular em sua vertente *desconstrucionista*) e os Estudos Culturais – ambos fenômenos teóricos bastante plurais – mantêm a hegemonia acadêmica no âmbito dos estudos literários e chegaram a superar muitos dos problemas de suas teorias predecessoras, principalmente no sentido de que já não assumem as mesmas pretensões de chegar a definições essencialistas e universalistas sobre o que *é* ou *não é* "literário", e já não prometem critérios objetivistas e cientificistas para a interpretação das obras literárias. Mas essa reviravolta teórica não significou, necessariamente, uma revalorização de características humanistas nos estudos literários. É interessante observar, nesse sentido, a perspectiva de Terry Eagleton, em *The function of criticism*, a respeito dos inícios da onda desconstrucionista nas universidades de língua inglesa:

> A chegada da Desconstrução dava esperanças de uma certa resolução provisória dos problemas da crítica [...]. E é que, em uma manobra estrategicamente admirável, este movimento era ao mesmo tempo anticientificista e antissujeito, de maneira que constituía de certo modo uma posição ideal para aqueles que, desencantados com as pretensões metafísicas do alto Estruturalismo, continuavam apreciando seu anti-humanismo. Agora sim era possível renunciar ao humanismo liberal, ao humanismo radical e ao cientificismo numa só tacada (EAGLETON, 1999, págs. 108-109).

Quer dizer, uma das correntes teóricas contemporâneas mais influentes, a Desconstrução, chega a conclusões teóricas muitas vezes opostas às das teorias anteriores, passando a negar, a partir de um relativismo extremo, a possibilidade de existência de quaisquer critérios: seja para validar uma interpretação literária ou para legitimar uma posição crítica.[48] Há, ainda, na estratégia desconstrucionista, uma forte recusa quanto à formulação de qualquer discurso de valor *afirmativo*, o que põe em crise a atividade crítica em si mesma. Tal tendência própria do chamado *pós-modernismo* pode ser

[48] Veremos mais adiante, na segunda parte desta Tese, como o perspectivismo orteguiano se apresenta como uma alternativa à postura de radical relativismo.

resumida na radical proposição do teórico desconstrucionista norte-americano J. Hillis Miller, de que qualquer juízo de valor (ético ou estético), “é sempre um posicionamento infundado, sempre injusto e injustificado” (HILLIS MILLER, 1986, pág. 28).

Em geral, como se viu, o que grande parte das correntes teóricas, desde o século passado até hoje, tem em comum é, efetivamente, a negação da tradição e do valor da crítica humanista como forma de conhecimento da literatura e da realidade.

Segundo Richard Freadman e Seumas Miller, são três, *grosso modo*, os paradigmas humanistas fundamentais criticados pela maior parte das teorias literárias contemporâneas: elas rechaçam a concepção de sujeito individual (o que se reflete no problema da *intencionalidade* autoral); negam o poder da linguagem (e, consequentemente, dos textos literários) de referenciar aspectos reais do mundo; e repudiam as críticas que se fundamentam em discursos valorativos, sejam morais ou estéticos. Os autores denominam tal classe de teoria – que tomou a hegemonia dos estudos literários acadêmicos desde meados do século passado – como “anti-humanista construtivista” (*Op. cit.*, págs. 15-16). Para eles, faz-se necessária uma revalorização e atualização da perspectiva humanista[49] dentro dos estudos literários acadêmicos.

De fato, parece que uma reavaliação crítica do período que denominamos, seguindo a outros autores, como *Era da Teoria*, sugere-nos, em primeiro lugar, que a crítica literária não se sustenta – não no que diz respeito à relevância e demanda pública – *exclusivamente* como disciplina especializada, sem estabelecer conexões com outras áreas do saber humanístico e científico. Portanto, o caráter integrador de uma concepção humanista de literatura e de crítica literária volta a estar na ordem do dia, tanto na academia como no jornalismo. Muito tempo antes das querelas entre teóricos e críticos humanistas, o filósofo e escritor vasco Miguel de Unamuno já pontificava:

[49] A noção de humanismo proposta pelos autores de *Re-pensando a teoria* se baseia fundamentalmente no “comprometimento em relação ao indivíduo humano e em relação a uma postura que assegurasse os valores e as condições que são coextensivos às vidas humanas individualmente” (*Op. cit.*, pág. 18).

> Literato que sólo de literatura se ocupa, poco de grande hará, porque la literatura no es una especialidad. Reducida a especialidad, cae en artificio. Debíamos meditar la vida del gran Goethe, atento a todo, abierto a todas las grandes corrientes del pensamiento humano, interesándose por la ciencia y la religión y la vida […]. La literatura, si ha de ser algo grande, tiene que ser, no lo olvidemos, un trabajo de integración (UNAMUNO M. d., Ensayos (Tomo II), 1951, pág. 34).

Os atuais representantes dos chamados *Estudos Culturais*[50] – empreendimento teórico originado exatamente a partir do redimensionamento disciplinar possibilitado pelo desenvolvimento e pela revisão crítica de diversas perspectivas teóricas – talvez pudessem argumentar no sentido de que a busca por uma abordagem *integradora* e *interdisciplinar* é justamente uma das preocupações centrais da linha de investigação em que eles se inserem. Sem contestar a validez desse argumento, cabe aqui enfatizar que também os *Cultural Studies* muitas vezes repetem certos vícios dogmáticos já mencionados nestas páginas, principalmente os de tipo ideológico. Assim, a politização excessiva dos estudos literários, muitas vezes baseada em considerações completamente alheias ao entendimento da literatura como *fenômeno artístico*, é coisa bastante recorrente nesse tipo de investigação: basta com averiguar a quantidade de trabalhos acadêmicos desse viés que nem ao menos estabelecem qualquer relação com obras literárias concretas, pois se apoiam em critérios exclusivamente ideológicos para a escolha de seus temas – de preferência a defesa de causas *politicamente corretas*, progressistas e emancipacionistas.[51] A perspectiva dos Estudos Culturais, principalmente nos Estados Unidos,[52] portanto, segue a tendência teórica pós-estruturalista e pós-moderna de subsumir a crítica e a teoria literária em uma teoria geral do discurso a partir de uma relativização geral do cânone e da

[50] "Una tendencia que se presenta, en el contexto del posmodernismo, como alternativa a disciplinas académicas como la sociología, la antropología, las ciencias de la comunicación y la crítica literaria" (REYNOSO, 2000, pág. 19).

[51] As preocupações dos Estudos Culturais, na opinião de Carlos Reynoso, são muito recorrentes e podem ser reduzidos a um número modesto de temas gerais: gênero e sexualidade (*gay*, *lesbian* ou *queer Studies*); identidade cultural e nacional, colonialismo e pós-colonialismo; raça e etnicidade; cultura popular; estética; discurso e textualidade; ecossistema e ecologia; tecnocultura; ciência; pedagogia; história e globalização (*Op. cit.*, pág.24).

[52] Na Inglaterra, os Estudos Culturais tiveram uma orientação diferente e, a meu ver, mais interessante, a partir das obras de Raymond Williams e Richard Hoggart.

história da literatura. Paradoxalmente, a tradição literária passa a ser vista, assim, como *inimiga* dos estudos literários.

5.6. Pluralismo crítico e renovação da tradição humanista: caminhos possíveis

Finalmente, e para concluir este capítulo, gostaria de reiterar que o caminho para uma reavaliação e revalorização da tradição humanista nos estudos literários não passa necessariamente pela rejeição precipitada e imponderada das diversas contribuições que as teorias literárias forneceram à prática crítica, e nem pela negação da importante renovação dos estudos literários que foi promovida através dos debates teóricos.[53] A tentativa de menosprezar outras tradições hermenêuticas, *per se*, já me parece um equívoco no âmbito das humanidades, porque cada perspectiva apresenta, invariavelmente, riquezas muitas vezes insuspeitas. As possíveis qualidades e defeitos das manifestações críticas e teóricas, portanto, não devem ser julgadas num plano abstrato, e muito menos avaliadas com base em critérios exclusivamente metodológicos: é necessário observar cada discurso crítico em sua singularidade, em sua proposta.

Parto do entendimento inicial de que quem orienta a função da crítica enquanto *gênero de comunicação social* são as mais diversas demandas sociais e pessoais relacionadas à literatura e à vida literária, e não as preceptivas teóricas monistas, ou os discursos ideológicos. Uma coisa é a abertura da reflexão literária a novas correntes de pensamento, e outra é assumir como panaceia qualquer nova teoria que se apresente como explicação do mundo, da realidade literária ou como nova bandeira ideológica, dizendo-nos quais devem ser os objetivos últimos da literatura e da crítica literária.

[53] Alguns autores, principalmente vinculados ao neopragmatismo filosófico, assumem abertamente essa posição antiteórica de forma radical. Um exemplo clássico dessa postura está no famoso artigo “Against theory”, dos professores Steven Knapp e Walter Benn Michaels.

Assim, a partir de uma visão humanista, a crítica literária tampouco pode se resumir a um saber teórico e abstrato. Ela é muito mais relevante como parte de um diálogo cultural interminável e como forma – auxiliar da literatura – de enriquecimento e ampliação das experiências individuais de mundo. Um equívoco básico de alguns dos discursos teóricos mencionados neste estudo foi o de presumir que o objetivo primeiro da crítica é buscar a *verdadeira interpretação*, a *verdade última* sobre as obras. A estreiteza dessa concepção contaminou as teorias literárias com a ideia de que, com uma metodologia correta de análise literária – de pretensão *científica* – o problema da literatura estaria resolvido. A crítica, felizmente, ultrapassa em muito esse pontual objetivo. O problema central da crítica literária não é a busca de uma metodologia que garanta a descoberta de certezas e de verdades objetivas a respeito de textos literários; o trabalho do crítico relaciona-se, de forma mais essencial, com a busca de verdades intersubjetivas – moderadas, provisórias e negociadas dialogicamente: o desenvolvimento e a ampliação da imaginação literária não é uma questão de acumular resultados.

A crítica humanista é aquela que depreende da obra literária uma visão integral da cultura e, ao mesmo tempo, afirma, dentro do ambiente que a produz ou a influi, a singularidade do homem. Um Humanismo para nosso tempo começa pelo reconhecimento de que a cultura, a linguagem, a filosofia e, obviamente, a crítica literária são respostas às necessidades humanas, aos problemas da vida humana (do homem real, concreto e efetivo, e não o homem abstrato, idealizado); e parte também do reconhecimento da linguagem como âmbito primeiro para se conhecer este homem. A questão do uso *contingente* da palavra é, portanto, ponto essencial da reflexão humanista: é a primeira forma que o homem encontra para responder às suas carências; é o meio de expressar sua humanidade e sua visão particular de suas circunstâncias. Um crítico de orientação humanista, nos dias de hoje, é aquele que, por prudência e reconhecimento do caráter radicalmente contingente de sua atividade, recusa-se a adotar preceitos universais, disjunções absolutas, teorias totalizantes e qualquer forma de monismo metodológico.

Devemos partir do entendimento de que a literatura não tem um propósito fixo e imutável: ela participa do jogo social em que todos os

propósitos estão em contínua redefinição. A crítica não deve ser nunca uma simples operação mecânica, uma mera aplicação de qualquer teoria que seja. Os métodos vão sendo modificados ou abandonados, as formulações individuais, boas ou más, são únicas e imprescindíveis para a verticalização e dinamização das discussões literárias. O bom crítico vai além da obra, pois ao relacionar a obra com o real ele abre o campo a possibilidades infinitas (e talvez mais instigantes) de análise, pois o real é mais complexo do que qualquer obra ou qualquer teoria. Um bom crítico é, enfim, um arguto e criativo intérprete do mundo.

A natureza contingente da crítica literária se deve a sua origem como gênero jornalístico (EAGLETON, 1999), que deve lidar com o efêmero, com o circunstancial. Enquanto o teórico almeja criar um vocabulário – ou simplesmente repetir um jargão criado por outros teóricos – que seria, em sua pretensão, eternamente aplicável a toda sorte de texto literário; o crítico, por outro lado, é obrigado a lidar *sisificamente* com o dinamismo próprio do desenvolvimento literário, com os conflitos entre a atualidade e a tradição herdada, com a própria reforma pessoal e com as transformações sociais, de valores e de vocabulário.

As teorias são construções intelectuais proveitosas e saudáveis quando se reconhecem como perspectivas possíveis de interpretação, mas podem se tornar ilusórias, falazes e autoritárias quando têm a pretensão de assumirem um lugar privilegiado de avaliação crítica, substituindo as outras perspectivas e negando a validez das demais manifestações da crítica literária.

A crítica, a partir de um ponto de vista humanista, não necessita apresentar certezas últimas, mas deve *propor valores*, ainda que saibamos que nunca chegaremos a um consenso universal sobre eles. E é em épocas de radical desorientação dos valores, como parece ser a nossa, que o papel do crítico adquire maior relevo. É hora, pois, de se repensar o humanismo a partir da aceitação da contingência e da precariedade inerente à condição humana.

6. INTERSECÇÕES ENTRE A CRÍTICA HUMANISTA E O NEOPRAGMATISMO: RICHARD RORTY E HAROLD BLOOM

> "A filosofia parece se ocupar somente da verdade, mas talvez não diga nada além de fantasias, e a literatura parece se ocupar só de fantasias, mas talvez diga a verdade"
>
> (Antonio Tabucchi, *Afirma Pereira*)

Neste tópico final da primeira parte do presente estudo, estabelecerei algumas relações – diretas ou indiretas – entre a perspectiva humanista "renovada" que venho ensaiando até agora e as propostas filosóficas e críticas de dois pensadores contemporâneos, cujas obras são amplamente conhecidas – e não somente em meios literários e filosóficos –, com o fim de mostrar em exemplos concretos o caráter de atualidade destas reflexões.

O primeiro, Richard Rorty (1931-2007), foi um filósofo nova-iorquino formado dentro do rigor e dos limites autoinfligidos da tradição filosófica analítica anglo-saxônica, mas que soube, a partir do diálogo com outras tradições filosóficas[54] e, principalmente, com a literatura, transcender tais limites, operando uma virada fundamental no seu pensamento e, coerentemente, também em sua carreira como professor universitário. É interessante observar como as radicais mudanças na carreira acadêmica desse pensador refletem muito dos percalços de sua trajetória intelectual. Após obter um diploma de doutorado em Filosofia pela Universidade de Yale, Rorty assume a vaga de professor titular nessa disciplina em Princeton, onde leciona por 15 anos. Em 1983, insatisfeito, abandona sua cátedra e decide ensinar Humanidades na Universidade da Virgínia, mas, logo depois, assume o posto de professor de Literatura Comparada na Universidade de Stanford. O trânsito

[54] As influências fundamentais no pensamento maduro de Rorty são Wittgenstein (principalmente o das *Investigações Filosóficas*), o pragmatismo norte-americano de James e Dewey e a filosofia continental de Hegel, Heidegger e Habermas. O pensador foi capaz de produzir uma síntese pessoal de todas essas diferentes perspectivas filosóficas, que, em geral, pouco dialogavam entre si.

gradual da Filosofia para as Humanidades, e desta para a Literatura, tem um significado muito grande na evolução do pensamento de Rorty, e também para os propósitos deste estudo.

Para ele, as conquistas da filosofia analítica – hegemônica nos EUA e na Inglaterra – já haviam se esgotado e a proposta de se encontrar um "vocabulário último" não passava de uma ilusão racionalista. O projeto intelectual de Rorty se caracterizou justamente pela tentativa de dessacralizar e desmistificar a linguagem filosófica, em suas pretensões metafísicas de fornecer uma descrição objetiva da realidade, considerando-a somente uma forma mais de falar sobre as coisas. Em Rorty, portanto, a filosofia perde seu posto de saber privilegiado e é considerada apenas outra forma de narrativa – assim como a linguagem literária – que serve para falarmos sobre o mundo e justificar nossas opções vitais e nossas ações.

O segundo pensador contemporâneo que mencionarei nestas reflexões é o crítico literário norte-americano Harold Bloom, mas deixarei sua apresentação para mais adiante.

6.1. Richard Rorty: da filosofia à crítica literária

> "As tentativas de substituir a opinião pelo conhecimento se veem sempre frustradas pelo fato de que o que conta como conhecimento filosófico ele mesmo parece ser objeto de opinião [...]. Ante esta situação, sentimo-nos tentados a definir a filosofia como a disciplina na qual se busca o conhecimento, mas só podemos encontrar opiniões"
>
> (Richard Rorty, *The linguistic turn: recent essays in philosophical method*)

Como já propus anteriormente (ver item **3.2**, pág. 34), Richard Rorty pode ser considerado um dos principais representantes de uma forma

alternativa de pensar a filosofia, a qual se relaciona diretamente, em minha opinião, com a revalorização da retórica como ferramenta genuinamente filosófica e que, portanto, estabelece alguma relação com a tradição humanista, pelo menos no que diz respeito à centralidade que a linguagem assume nessas formas de pensamento. Além disso, considero que sua crítica à filosofia racionalista tradicional e, em particular, à tradição analítica, tem pontos de contato muito claros, ainda que por caminhos completamente diferentes, com a proposta de revalorização do humanismo proposta por Ernesto Grassi. Assim, dentro dessa perspectiva, pretendo mostrar o lugar privilegiado que as narrativas ficcionais e a crítica cultural e literária assumem na visão de mundo pós-religioso e pós-filosófico de Rorty.

É patente, na obra desse filósofo tão peculiar – muitos, inclusive, consideram impróprio classificá-lo como tal –, a maior relevância que a literatura assume frente à filosofia, e a maior importância atribuída à crítica literária e cultural em comparação com o discurso filosófico argumentativo. Essa proeminência é resultado do poder que, segundo Rorty, a literatura tem de colocar a ética – e os valores em geral – em contexto, pois a atividade literária é um "exercício prático de construção moral e política" (AGUILERA PORTALES, 2007, pág. 163).

O neopragmatismo de Rorty propugna o abandono de todo o vocabulário "antiquado" da metafísica e da filosofia no que se refere a assuntos que envolvam a ética e a moralidade, ou seja, o âmbito das ações humanas. Nesse novo ambiente cultural, pós-filosófico e pós-religioso, em que "o crítico literário é um revisor dos modelos e paradigmas éticos a partir das narrativas literárias" (Idem, *Op. cit.*, pág. 164), os exemplos retirados do universo da literatura são os modelos éticos (e não somente estéticos) a serem defendidos e criticados, de forma aberta, livre e nunca definitiva. Segundo um comentador da obra de Rorty,

> Tradicionalmente, distinguiu-se a esfera moral da esfera estética para relegar a literatura a um plano secundário dentro da cultura e sugerir que as novelas, contos e poemas são irrelevantes para a reflexão moral [...]. A literatura, na obra de Richard Rorty, converte-se em exercício prático de construção moral e política, e o romance seria o sinônimo de "utopia democrática" e de raciocínio ético contextual (VÁSQUEZ ROCCA, 2005, pág. 3).

A literatura estaria ligada à memória das civilizações e seria o discurso capaz de proporcionar, ao mesmo tempo, sentido e motivação, de produzir significados e de “contaminar” nossa apreensão do mundo exterior. Não se trata mais de buscar verdades morais ou justificativas teóricas para nossos atos e crenças, mas de, através da ampliação da nossa experiência vital possibilitada pelas narrativas, buscar, consensualmente, o aperfeiçoamento da vida em comunidade de forma progressiva e nunca definitiva. O caráter humanista dessa concepção é patente e se fundamenta na crença de que o conhecimento literário tem um potencial ético transformador e a crítica literária pode contribuir para um aperfeiçoamento da vida social.

A filosofia pós-analítica, numa inversão quase que completa de rumo e de objetivo em relação aos paradigmas analíticos,

> se democratiza na forma de uma “crítica da cultura”, que a vê transformada em uma disciplina entre outras, fundada sobre critérios históricos e socialmente contextuais, e preposta ao estudo comparado das vantagens e desvantagens das diversas visões de mundo (BORRADORI, 2003, pág. 176).

O projeto de Rorty é a demolição de toda a tradição filosófica que ele classifica como “fundacional”. Para ele, esse modelo de filosofia é a dos pensadores que creem que podem estabelecer teorias eternas, encontrar verdades apodíticas e solucionar questões morais de forma definitiva. Grandes filósofos do século XX tentaram, numa primeira fase, construir sistemas filosóficos desse tipo, mas acabaram abandonando a busca de fundamentos últimos, como foi o caso de Heidegger, Dewey e Wittgenstein.

Criticando a tradição racionalista ocidental – mas sem negar sua importância, desde que contextualizada historicamente – Rorty se opõe a ideia de que a filosofia tem a capacidade de nos conduzir a uma base racional comum que possa, definitivamente, redimir-nos da imoralidade. O tradicional perfil racional-iluminista que representa o homem como centro conhecedor do universo é repudiado, mas isso não condena o homem a uma existência irracional, imponderada — simplesmente o coloca frente a uma gama enorme de alternativas possíveis e legítimas de entendimento e de ação. Vislumbra-se,

aqui, ainda que de forma indireta, uma relação com a concepção humanista alternativa, de viés antiplatônico, revisitada e reformulada por Ernesto Grassi.

Este ideal aplicado a uma comunidade de homens livres – cujo paradigma contemporâneo são as democracias liberais do Ocidente – é o que Rorty chama de "cultura literária". A ascensão de tal "cultura" estaria consumada com a abdicação total de qualquer forma de consolo metafísico (a Razão, a Humanidade, Deus etc.). A crítica literária desempenharia para os homens dessa coletividade, então, "o mesmo papel que se supõe que para os metafísicos desempenha a busca por princípios morais universais" (RORTY, 1991, pág. 98). Os críticos literários e culturais assumem, portanto, a tarefa crucial de movimentar o complexo e dinâmico mercado de valores morais. Os críticos ganham essa importância não por terem acesso especial a verdades morais ou por serem capazes de estruturar um sistema de argumentação moral logicamente indefectível, mas simplesmente por supostamente contarem com um repertório bastante amplo de conhecimentos sobre narrativas: seus vocabulários nunca estariam presos a uma só obra ou autor.

À concepção acima, assemelha-se o argumento central defendido por Odo Marquard[55] no ensaio *Sobre monomiticidade e polimiticidade*, de 1995:

> Aquele que, com sua vida e suas narrações, participa *polimiticamente* de várias histórias, goza, cada vez que narra uma, de certa liberdade em relação às outras, e vice-versa, pois sempre está no cruzamento de várias interferências. Aquele que, com sua vida e suas narrações, só tem permissão e inclusive é forçado a participar em uma só história não goza dessa liberdade; encontra-se possuído no corpo e na alma por essa única história, emaranhado em sua grande rede monomítica (MARQUARD, 1995, pág. 107).

Em conformidade com a afirmação romântica a respeito da supremacia da imaginação sobre a razão, pensadores contemporâneos como Odo Marquard, Hans-Blumenberg e Richard Rorty acreditam que a faculdade mais fundamentalmente humana é o talento de falar de várias maneiras diferentes sobre o mundo, os valores e as instituições humanas, abrindo assim um

[55] O filósofo alemão, nascido em 1928 na cidade de Stolp, não tem obras traduzidas no Brasil. Seu pensamento filosófico, bastante original, caracteriza-se pelo ceticismo epistemológico, por uma prosa ensaística marcada pela ironia, o humor e a elegância, e por realizar uma crítica frontal à tradição estritamente racionalista da filosofia a partir de uma defesa da função filosófica das narrativas míticas e literárias.

espaço para a pluralidade e para a transformação. Para eles, a filosofia deve desistir de qualquer tendência antipluralista que pretenda impor o domínio de uma razão exclusiva, que não admita dissensões. Para utilizar os termos de Marquard, a concepção da filosofia como uma monomitologia da razão repele *a priori* a multiplicidade possível de historias; por outro lado, a pluralidade narrativa multiplica sempre a capacidade de opinar sem seguir os ditames da ortodoxia. Portanto, cabe à filosofia resgatar sua própria capacidade narrativa: “talvez, pensar melhor equivalha a saber narrar”, sugere Marquard no mesmo ensaio. O preço que a filosofia tem que pagar em retribuição a essa concepção é o reconhecimento de sua própria contingência.

A atenção à linguagem, obviamente, adquire um papel central nesse contexto pós-filosófico preconizado por Rorty e outros: ciência, filosofia e ética são convertidos todos em gêneros literários; e a literatura, por sua vez, passa a ser um gênero de investigação moral, de pesquisa das possibilidades humanas, tanto individuais quanto coletivas. A aproximação mais evidente entre as conclusões pós-analíticas desse filósofo-crítico tão fundamentalmente atual e a tradição humanista a qual venho me referindo neste estudo se patenteia na consideração rortyana de que é a literatura – não a filosofia ou a teologia – que tem a aptidão de fornecer um sentido à solidariedade entre os homens:

> A literatura contribui à ampliação da capacidade de imaginação moral, porque nos faz mais sensíveis na medida em que aprofunda nossa compreensão das diferenças entre as pessoas e a diversidade de suas necessidades (RORTY, 2002, págs. 158-159).

A disjunção operada pela filosofia tradicional entre o discurso filosófico e a literatura é apresentada como falaciosa, pois, para o neopragmatista, a distinção absoluta entre a esfera moral e a esfera estética só serviu para entronizar a filosofia como detentora exclusiva da possibilidade de tecer reflexões sobre os juízos de valor e de propor argumentações válidas e justificadas sobre o problema da moralidade. Em uma de suas obras mais importantes, *Contingência, ironia e solidariedade*, Rorty apresenta de forma detalhada sua visão alternativa a respeito do alcance cognitivo e moral da atividade literária. Utilizando como exemplo suas leituras de romancistas como

Nabokov e Orwell, ele defende a ideia de que nossas concepções éticas e comportamentos morais não são fruto de um aprendizado, de tipo filosófico, baseado em de argumentações racionais abstratas, mas da vivência de experiências humanas concretas, que teriam, segundo ele, o poder de gerar o sentimento humano da *empatia* que, por sua vez, motivaria a *solidariedade* e a *compaixão*. Tal tipo de aprendizagem é encontrado nas narrativas literárias, e não na filosofia tradicional.

Um exemplo prático que torna claro o pensamento de Rorty se relaciona à questão da escravidão. Os argumentos filosóficos sobre a imoralidade das sociedades escravocratas, segundo ele, pouco contribuíram para a eliminação dessa forma de injustiça; os relatos sobre as crueldades cometidas contra os escravos, por sua vez, tiveram o poder de comover e, assim, mudar a mentalidade de muitos homens sobre o assunto (RORTY, 1991).

A razão literária, por sua natureza intrinsecamente ligada à estética, seria uma forma de razão sensível, capaz de apelar às emoções e suscitar a compaixão. A formulação de uma "razão narrativa" apresenta muito pontos em comum com a concepção de "razão vital", do filósofo espanhol Ortega y Gasset, desenvolvida posteriormente por María Zambrano como "razão poética".[56] Um predecessor de ambos, Miguel de Unamuno afirmou certa vez que "filosofia e poesia são irmãs gêmeas, ou talvez sejam a mesma coisa" (UNAMUNO M. d., 1945, pág. 93). A experiência poética, em pensadores como esses, também pode ser entendida como uma forma válida de apreensão e compreensão da realidade, uma forma de sabedoria que se dá não por

[56] O termo é empregado pela filósofa em oposição à concepção racionalista tradicional de que "Lo que no es razón, es mitologia, es decir, engaño adormecedor, falácia; sombra de la sombra en la pétrea pared de la caverna" (ZAMBRANO, 1996, pág. 30). A *razão poética* zambraniana não poderia surgir sem a revolução conceitual que foi impulsionada pelo *raciovitalismo* orteguiano, o qual partia de uma crítica ao idealismo racionalista que obliterava a situação de fundamental contingencia da existência humana. *Não se pode separar o homem de suas circunstâncias*, dirá Ortega, reivindicando que a única realidade radical é a vida. A filosofia, portanto, devia parar de construir abstrações sobre abstrações e reconhecer que todo conhecimento parte da vida; e mesmo a razão é só uma parte (um atributo) dela – é razão vivente –, pelo fato de que viver, para o homem, é dotar de sentido sua existência. A razão, então, não poderia ser nada senão um modo de ser do homem. A discípula, María Zambrano, irá se diferenciar do professor naquilo que é justamente o fulcro da *razão poética*: o método. Trata-se de uma ruptura radical no discurso racional, uma quebra a um nível ao qual não chegou o próprio Ortega y Gasset. Para desenvolver esse novo pensar, Zambrano manteve uma atitude criadora e imaginativa que buscava refletir, de algum modo, a dinamicidade da vida e sua infinita multiplicidade. Para tanto, fez uso de elementos próprios da poética, como metáforas, paradoxos e alegorias, em seus escritos filosóficos.

silogismos ou por sequências dialéticas, mas por um tipo de *experiência narrativa*, uma conexão vital com o real através de um modo de pensar *analógico*, *metafórico*. De forma pioneira, segundo Julián Marías, o filósofo e historiador alemão Wilhelm Dilthey (1833-1911), desenvolveu uma visão parecida, propondo uma diferenciação cognitiva entre a mera *explicação*, baseada na definição conceitual racional, e a verdadeira *compreensão* de uma realidade determinada:[57]

> Isto determina já a natureza do compreender de nós mesmos e dos outros. Explicamos mediante meros processos intelectuais, mas compreendemos mediante a cooperação de todas as faculdades anímicas na apreensão (DILTHEY apud ORTEGA Y GASSET, 1914).

Na visão hermenêutica e vitalista de Dilthey a *Verständnis* (compreensão) se realiza como uma forma particular e complexa de conhecimento e experiência, em que não são exclusivos os processos intelectuais de tipo lógico-racional, pois cooperariam no ato compreensivo todas as nossas faculdades e energias psíquicas.

Outra perspectiva que pode ser relacionada ao formulado anteriormente se encontra no pensamento literário do escritor checo Milan Kundera. Em seu *A arte do romance*, ele opõe o tipo de conhecimento que pode ser transmitido por esse gênero narrativo justamente à concepção da filosofia racionalista tradicional de *verdade única e absoluta*, pois o romance, para ele, é um espaço aberto a uma pluralidade de caracteres, à polifonia, à ambiguidade, à incerteza e à dúvida:

> O romancista não é um historiador nem um profeta, é um explorador da existência humana [...]. E todos os romances de todos os tempos se orientam em direção ao enigma do eu. O romance conhece o inconsciente antes que Freud, a luta de classes antes que Marx e pratica a fenomenologia antes dos fenomenólogos (KUNDERA, 2000, pág. 56).

[57] Segundo Hans-Georg Gadamer, em *O início da filosofia ocidental*, “Numa época em que a epistemologia dominava foi Dilthey quem se atreveu a opor-se à tendência predominante da lógica indutiva e do princípio de causalidade como única forma de explicação dos dados (GADAMER, 1990, pág. 8)”.

A semelhança das ideias acima com a proposta rortyana é evidente: a literatura vem contribuindo durante séculos, de forma constante e ininterrupta, para a ampliação de nossa capacidade de imaginação moral. Ela é capaz de nos tornar mais receptivos e sensíveis na medida em que recrudesce nossa compreensão da diversidade dos indivíduos e da diferença inconciliável entre seus desejos e necessidades. Enfim: menos abstrações morais e mais educação dos sentimentos e das sensibilidades, eis o emblema de Richard Rorty.

O ideal rortyano é o da busca por uma *transcendência na imanência* através da convivência com uma pluralidade indefinida de narrativas sobre nós mesmos e sobre o mundo, e da aceitação de que os valores são puramente humanos, históricos e, portanto, contingenciais – mas são os mais apropriados por estarem enraizados no mundo da vida. O pensador partia da conclusão nietzschiana de que não é preciso inventar ídolos metafísicos para dotar a vida de sentido, mas se afastava do pensador alemão na medida em que não findava em uma posição niilista. Rorty defendeu a possibilidade de uma saudável, solidária e justa convivência em comunidade sem uma fé comum em valores legitimados pela existência de algo que esteja além de nós mesmos – seja *Deus*, a *Verdade Última* ou a *Razão Universal*.

Considerando o ponto discutido acima, pode-se estabelecer uma nítida convergência entre o neopragmatismo pós-analítico de Rorty e as reflexões que o filósofo e historiador germânico Hans Blumenberg (1920-1996) realizou sobre as similaridades e diferenças entre a Era da Fé e a Era da Razão. Blumenberg e Rorty concordam em que a concepção racionalista de que existe uma natureza intrínseca do mundo é herdeira direta da visão mítico-religiosa que apresenta o mundo como criação de uma divindade,

> obra de alguém que tinha algo em mente, que falava, Ele mesmo, uma língua que descrevia Seu projeto. Só se tivermos em mente uma imagem desse tipo, a imagem do universo como uma pessoa, ou como criado por uma pessoa, é que podemos compreender a ideia de que o mundo tem uma “natureza intrínseca” (RORTY, 1991, pág. 53)

Nas sociedades primitivas em que predominava uma visão animista do universo, as entidades e elementos da natureza tinham caráter divino – eram

dotadas de *anima* (alma). Essa tentativa rudimentar de explicar os entes e fenômenos naturais como divindades origina o mito, uma forma de especulação pré-filosófica que já apresenta, em forma de narrativas fantásticas, uma preocupação com o lugar do homem no universo e com a estruturação teleológica da realidade. O pensamento religioso e a investigação metafísica da filosofia racionalista nasceram, portanto, dessa mesma raiz mítica. E é por essa conexão indissolúvel que Richard Rorty propõe o abandono simultâneo dos vocabulários tanto da metafísica religiosa como da metafísica filosófica do racionalismo moderno.

Da necessidade de ordenar um mundo ao mesmo tempo caótico e atemorizante, dotando-o de sentido, *humanizando-o*, é que se desenvolveram e fundamentaram *ambas* as concepções de mundo[58]. Segundo Hans Blumenberg,

> que o mundo seja 'cosmos' [e não 'caos'] foi uma das decisões constitutivas de nossa história espiritual, uma metáfora cujo sentido originário [...] ressoa uma e outra vez, retomada nas imagens do mundo como polis e do mundo como ser vivo, na metáfora do mundo como teatro e do mundo como mecanismo de relojoaria (BLUMENBERG, 2003, pág. 65).

É pertinente aqui recordar que as primeiras tentativas de racionalização da realidade, realizadas por pensadores pré-socráticos conhecidos como "físicos" (de *physis*, natureza), conceberam o universo como um cosmos ordenado, sujeito a leis e com um propósito intrínseco. A ordem perfeita desse cosmos deveria ser o exemplo para a organização social e a para convivência entre os homens. Tal concepção não está distante do argumento religioso de que é preciso fundar uma ética a partir de algo externo, transcendental. O filósofo jônico Anaxágoras, por exemplo, cerca de 500 anos antes de Cristo, considerava a inteligência (*nous*) como uma espécie de divindade a qual cabia o ordenamento do mundo.

[58] A etimologia da palavra "teoria", tão cara aos filósofos, já atesta a convergência essencial entre as diversas concepções religiosas de mundo e o projeto filosófico racionalista: *theion orao* (do grego, "vejo o divino") já carrega o pressuposto de que há uma ordem por trás da aparente contingência do real.

Já na *Era da Razão*, para continuar utilizando a terminologia de Blumenberg, alguns pensadores do Iluminismo endossaram a ideia de que a racionalidade deveria ser a substituta da religião na tarefa de conduzir os homens por um caminho de comunhão e solidariedade. Bastava que os homens aceitassem a racionalidade como guia que os conflitos morais e éticos deixariam de existir. Esse otimismo derivava da crença de que os valores humanos poderiam ser derivados de uma natureza humana universal transcendente que podia ser analiticamente perscrutada. Quer dizer, todos os homens, se usassem de sua capacidade racional, encontrariam um único e comum caminho para suas ações: “Todo o programa ocidental de reforma aperfeiçoadora derivava desse racionalismo otimista” (IGNATIEFF, 2000, pág. 211).

O historiador das ideias Isaiah Berlin, baseado na interpretação de filósofos e escritores do romantismo, percebeu a contradição básica do Iluminismo europeu: há a afirmação libertária fundamental de que os homens devem ser livres para escolher, porém essa condição está restrita à escolha daquilo que é racional desejar. A contrailustração romântica defendia que os valores eram criações humanas que variavam no tempo e no espaço, de acordo com a forma de vida e de luta pela sobrevivência de cada sociedade. Portanto, os valores são históricos, relativos a cada cultura em que são engendrados e, até mesmo, contraditórios, visto que há elementos de contradição na própria natureza humana.

Nesse sentido, os movimentos utopistas dos séculos XIX e XX – e o mais claro exemplo disso foi o comunismo – tentavam, em substituição à religião como *metanarrativa*, fornecer um sentido e uma direção ao mundo (a ideia da *inevitabilidade histórica* do comunismo marxista tem um apelo metafísico semelhante ao religioso); e, ao mesmo tempo, motivavam as pessoas ao autossacrifício em prol da promessa de outro mundo, melhor e mais justo.

A inquirição basilar que se impõe a partir da crítica rortyana às concepções religiosa e filosófica (metafísica) de mundo é uma questão que ainda permanece aberta no pensamento contemporâneo: a eliminação de uma fundamentação transcendental, seja religiosa ou filosófica, deixar-nos-ia, então,

completamente abandonados ao caos e condenados a uma existência frívola, no melhor dos casos, ou desesperada, no pior? Rorty responde negativamente a tal indagação.

Para Richard Rorty, por traz de ambas as perspectivas – religiosa e filosófica – subsiste a falsa ideia de que é preciso que haja qualquer coisa além de nós mesmo e da contingência histórica para que o mundo faça sentido e para que qualquer concepção de solidariedade entre os seres humanos tenha um fundamento. Rorty combateu frontalmente esse ponto de vista e, sem descambar em niilismo ou pessimismo, buscou enfrentar essas questões de forma propositiva e nos legou uma perspectiva muito interessante de como podemos, nos dias de hoje, encarar o desafio de viver eticamente em comunidade sem a necessidade de basear nossos valores em entidades suprapessoais.

Tal projeto é justamente o que Rorty denominou “ascensão da cultura literária”, que seria a consumação do lento processo histórico que se deu a partir da transição de uma visão de mundo religiosa para uma visão filosófica e, no estágio atual, dito pós-moderno (pós-religioso e pós-filosófico), culmina numa visão *literária* do mundo. Para Rorty, ter contato com várias narrativas (ler muitos livros, ver muitos filmes, participar livremente de conversações etc.) não nos dará uma fundamentação última para nossas crenças morais nem justificará integralmente nossa forma de vida (essas são promessas da religião e da filosofia), mas nos colocará diante da possibilidade de tomar contato com uma pluralidade de alternativas diferentes de eleição pessoal. Mais uma vez, vê-se um contato direto com a tradição humanista, que guarda como valor fundamental a valorização da liberdade humana de autoformação, de autonomia para a construção de si mesmo.

Na defesa do ideal romântico-humanista do homem enquanto autocriador, o pensamento de Richard Rorty estabelece um forte paralelo com a hermenêutica gadameriana exposta em *Verdade e método*:

> Eu parto, antes do fato de que as ciências do espírito, nos moldes como elas procederam do romantismo alemão e impregnaram-se do espírito da ciência moderna, administram uma herança humanista que as distingue de todas as outras invenções modernas e as aproxima de uma experiência completamente diferente e fora do âmbito da ciência, aproxima-as especialmente da experiência da arte (GADAMER, 1997,

pág. 15).

Redescrever a si mesmo – um dos emblemas de Rorty – é *formar-se* (ou melhor, *reformar-se* constantemente): e nos refazemos ao lermos mais, conversarmos mais e tendo mais possibilidades de acesso a experiências narrativas de qualquer espécie. Na obra de Hans-Georg Gadamer, a meta da interpretação hermenêutica das obras de arte se relaciona muito mais com o ideal da *Bildung* (educação, autoformação, cultivo de si mesmo), proveniente da tradição humanista alemã,[59] do que com as pretensões objetivistas e apodíticas da filosofia racionalista moderna. A versão rortyana do termo alemão *Bildung* pode ser traduzida como *edificação*: "A tentativa de edificar a nós mesmos e aos demais pode consistir na atividade hermenêutica de estabelecer conexões entre nossa própria cultura e alguma cultura ou período histórico 'exóticos'" (RORTY, 2009, pág. 325).

O componente humanístico da hermenêutica de Gadamer se configura na defesa de uma educação que não se reduza meramente a uma instrução nos resultados da investigação normal das ciências naturais e exatas. Herdeiro direto da fenomenologia heideggeriana, Gadamer absorveu a advertência de Heidegger de que a busca de conhecimento objetivo nos inícios da filosofia (simbolizada principalmente no ideal de conhecimento matemático) é só mais um entre os diversos projetos intelectuais humanos. O hermeneuta denunciava, já no começo dos anos de 1960, a tendência de emulação dos métodos das ciências naturais e exatas que tomava conta da maioria das disciplinas humanísticas (as ciências do espírito),[60] inclusive no âmbito da literatura e da teoria literária, de acordo com o que mostrei anteriormente. A apresentação de uma visão mais plural da existência humana seria exatamente "o que faz a tradição humanista dentro da educação, e não pode conseguir [o mesmo resultado] o mero adestramento nos resultados das ciências naturais" (RORTY,

[59] Segundo um dos maiores humanistas germânicos, Wilhelm Humboldt, existe uma diferença essencial entre o simples conhecimento dos fatos científicos e o ideal mais amplo de *formação*: "Quando nós, porém, em nosso idioma, dizemos *formação*, estamos com isso nos referindo a algo ao mesmo tempo mais íntimo, ou seja, à índole que vem do conjunto do empenho espiritual e moral, a se derramar harmonicamente na sensibilidade e no caráter" (HUMBOLDT apud GADAMER, ob. cit., pág. 49).

[60] "O espírito metodológico da ciência impõe-se por toda parte" (GADAMER, ob. cit., pág.15).

2009, pág. 328). Rorty e Gadamer compartilham o entendimento de que as ciências naturais e exatas, exclusivamente, não podem nos fornecer todas as informações que necessitamos para sabermos o que somos e os motivos que nos levam a atuar como atuamos:

> Do que o homem precisa, não é somente colocar de modo infalível as últimas questões, mas precisa igualmente do sentido para o factível, o possível, o correto aqui e agora. Primeiramente, penso que aquele que filosofa tem de ter consciência da tensão entre as suas próprias pretensões e a realidade na qual ele está (GADAMER, 1997, pág. 27).

Não existe nenhum método específico ou exclusivo para as chamadas *ciências do espírito*[61] – é o que concluem pensadores como Gadamer e, claro, Rorty, *à sua maneira* –, talvez porque, nesse tipo de conhecimento, não saibamos exatamente a que tipos de perguntas e a que demandas temos que responder, e porque essas perguntas podem mudar em cada situação existencial concreta.[62] Por isso, a hermenêutica gadameriana pode ser entendida como uma arte – e não como um método científico – da leitura:

> Trata-se antes de tudo de ater-se ao que de fato ocorre quando compreendemos acontecimentos históricos, formas artísticas ou textos do passado e não de exigir de antemão a adequação de tal forma de compreender a padrões metodológicos prévios (RODRÍGUEZ, 2009, pág. 420).

---

[61] Paul Ricoeur falava ironicamente que a obra máxima de Gadamer deveria se chamar, mais apropriadamente, *Verdade* ou *método.*

[62] "O fenômeno da compreensão e da maneira correta de se interpretar o que se entendeu não é apenas, e em especial, um problema da doutrina dos métodos aplicados nas ciências do espírito. Sempre houve também, desde os tempos mais antigos, uma hermenêutica teológica e outra jurídica, cujo caráter não era tão acentuadamente científico e teórico, mas muito mais, assinalado pelo *comportamento prático* correspondente e a serviço do juiz ou do clérigo instruído. Por isso, desde sua origem histórica, o problema da hermenêutica sempre esteve forçando os limites que lhe são impostos pelo conceito metodológico da moderna ciência. Entender e interpretar os textos não é somente um empenho da ciência, já que pertence claramente ao todo da *experiência* do homem no mundo. Na sua origem, o fenômeno hermenêutico não é, de forma alguma, um problema de método. O que importa a ele, em primeiro lugar, não é estruturação de um conhecimento seguro, que satisfaça aos ideais metodológicos da ciência – embora, sem dúvida, se trate também aqui do conhecimento e da verdade. Ao se compreender a tradição não se compreende apenas textos, mas também se adquirem juízos e se reconhecem verdades. Mas que conhecimento é esse? Que verdade é essa?" (GADAMER, 1997, pág. 31, *grifos meus*).

A resistência da hermenêutica gadameriana à tentação de um monismo metodológico no âmbito das ciências humanas, ou seja, algo como um *método explicativo definitivo*, permite à sua abordagem uma pluralidade indeterminada de compreensões e interpretações dos diversos textos – a histórica, a tradição, as narrativas literárias etc. – com os quais aprendemos a ler o mundo em geral e as nossas circunstâncias, em particular. A compreensão do *mundo da vida* nunca é unívoca; assim, pois, a interpretação da obra de arte literária – entendida nos termos ciceronianos de um *imitatio vitae* – nunca será uma operação de reconhecimento de uma verdade única e exclusivista: a crítica deve aceitar a contingência como um componente da vida que, se nos deixa numa situação de desamparo, por um lado, dota, por outro, a experiência vital de uma espécie de riqueza dinâmica e liberadora, que se traduz na pluralidade interpretativa.

Para Odo Marquard, “a hermenêutica é a arte de tirar do texto o que não está dentro dele”, o que se traduz no seguinte lema: “Lê e deixa ler” (MARQUARD, 1995, pág. 111). Seu ceticismo epistemológico o afasta de qualquer pretensão de estabelecer uma hermenêutica *singularizadora*. Em sua diatribe à proposta filosófica de uma ética do discurso de pretensão universalista, tal como propuseram Jürgen Habermas e K. O. Apel, Marquard expressa claramente o ponto de vista de um pensamento *contingencialista*:

> A divisão de todo poder exclusivo em poderes, a divisão da história em histórias, a divisão do poder social e econômico em poderes, a divisão da filosofia em filosofias, e assim sucessivamente. A doutrina política da divisão de poderes de Montesquieu, que pertence a uma tradição cético-moralista, só chegou a iluminar uma região particular do fenômeno que o cético valoriza em toda sua plenitude: o efeito liberador da variedade (geral e divisora de poderes) da realidade da vida (MARQUARD, 2000, pág. 23).

O que é legitimamente desejável a respeito dos valores humanos é a possibilidade de se estabelecer uma conversação interminável, portanto tolerante e nunca definitiva. A promessa habermasiana de se atingir racionalmente o consenso intersubjetivo não passaria, portanto, de mais uma promessa utópica do idealismo filosófico de índole kantiana e formalista, com pretensões normativas e universalistas.

Narrar e interpretar o mundo de diversas formas diferentes é o mesmo que redimensionar constantemente os valores que sustentamos sobre ele. A centralidade e importância que as narrativas literárias assumem na obra de um filósofo contemporâneo como Richard Rorty, e a conexão direta e indissociável dos âmbitos literário e filosófico preconizada por ele, tornam manifestos os pontos de contato que esse pensador estabelece com a tradição humanista, a qual ele, indiretamente, contribui no sentido de uma *renovação*. Assim, a literatura e a crítica literária assumem um lugar privilegiado nesse tipo de "cultura" em ascensão que ele defende como substituta das visões religiosas e filosóficas de mundo, ambas representantes de uma mentalidade metafísica e essencialista que deve ser superada.

O humanismo racionalista derivava o valor do homem de sua participação na natureza divina; um humanismo pós-metafísico como o que depreendemos do pensamento de Richard Rorty, não pode partir de uma visão essencialista do homem, pois só pode ser fundamentado na existência concreta, no entendimento do indivíduo humano como um ser histórico e contingente: um humanismo da contingência, então, que estabelece vários pontos de contato e diálogo, acredito, com a *tradição velada* resgatada por Ernesto Grassi.

6. 2. Harold Bloom e a ressaca teórica: valorização do talento individual e da linguagem comum

Outro pensador contemporâneo com o qual é possível estabelecer uma estreita – e sugestiva – relação com aspectos fundamentais da tradição humanista[63] é o crítico literário norte-americano Harold Bloom (1930). Raro exemplar de intelectual com formação literária rigorosamente acadêmica, mas que conseguiu um número expressivo de leitores fora dela, Bloom é considerado um dos mais importantes críticos da atualidade – e, sem dúvida, um dos mais influentes. Paradoxalmente, o autor de obras famosas como *A*

[63] A escolha desses dois autores representativos tem uma finalidade específica pelo caráter de exemplaridade em relação à argumentação central desta tese; o que não significa – obviamente – que eles sejam os únicos contemporâneos que poderiam ser analisados à luz da abordagem aqui proposta.

angústia da influência e *O cânone ocidental* nunca esteve alinhado ao, digamos, "pensamento hegemônico" da crítica e das teorias literárias produzidas nas principais universidades do seu país. Pelo contrário, Bloom tem sido um dos mais ferozes críticos da atual situação das chamadas *humanidades* nos Estados Unidos. Para o crítico, a proeminência do Desconstrucionismo no âmbito da teoria, por um lado, e do discurso engajado e politicamente correto dos *Cultural Studies*, por outro, no universo acadêmico norte-americano, representam uma espécie de nova "traição dos intelectuais".

O autor de *Hamlet: poema ilimitado* acredita que existe numa espécie de *conspiração* contra a alta literatura e o cânone ocidental, e defende o retorno universitário ao currículo humanista tradicional. Seu tom costuma ser bastante pessimista e nada cortês:

> Eu diria que não há futuro para o estudo literário como tal nos Estados Unidos. Cada vez mais, estes estudos estão sendo invadidos pelo surpreendente lixo chamado crítica cultural. Em NY, estou rodeado de professores de *hip-hop*. Em Yale, estou rodeado de professores mais interessados em vários artigos desse monte de esterco chamado cultura popular do que em Proust ou Shakespeare ou Tolstoi (BLOOM, 1994, pág. 494).[64]

Suas divergências com os membros do que ele chama de e*scola do ressentimento* – os partidários do *political correctness* – não são de natureza política, mas *estética* e *espiritual*, para usar um termo caro à tradição humanista. Segundo Bloom, a educação que se recebe através da frequentação dos grandes textos – Dante, Cervantes, Chaucer, Homero ou a Bíblia – deve ser independente de nossa posição política e de nossas crenças ideológicas. Os ressentidos, para ele, são aqueles professores universitários e críticos que não são capazes de reconhecer a grandeza de autores canônicos por puro preconceito e fé ideológica; para esses, a valorização dos autores tradicionais do antigo currículo humanista faria parte de uma mistificação intencional promovida pelo discurso literário, que serve para ocultar o que está à margem e servir como propaganda ratificadora do *status quo*. Para Bloom, o

[64] A postura de Harold Bloom é *propositadamente* caricata e, muitas vezes, redutora. Seu afã polemista se sobrepõe, em ocasiões, às motivações legitimas de sua crítica aos Estudos Culturais.

objetivo político-ideológico é a única motivação desses intelectuais alheios a questões de ordem artística e estética, que fazem da crítica literária uma plataforma para todo tipo de denúncia social: a opressão da dominação masculina (falocentrismo), a alienação das classes subalternas, o eurocentrismo, o imperialismo ocidental etc..

A grande insatisfação com as abordagens da teoria literária do nosso tempo o levou a desenvolver uma interessante – e *personalíssima* – perspectiva a respeito dos caminhos adequados para a educação literária e, também, uma visão própria, muito influenciada pelas tradições romântica e humanista, relativa à natureza e ao valor da arte literária.

A primeira fase de sua carreira de crítico e teórico, que dura entre, aproximadamente, os anos de 1959 e 1989, pode ser descrita como essencialmente *acadêmica*: suas obras tinham poucos leitores fora da universidade e suas ideias ficavam restritas ao mesmo ambiente. Desse período é justamente o seu livro de maior repercussão no âmbito da teoria literária, *A angústia da influência*. Nessa obra, em que se sente forte influxo da psicanálise freudiana, já pode ser percebida – apesar, ainda, da linguagem marcadamente acadêmica – a proposta de revitalização de certos valores humanistas e românticos, como na noção de "individualidade forte", "genialidade", "força imaginativa", "talento individual" e "intenção autoral". O crítico defende, basicamente, que os grandes escritores – sempre fortes representantes de sua própria individualidade – só terão um relevante destino literário, podendo chegar a fazer parte do cânone, se alcançarem uma real independência em relação aos grandes autores que os precederam e influenciaram mais fortemente. Mas essa independência não pode ser alcançada por simples desejo: faz-se necessária uma *consciência agônica* – uma verdadeira luta contra a influência dos predecessores, a qual desperta a vida literária, mas também pode suprimir o talento numa esterilidade imitativa. A afirmação da personalidade como elemento imprescindível da realização artística e a valorização da perspectiva individual – tanto na literatura quanto na crítica literária – estiveram sempre presentes nas reflexões de Harold Bloom, seja em sua fase mais acadêmica ou em suas obras mais recentes.

Para o crítico e teórico marxista Terry Eagleton,

> a teoria literária de Bloom representa uma volta apaixonada e desafiadora à tradição romântico-protestante de Spenser e Milton a Blake, Shelley e Yeats [...]. Bloom é o profético porta-voz da imaginação criativa da idade moderna, que lê a história literária como uma heroica batalha gigantesca ou como um vigoroso drama psíquico, confiando na "vontade de expressão" do poeta mais forte em sua luta pela autocriação (EAGLETON, 1996, págs. 197-198).

Uma concepção como essa, defendida em meio a um ambiente acadêmico marcado pela hegemonia do paradigma anti-humanista das principais correntes da teoria literária, da influência do projeto desconstrucionista e pela politização e ideologização promovida pelos Estudos Culturais, só poderia ser obra de uma individualidade muito forte e de uma personalidade afirmativa e polemista.

> Esse corajoso individualismo romântico entra em choque frontal com o *ethos* cético, anti-humanista, de uma era desconstrutiva; de fato Bloom defendeu o valor da "voz" poética e do gênio contra seus colegas derridianos de Yale (Hartman, de Man, Hillis Miller). Sua esperança é poder arrancar das mandíbulas de uma crítica desconstrutiva, que ele respeita sob certos aspectos, um humanismo romântico que reestabeleça o autor, a intenção e o poder da imaginação. Esse humanismo lutará contra o "sereno niilismo linguista" que Bloom identifica, acertadamente, em grande parte da desconstrução americana, passando do mero desfazer interminável de uma dada significação para uma visão da poesia como vontade e afirmação humana (EAGLETON, 1996, pág.198).

Averigua-se na passagem acima, portanto, que a volta ao humanismo preconizada pelo crítico literário norte-americano não é um simples retorno, uma mera repetição acrítica. Bloom está consciente de que as diversas teorias literárias anti-humanistas e as filosofias de mesmo caráter que abundaram no século XX não permitem mais uma visão humanista ingênua e essencialista:

> A crítica de Bloom revela com clareza o dilema do liberal moderno, ou humanista romântico – o fato de que, de um lado, não é possível uma reversão a uma fé humana serena, otimista, depois de Marx, Freud e do pós-estruturalismo, mas que por outro lado qualquer humanismo que, como o de Bloom, tenha sofrido as pressões agônicas dessas doutrinas, está fadado a comprometer-se com elas, a ser contaminado por elas (EAGLETON, Ibidem).

A fase mais “popular” de sua carreira, que dura até os dias de hoje, teve início a partir do lançamento de *O livro de J* (1990), que marcou a entrada do crítico no mercado editorial mais amplo e, portanto, possibilitou o aumento nas vendas de seus livros e abriu-lhe o diálogo com um número muito mais expressivo de leitores que, em sua maioria, não são especialistas da literatura e muito menos da teoria literária. A nova etapa exigiu, em primeiro lugar, uma reforma na linguagem, como explicou o próprio Harold Bloom em entrevista:

> já não tinha nada em comum com meus colegas da academia, e me fazia falta um novo público. Descobri que havia chegado a hora de falar a linguagem comum, e tive que voltar a aprender como escrever crítica (…). Desde então, quando escrevo não olho mais em direção à universidade; dirijo-me ao leitor comum, e não só o do mundo anglófono, mas do mundo em geral (…). O que aprendi foi, em última instância, a escrever como falo, como falo nas aulas, como falo com meus amigos. Acabei convertido numa espécie de crítico vernáculo (BLOOM, 2002).[65]

O *estranhamento* que Harold Bloom passou a sentir em meio a seus colegas acadêmicos se deveu primordialmente ao fato de que muitos dos professores e pesquisadores universitários pertencentes aos departamentos de literatura – e também os que trabalham com questões estéticas em geral – converteram-se em grandes conhecedores do cânone teórico e esqueceram, ou pelo menos relegaram a um segundo plano, o cânone artístico-literário. Além disso, o crítico percebeu que esses mesmos especialistas em literatura escrevem exclusivamente – salvo raríssimos casos – para seus próprios pares acadêmicos.

Acredito firmemente que essa mudança na linguagem – marcada pelo abandono do vocabulário teórico permeado de jargões e tecnicismos de suas primeiras obras –, levou-o a uma mudança na orientação geral de seu pensamento e foi responsável pela aproximação de Harold Bloom do ideal *dialogante* da crítica humanista; um ideal que tem como uma das bases fundamentais a crença na possibilidade de *edificação* individual e comunitária através da literatura e da conversação literária (a crítica). Não por acaso, Bloom apresenta como seu “herói intelectual” – e predecessor crítico – o inglês

[65] A entrevista é de 13 de abril de 2002 e foi conduzida por C. Gamerro.

Samuel Johnson, um expoente da crítica literária de orientação humanista, de prosa elegante e fluente.

6.3. Aproximações entre a crítica de Bloom e o neopragmatismo rortyano

> "Exorto o leitor a procurar algo que lhe diga respeito e que possa servir de base à avaliação, à reflexão. Leia plenamente, não para acreditar, nem para concordar, tampouco para refutar, mas para buscar empatia com a natureza que escreve e lê"
>
> (Harold Bloom, *Como e por que ler*)

O confronto do crítico norte-americano com os teóricos da literatura do seu tempo vai mais além de questões ideológicas e de estilo: assume uma dimensão também filosófica, pois diz respeito à fundamentação de suas posições críticas. Defenderei a seguir que a perspectiva crítica de Harold Bloom está mais próxima de uma postura neopragmática – como a de Rorty – do que de uma estratégia desconstrucionista, como a dos seus colegas de Yale. É possível que o ponto comum mais relevante entre a desconstrução e o neopragmatismo seja o caráter antiplatônico compartilhado por ambas; a noção comum de que existe uma impossibilidade humana de conhecimento das "essências". Martin Heidegger classificava a metafísica como uma tentativa fracassada de tentar conhecer de forma absoluta uma realidade que está além de nós mesmos: a desconstrução derridiana e a neopragmática de Richard Rorty, cada uma a sua maneira, são devedoras dessa concepção heideggeriana.

Por sua vez, Harold Bloom e o teórico e crítico Paul de Man, célebre representante do Desconstrucionismo *derridiano* nos Estados Unidos – para fornecer um exemplo de teórico que manteve uma relação de diálogo com

Bloom – estão de acordo no que concerne à descrença no “mito do significado literário”, mas eles se diferenciam frontalmente na atitude que assumem diante dessa constatação. Para de Man, a ilusão de significado realizada pelo texto nos joga numa espécie de abismo intransponível. A única atitude legítima e possível que o crítico de literatura pode assumir é a de investigar ao máximo as “possibilidades vertiginosas de aberração referencial” (de MAN, 1979, pág. 32) que o texto enseje. Para além desse procedimento, não sobraria nada para o crítico de literatura: não haveria legitimidade possível para se falar em *interpretação correta* ou de *julgamento crítico justo*, já que não existiria uma relação entre o literário e uma realidade extradiscursiva, pois tudo já é uma interpretação, já é discurso.

Para Harold Bloom, contudo, essa postura niilista é improdutiva e não faz jus às possibilidades que a experiência literária pode trazer como forma de conhecimento e de formação pessoal. O crítico enfatiza a necessidade de não permanecer absorto frente à perda da ilusão no significado. Para Bloom, apesar dessa perda, existem ainda razões objetivas para o cultivo do hábito da leitura: as de tipo pragmático e as de tipo estético. Essas duas dimensões — a pragmática e a estética — apareceram com proporções variadas no desenvolvimento teórico e crítico de Bloom. Ele se reconhece como um pragmatista, por exemplo, quando afirma que o importante na literatura não é a busca de um significado nos textos, mas, o que tem real relevância, é o que fazemos a partir da leitura.

O crítico considera que muitos procedimentos teóricos realizados em seu tempo que eram considerados desconstrutivistas seriam, na realidade, melhor definidos como pragmatistas. Bloom também reconhece algumas afinidades teóricas com Richard Rorty, sobre o qual certa vez afirmou se tratar do “filósofo mais interessante do mundo hoje”. Como Bloom, Rorty tentava conciliar alguns aspectos da Desconstrução, principalmente em sua proposta antiessencialista, com o projeto filosófico do neopragmatismo norte-americano.

O antiessencialismo pragmático Rortyano, mencionado anteriormente, compartilha das premissas derridianas e antilogocêntricas de Paul de Man, mas diverge nas conclusões a que chega. Bloom e Rorty parecem convergir

exatamente na consideração de que essas alternativas são algo libertador, que podem enriquecer a experiência humana, e não uma constatação paralisante de que estamos condenados a uma espécie *mise en abyme* intransponível no que se refere às relações entre *linguagem e mundo*. Para Bloom, a filologia histórica passou a ser uma dissidência, numa época dominada pela linguística descritiva. Ele se apresenta como um crítico propositalmente (e ironicamente) *anacrônico*; alguém que adota uma visão histórica da retórica, "em oposição à teoria de Paul de Man". E conclui,

> O que aparece na crítica desconstrucionista é a distinção pragmática entre denotação, ou denominação, e conotação, ou associação, da qual a poesia depende. Saussure estabelece uma barra entre significante e significado, mas não consegue nos dizer de que lado da barra pode ser situada a conotação. Sem perceber conotação, o leitor fica sem ouvido musical, e toda linguagem figurativa se torna uma forma de ironia, como é o caso nas formulações defendidas por de Man (BLOOM, 2005, pág. 186).

Enquanto, dentro do âmbito literário, Bloom tenta argumentar sobre os motivos pelos quais devemos continuar lendo e escrevendo, Rorty coloca o mesmo dilema para a atividade filosófica, já que não chegaremos a significados últimos e seguros em nenhum dos casos. A resposta, para ambos, deve ser propositiva e pragmática, ao contrário do que estabelece a Desconstrução que, como ferramenta teórica e crítica, termina sempre conduzindo as interpretações literárias a *aporias* e impasses, pois todos os caminhos interpretativos são considerados igualmente válidos e possíveis, e nenhum critério de valor ou de legitimação pode ser afirmado.

Ainda que o significado de um texto literário não possa ser determinado (a significação última de um poema, por exemplo), Bloom acredita que a leitura crítica pode mudar nossa concepção do texto, ainda que essa mudança se limite a uma intenção e a um horizonte histórico determinado. Enfim, escrever e criticar literatura não vai nos levar a uma resposta definitiva sobre a natureza das coisas (nem mesmo à natureza da literatura ou da poesia), mas podem contribuir para uma compreensão das relações entre esses fenômenos e para uma atitude pragmática na recepção.

Em *Onde encontrar a sabedoria*[66], obra que, significativamente, está dedicada a Richard Rorty, Harold Bloom enumera objetivamente três critérios a partir dos quais ele atribui o valor literário de uma obra ou de um escritor: "esplendor estético, força intelectual e sapiência" (BLOOM, 2005, pág. 13); tais critérios, obviamente, são extremamente relativos e mais *intuitivos* do que propriamente lógicos; assim, nenhuma metodologia rígida, crítica ou teórica, poderia contribuir com esse tipo de abordagem. Falamos, portanto, de uma forma *pós-moderna* de *personalismo crítico*, nos moldes da tradição romântico-humanista, que valoriza a individualidade e o enriquecimento da vida interior através das leituras das grandes obras:

> Shakespeare, na minha avaliação, inventou o eu interior, mas só o fez porque Agostinho tornara o processo viável, criando a memória autobiográfica, em que a vida da própria pessoa se torna o texto. Pensamos porque aprendemos a memorizar nossas melhores leituras [...]. Mas somos sempre a prole de Agostinho, que primeiro nos disse que somente o livro é capaz de alimentar o pensamento e a memória, bem como a sua complexa interação. A leitura, por si só, não nos salvará, nem nos tornará sábios; porém, sem a leitura, cairemos na ignorância agonizante (BLOOM, 2005, pág. 314).

Tal concepção de *sabedoria*, portanto, ultrapassa em importância a noção de conhecimento objetivo; não se relaciona, pois, ao tipo de conhecimento pretendido pelo pensamento filosófico da tradição racionalista moderna, senão que está muito mais próxima do ideal hermenêutico de *compreensão* (*Verständnis*), como em Dilthey ou Gadamer. Não se trata de entender completamente o mundo dos fatos e explicá-los através de demonstrações inequívocas de relações lógicas e causais: "Verdades sagradas costumam transparecer ou como crítica literária de má qualidade, ou como coerção, seja explícita ou implícita" (BLOOM, 2005, pág. 305); nem tampouco se relaciona com uma mera valorização da erudição. A sabedoria em Bloom surge, antes de tudo, parece-me, do reconhecimento de que a realidade, em si, carece de sentindo, finalidade e significação, e necessita, portanto, da

[66] Trata-se, em minha opinião, entre todas as suas obras, aquela que apresenta o caráter humanista mais fortemente marcado, tanto no conteúdo quanto na forma, inclusive se comparada ao *Cânone Ocidental* ou *Gênio*, ambas profundamente humanistas em suas concepções e realizações.

perspectiva humana como doadora de significados, de valores. O sentido é a matéria inteligível ou, em outras palavras, a matéria *humanizada*.

A busca dessa *sabedoria* assume o caráter de um empreendimento necessariamente pessoal, intransferível, na forma de uma autoformação (*Bildung*) a partir do contato habitual com textos sábios. O crítico sábio – cujo paradigma para Bloom é o humanista Samuel Johnson –, por sua vez, não é aquele que assume o ideal de objetividade e de rigor metodológico, mas o que apresenta, na relação com os textos literários, sugestões argutas e *engenhosas* de diálogo entre as obras e a existência concreta. É aquele, ainda, capaz de organizar uma visão própria, levando em conta a contingência das circunstâncias individuais e históricas em conexão com os valores estéticos e éticos também contingentes. A *agudeza* do crítico – para utilizar outro termo muito caro a um humanista como Baltasar Gracián –, portanto, revela-se na capacidade de realizar *sínteses analógicas* pertinentes, metáforas sugestivas, formulações criativas.

A idade avançada e as constantes querelas acadêmicas de Bloom parecem o ter tornado um pesquisador – e leitor – cada vez mais solitário, como podemos ver numa resposta que ele dá ao entrevistador que lhe pergunta sobre a função da leitura, após a publicação do seu livro *Como e por que ler?*: “Lemos, penso eu, para sanar a solidão, embora, na prática, quanto melhor lermos, mais solitários ficamos. Não posso encarar a leitura como vício, mas tampouco é virtude” (BLOOM, 2002). Em suas obras mais recentes, o crítico transforma essa ideia de *leitor solitário* num arquétipo para explicar o que agora entende por função da leitura. Em outro momento, o crítico responde à mesma pergunta de forma mais simples e provocativa: cada pessoa deve ler somente se tiver prazer com tal ato – um prazer estético e egoísta: “No fim das contas, lemos para reforçar o eu, para acender a vela solitária do eu” (Idem).

A trajetória intelectual de Harold Bloom pode ser resumida – e simplificada – da seguinte maneira: um abandono progressivo do projeto acadêmico inicial de construção de uma teoria geral da escritura em direção a uma nova orientação crítica, voltada a um tipo de *compreensão*, de caráter empírico e pragmático, do fenômeno da leitura. Todo esse processo de

transformação de sua perspectiva crítica parece impulsionado principalmente pelo seu *personalismo crítico*, pela ênfase no valor da subjetividade – e a literatura, no seu entender, é o instrumento por excelência dessa subjetividade. A apreciação subjetiva da literatura, com o resgate e centralização do elemento estético, explica a forte oposição do crítico à maior parte das linhas de estudos literários contemporâneos, marcados, por um lado, pela obsessão teórica e metodológica e, por outro, pela ideologização e politização da crítica. Harold Bloom tem permanecido na contramão da opinião daqueles que ele batizou de "Escola do Ressentimento", endossando sua posição apolítica e não epistêmica em relação à abordagem teórica dos textos literários.

A degeneração diagnosticada pelo crítico norte-americano nos estudos literários se deveria a que as "questões de gosto e juízo agora parecem descansar completamente sobre a informação e não sobre o que poderia ser chamado de aprendizagem ou sabedoria". Tal aprendizado (formação pessoal, *Bildung*) só pode ser obtido em contato com os demais e, na falta dessa presença, no contato com os livros, que são uma espécie de repositório das experiências humanas:

> Uma das razões principais para lermos é porque não poderíamos possivelmente conhecer gente suficiente e conhecê-los suficientemente bem. Dado que não podemos conhecer gente o bastante e nos custa tanto trabalho simplesmente conhecermos a nós mesmos, é Shakespeare, é Cervantes, é Dickens, é Jane Austen, é Virginia Woolf, é Tolstoi, é Dostoievsky quem nos ajudarão a nos encontrar, a aceitar-nos, ou dar-nos conta de que não somos aceitáveis para nós mesmo e que talvez devêssemos fazer algo a respeito (BLOOM, 2000).[67]

A sabedoria só diria respeito à relação que cada um estabelece entre o que uma pessoa aprende e o que essa mesma pessoa realmente *faz* com isso na vida concreta. Enquanto informação e conhecimento podem ser compartilhados, a sabedoria é restrita a uma subjetividade particular, nunca a uma coletividade. Daí se depreende que não existe uma sabedoria universal, mas sabedorias — visões sábias do mundo e de si mesmo.

[67] O depoimento é tirado de uma entrevista realizada por R. Suarez e publicada em 29 de Agosto de 2000.

A dimensão política da leitura passa a um segundo (ou terceiro) plano: o critério principal passa a ser o prazer próprio e a autoconstrução individual. A dimensão estética, no Harold Bloom dos últimos anos, ganha a autonomia dos tempos da crítica humanista. A leitura, afirma Bloom, deve ser uma atividade de índole terapêutica, "o mais curativo dos prazeres". Como deixou registrado no seu *Cânone Ocidental*:

> Sinto-me bastante só nestes dias ao defender a autonomia do estético, mas sua melhor defesa é a experiência de ler o *Rei Lear* e depois ver uma boa encenação da obra. O *Rei Lear* não deriva de uma crise na filosofia, nem seu poder pode ser reduzido a uma mistificação promovida de alguma maneira por instituições burguesas. É uma marca da degeneração do estudo literário que se considere alguém excêntrico por defender que a literatura não depende do filosófico, e que o estético é irredutível a uma ideologia ou metafísica. A crítica estética nos regressa à autonomia da literatura imaginativa e à soberania da alma solitária; o leitor não como uma pessoa em sociedade, mas como o "eu" profundo, nossa interioridade última (BLOOM, 1994, pág. 19).

Assim, o individualismo estético de Bloom é um convite à autorreflexão, ao ideal humanista de autoformação (*Bildung*) e uma forma de enfrentar a natureza contingente da existência humana com mais, digamos, *sabedoria*, para resgatar um termo de conotação humanista frequentemente utilizado por Bloom e que vinha sendo ironizado e desprezado por diversas correntes da teoria literária.

A "autonomia do estético" em Bloom não remete a uma simples volta ao ideal da arte pela arte, justamente por sua visão pragmatista, próxima da perspectiva rortyana: a dimensão estética se amplia e passa a abarcar também o âmbito da vida ética, pois a experiência artística não é algo que se possa compartimentar em categorias estanques.

6.4. Reflexões para uma crítica humanista em nosso tempo

> “Sem dúvida, há muitas outras maneiras de ler, mas prefiro o método de Emerson, que é retirar aquilo que nos pertence, onde quer que o achado se encontre”
>
> (Harold Bloom, *Onde encontrar a sabedoria?*)

Acredito que um estudo comparativo mais detalhado a respeito dos pensamentos de Richard Rorty e Harold Bloom poderia fornecer valiosas sugestões aos debates contemporâneos sobre a natureza e o papel da literatura e da crítica literária. Contudo, dentro dos objetivos desta tese, pretendi aqui somente apresentar algumas reflexões e analogias que relacionassem as perspectivas de ambos a certas características presentes na forma *particular* da tradição intelectual humanista que tenho apresentado neste estudo, enfatizando, nessas comparações analógicas, o caráter de *atualidade* dessa tradição.

Quando Rorty defende, a partir de sua concepção neopragmatista, uma forma de crítica literária e cultural que se conecte com as preocupações humanas, com a história e com os valores morais, ele assume uma visão que dialoga diretamente com a herança humanista, ainda que esteja, obviamente (em se tratando de um pensador pós-moderno), muito distante do humanismo essencialista tradicional. Em Harold Bloom, por outro lado, em sua defesa do personalismo crítico e do gozo estético individualista, baseados na formação individual do gosto, igualmente encontramos uma aproximação evidente a valores e formas humanísticos. Bloom e Rorty interessam também aos objetivos deste trabalho porque são pensadores contemporâneos que padeceram daquele fenômeno que poderia ser descrito como uma “ressaca teórica”, mencionado anteriormente, e que estabeleceram uma relação *agônica* com a tradição intelectual em que se formaram e na qual estavam inseridos. Numa época marcada pelo predomínio de formulações teóricas anti-humanistas, ambos buscaram, cada uma a seu modo, caminhos alternativos.

Segundo o próprio Harold Bloom, a maior “diferença” entre ele e Richard Rorty é que, enquanto que, para o filósofo, a formulação de que “todos os vocabulários descritivos são mortais” se deveria ao pensador pragmatista

William James, para o crítico literário a concepção provém do ensaísta e poeta Ralph Waldo Emerson. Em comum, pode-se dizer que os dois apresentam uma profunda desconfiança em relação ao alcance das elaborações teóricas: “Mas *Dom Quixote*, à semelhança do que há de melhor em Shakespeare, resiste a qualquer abordagem teórica, às melhores e às piores” (BLOOM, 2005, pág. 106). Uma das preocupações centrais de Bloom em suas últimas obras é justamente a de advertir o leitor comum a respeito da estreiteza e das limitações de abordagens críticas formalistas, desconstrucionistas ou as que priorizam aspectos ideológicos e políticos (como nos Estudos Culturais).

O pensamento pós-analítico e pós-filosófico de Richard Rorty pode assumir uma outra *função preventiva* muito interessante no âmbito dos estudos literários acadêmicos e na crítica literária em geral: suas reflexões críticas funcionam como uma advertência contra certas pretensões cientificistas da filosofia e, por consequência, das teorias literárias em geral. Os usos e objetivos humanos num ato interpretativo – como na crítica literária – extrapolam a noção moderna de verdade como correspondência; o objetivo da crítica não é, pois, "a verdade", mas simplesmente continuar e enriquecer a grande e interminável conversação que é a cultura humana. A crítica só pode dizer “verdades” se entendermos essa palavra numa acepção humanístico-pragmática e não, como faz a filosofia racionalista tradicional, entendendo a verdade como certeza e como correspondência – *espelho da natureza*, para usar o termo empregado por Richard Rorty. A tradição humanista a que nos referimos uma e outra vez neste estudo entende a verdade como uma analogia bem sucedida, uma metáfora criativa que, preservando uma concepção realista da linguagem e salvaguardando seu poder de referencialidade, abre uma nova compreensão para algo inaudito; uma nova forma de ver ou de valorar.

Para o neopragmatista, devemos abandonar de uma vez por todas a busca por uma teoria geral da representação ou por uma teoria geral da linguagem; da mesma forma, transladando essa concepção ao âmbito literário, também deveríamos desobrigar-nos das sucessivas tentativas de criar uma teoria geral exclusivista da interpretação e da crítica literárias, ou da busca de uma metodologia monista e definitiva: a crítica é uma atividade plural e que atende a diversas demandas e objetivos.

Umas das proposições centrais do *Tratactus logicus-philosophicus* de Wittgenstein é a de que “ainda quando todas as *possíveis* questões científicas tenham recebido respostas, nossos problemas vitais não teriam sido sequer minimamente tocados” (WITTGENSTEIN, 2009, pág. 137, prop. 6.52). Da mesma maneira, para Rorty, “A filosofia analítica, por razão de seu puro formalismo, não pode contribuir em nada à realização de nossa existência” (RORTY, 2009, pág. 191). Em resumo, “Quanto mais ‘científica’ e ‘rigorosa’ ficava a filosofia, menos ela se relacionava com o resto da cultura” (RORTY, 2009, pág. 14). Tal problemática pode ser relacionada claramente com a tensão que se estabeleceu no âmbito dos estudos literários entre a Teoria da Literatura, constituída como disciplina acadêmica altamente especializada, e a prática da crítica literária voltada para um público amplo e não especializado: as diversas teorias literárias, com seus métodos e jargões só compreendidos por “iniciados”, passaram cada vez mais a responder quase que exclusivamente às suas demandas internas, e se afastaram muitas vezes da noção de crítica como atividade pública, que deve oferecer respostas aos problemas que nos aparecem na existência concreta, ainda que sejam respostas provisórias, contingentes, imperfeitas...

Enfim, a literatura, para um crítico como Harold Bloom, assim como no pensamento de R. Rorty, revela uma função de caráter vital e pragmático, e assume um lugar privilegiado na criação de nossas visões de mundo e de nossos valores vitais: “Só leio Hume e Wittgenstein quando estou interessado em pesquisar aforismos interessantes, mas recorro, incessantemente, a Shakespeare, em busca de verdade, força, beleza e, principalmente, pessoas” (Ibidem, pág. 49). A noção de *verdade* que aparece na citação acima está claramente muito distante daquela concepção de *verdade objetiva* do conhecimento epistemológico: “Pensar para Hegel, é uma coisa; para Goethe, é outra, bem diferente. Hegel não é um escritor da sapiência; Goethe, sim” (BLOOM, 2005, pág. 121). Tal diferenciação remete à antiga querela entre poesia e filosofia, tema que nunca deixou de suscitar polêmica. Proponho agora uma analogia entre essa diferenciação proposta por Bloom e as definições rortyanas de poesia e de filosofia: poesia seria o “esforço para lograr autocriação mediante o reconhecimento da contingência”, enquanto que

filosofia, em sua concepção tradicional, seria “o esforço para alcançar a universalidade mediante a transcendência da contingência” (RORTY, 1990, pág. 10). Essa tensão entre duas formas de compreender o mundo – uma poética e outra filosófica – atravessa o pensamento ocidental e atinge um grau inaudito em Hegel e, particularmente, em Nietzsche; mas podemos encontrar um conflito intelectual da mesma natureza quando nos remetemos a Platão, em sua *República*, advertindo sobre o dano irreversível que o poeta traria à cidade perfeita e justa, de acordo com a universalidade das ideias: “E no momento que recebais nela as musas voluptuosas, sejam épicas, sejam líricas, o prazer e a dor reinarão no vosso Estado no lugar da lei e da razão” (PLATÃO, 1993, pág. 607).[68]

Rorty acredita que os pensadores mais relevantes de nossa época foram aqueles que seguiram o impulso poético dos românticos, rompendo com Platão e “vendo a liberdade como reconhecimento da contingencia”; e os pós-nietzscheanos como Wittgenstein e Heidegger, que fizeram filosofia para “fazer patente a universalidade e a necessidade do individual e do contingente” (RORTY, 1990, pág. 10).

[68] A famosa passagem se encontra no livro X da *República*.

II

“PÁJAROS INTERIORES”

O humanismo de Ortega y Gasset e suas contribuições para a crítica literária contemporânea

7. NOTA PRELIMINAR

Nesta parte do estudo, pretendo me deter mais especificamente na figura do filósofo espanhol José Ortega y Gasset e em suas possíveis contribuições práticas e teóricas à crítica literária do nosso tempo. Diversos autores já trataram da centralidade que a literatura assume no pensamento e no estilo orteguiano; outros estudiosos, inclusive, já investigaram especificamente seu labor como crítico literário e suas concepções a respeito da crítica;[69] assim, minha proposta aqui não é simplesmente a de repetir os caminhos de trabalhos já muito bem realizados, senão apresentar, a partir de uma leitura crítica das obras de Ortega, uma visão particular a respeito de três pontos fundamentais: (1) as concepções que o filósofo desenvolveu sobre a crítica literária em diferentes períodos de sua vida; (2) a possibilidade de localizar o pensamento do filósofo dentro da *tradição humanista* e relacioná-lo com questões de crítica e teoria literária; e (3) a compreensão de que um novo olhar lançado ao ideário e à prática crítica de Ortega y Gasset poderia contribuir para uma revalorização do papel da crítica literária na atualidade, especialmente aquela destinada à publicação na grande imprensa e dirigida a um público geral e não especializado[70], que não está *necessariamente* interessado em filigranas teóricas.

Uma última advertência ainda se faz necessária: não faz parte dos objetivos destas reflexões negar a importância e as contribuições da Teoria Literária e, muito menos, da crítica universitária (o que seria, estupidamente,

[69] O mais recente trabalho específico sobre o tema está em: BLANCO ALFONSO, I.: *El periodismo de José Ortega y Gasset*, Madrid, Biblioteca Nueva – Fundación José Ortega y Gasset, 2005. Nessa obra há um capítulo em que se analisa de forma muito esquemática e detalhada os modelos, formas e estilos da crítica literária de Ortega nas diversas fases de sua vida intelectual. Para outros estudos diretamente relacionados ao tema da crítica literária em Ortega y Gasset, ver: AYALA, F.: "Ortega y Gasset, crítico literario", *Revista de Occidente*, 2º época, Nº140, noviembre de 1974, págs. 214-235; MORILLAS, J. L.: "Ortega y Gasset y la crítica literaria", *Cuadernos Americanos* (México), XVI, mayo-junio de 1957, págs. 97-106; GULLÓN, R.: "Ortega, crítico literario", *Sur*, Nº241, julio-agosto de 1956; y INMAN FOX, E.: "Ortega como crítico: literatura y la crisis de la cultura", en: VV. AA., *Ortega y Gasset Centennial*. Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1985, págs. 139-148.

[70] A descentralização e a nova configuração da crítica literária promovida pelos novos meios virtuais de comunicação não parece haver decretado o fim da figura do crítico de literatura como mediador cultural. Essa opinião pessoal, para ser mais bem embasada e defendida, demandaria um trabalho de investigação específico.

um tiro no próprio pé): o objetivo é, antes, o de mostrar, através do exemplo orteguiano, que o *humanismo crítico*, o *impressionismo* e o *personalismo*, tão menosprezados pelos teóricos da literatura,[71] são caminhos e abordagens alternativas que ainda podem ser muito proveitosas, principalmente para a chamada *crítica militante*, quer dizer, para a crítica que se ocupa do presente, das obras atuais e que, por sua própria natureza e objetivos particulares, cumpre uma função bastante distinta daquela exercida pela crítica acadêmica, que costuma se dedicar a obras cujos valores (sejam negativos ou positivos) de alguma forma já foram previamente discutidos e estabelecidos socialmente.

As concepções e práticas críticas de Ortega y Gasset se conectam perfeitamente com a afirmação de que qualquer crítica tende à autobiografia – à manifestação da personalidade e da visão de mundo do crítico –, no sentido de que, subjacentes a todos os seus argumentos e interpretações, estão suas opções estéticas, políticas e éticas. Isto, claro, não significa que a subjetividade fosse seu critério único, senão que a *visão pessoal* do crítico se colocava sempre dramaticamente entre os elementos circunstanciais: a sutileza e profundidade do pensamento orteguiano se revelavam, creio, a partir da disposição constante de rediscutir repetidamente suas próprias crenças e pressupostos teóricos, mas sem abandonar nunca sua perspectiva individual, todas as vezes em que a realidade – sempre mais complexa do que nossos preconceitos e teorias – o colocava em conflito consigo mesmo e com suas circunstâncias.

[71] Para o tema da contraposição entre crítica humanista e as principais correntes de teoria literária, ver FREADMAN, R. y MILLER, S.: *Re-pensando a teoria*. São Paulo: Unesp, 1994; COMPAGNON, A.: *O demonio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 1999; y ALBORG, J. L.: *Sobre crítica y críticos*, Madrid, Gredos, 1991.

8. A ALTERNATIVA ORTEGUIANA

> "Más que un menester crítico, me he propuesto, en estas notas sobre libros, revivir y remover, espumar y prolongar los temas sustantivos que el volumen trataba o sugería. Nunca he podido leer las páginas de un libro sin que por deliciosa repercusión se levantasen dentro de mí bandadas de pensamientos, cuyo vuelo diverso ha amenizado mi vida. En estos artículos, (…) he procurado capturar la ruta aérea de alguno de esos **pájaros interiores**"
>
> (José Ortega y Gasset, *El espíritu de la letra*)[72]

Em artigo publicado en 11 de maio de 1916, "La cátedra de literaturas neolatinas modernas", Ortega escreveu que "No puede haber una filología de lo contemporáneo" (II, pág. 4). A afirmação, que pode parecer um truísmo, é muito importante em relação ao tema tratado nestas páginas porque mostra que o filósofo percebe com clareza a diferença fundamental entre duas formas diferentes de aproximar-se criticamente da literatura que cumprem funções bem distintas e, portanto, são complementárias e não excludentes uma da outra:

> Ignoro si hay en España alguna persona conocedora de aquellos métodos y técnicas, gloriosa conquista del siglo XIX, que han transformado la historia literaria de vago centón donde se acumulan sentimientos y anécdotas en una construcción científica (II, pág. 4).

A percepção, que recebe em Ortega uma formulação tão básica e clara, de que cada forma de crítica (filológico-acadêmica ou jornalístico-militante) responde a objetivos próprios, e que, portanto, deve se servir de metodologias

[72] ORTEGA Y GASSET, J., *El Espíritu de la letra*. In: *Obras completas*, Tomo IV, Madrid, Taurus, 2004 ss., p.117. As seguintes referências das citações de Ortega y Gasset se darão no corpo do texto, entre parênteses, indicando respectivamente o tomo em números romanos e a página com cifras arábicas, e correspondem à edição das *Obras Completas* de José Ortega y Gasset em 10 tomos, Madrid, Taurus, 2004-2010.

e concepções particulares em cada caso, houvera podido solucionar muitos mal-entendidos entre teóricos e críticos, que somente ocorreram porque, como muito bem demonstrou o crítico literário belga Antoine Compagnon, a negação do humanismo tem início quando *a teoria se propõe a substituir a crítica literária*. Em algum momento, argumenta Compagnon, a teoria deixou simplesmente de *codificar* e terminou *regulamentando* as práticas literárias e críticas (COMPAGNON, 1999, pág. 18).

A eleição do filósofo espanhol para estas reflexões – um ensaísta que não foi propriamente um crítico militante e que tinha outras muitas ocupações intelectuais – tem aqui um sentido muito concreto: mostrar que a crítica humanista, ao contrário daquilo que defende a ortodoxia de certos teóricos de orientação pretensamente cientificista ou ideológica, não padece necessariamente de falta de rigor, de método. Tem, ainda, o objetivo de procurar, através de uma revisão dos componentes humanísticos do pensamento orteguiano,[73] elementos que possam sugerir caminhos e alternativas para a crítica literária de nosso tempo. Ortega nos serve, portanto, exatamente como um *contraexemplo*, uma alternativa, no sentido de que seus artigos e ensaios de crítica literária iam, em sua maioria, no caminho oposto ao da radical especialização dos estudos literários iniciada com a ascensão das principais teorias literárias do século XX.

Nos tópicos seguintes, através de uma revisão e reavaliação dos textos de crítica literária de Ortega y Gasset e da análise das diversas reflexões sobre o sentido e a função da crítica presentes em várias de suas obras, tentaremos colocar o pensamento orteguiano frente às questões mais atuais e urgentes para a crítica literária de nosso tempo, não para repeti-lo ou simplesmente situá-lo historicamente dentro do tema, mas para conectá-lo com os problemas presentes, para estabelecer as *conexões vitais* que são aquilo que mantém vivo um pensamento. Em ocasiões, forçarei algumas interpretações e leituras para vinculá-las diretamente ao tema da crítica literária, ainda que esteja

[73] Ver MARTÍN, F. J.: *La tradición velada: Ortega y el pensamiento humanista*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999. O autor desenvolve toda sua argumentação ao redor da tese de que o pensamento de Ortega y Gasset só pode ser devidamente compreendido em sua estreita relação com a tradição humanista, ainda que o próprio Ortega, em determinado período de sua trajetória filosófica, tenha tentado negar a validez *teórica* dessa mesma tradição.

consciente de que, talvez, a intenção expressa de Ortega não se relacionasse, ou pelo menos não diretamente, com o problema específico da crítica de literatura.

Respeitando dentro do possível a cronologia dos textos orteguianos, tratarei de examinar as reflexões do filósofo a respeito da crítica literária nas diferentes fases de seu desenvolvimento intelectual, relacionando-as, quando seja necessário e conveniente, com seu pensamento mais geral e com problemas atuais no âmbito da crítica e da teoria literárias.

9. ORTEGA E A CRÍTICA LITERÁRIA

> "A literatura que não conecta com nada, que carece de objeto e de tema, que carece de uma moral e de um contexto dialético, não é mais que bla bla bla"
>
> (Richard Rorty, *Contingência, ironia e solidariedade*)

No pensamento literário de Ortega y Gasset e em suas diversas reflexões sobre a linguagem e a literatura – encontradas imiscuídas por toda sua obra – já estão prefiguradas, de maneira mais ou menos desenvolvida, algumas das principais questões que dominariam as querelas críticas e teóricas do século passado no âmbito dos estudos literários e que seguem motivando discussões até os dias hoje.[74] Acredito, inclusive, que alguns caminhos originais são sugeridos para a superação de certos problemas centrais discutidos pela teoria literária. Defendo, portanto, que suas ideias sobre a atividade da crítica literária, seu estilo como escritor e sua filiação a uma tradição intelectual humanista – renovada e fortalecida por ele – fazem de sua obra um manancial para os críticos contemporâneos, principalmente os que se encontram fatigados e ávidos por uma abertura de horizontes depois da grande ressaca da *Era da Teoria Literária*,[75] com todos os seus dogmatismos, apriorismos ideológicos e conteúdo normativo.

Ortega y Gasset, como crítico de autêntica orientação humanista e pensador originalíssimo, tentou compreender a literatura em suas conexões com o mundo, com a vida concreta, a história, a partir de suas próprias circunstâncias pessoais.[76]

---

[74] Tanto no âmbito acadêmico quanto no jornalístico.

[75] Utilizo a expressão de acordo com EAGLETON, Terry: *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2005.

[76] E. Inman Fox adverte que as *circunstâncias* em Ortega devem ser consideradas "no sólo como elementos esenciales a nuestras vidas, sino también como puntos de partida para toda investigación filosófica" (FOX, 1987, pág. 26).

Em seus primeiros anos de atividade intelectual pública, tendo como plataforma a defesa combativa de uma crítica *personalista* e aceitando o *impressionismo* como forma essencial e ineludível de aproximação aos textos literários, Ortega y Gasset acreditava que a busca de um objetivismo total em crítica literária – como propunha H. A. Taine (1828-1893), por exemplo – significaria a morte da crítica. Entendia Ortega em "Glosas", um de seus primeiros artigos publicados na imprensa (1902), que "Hay que ser personalísimo en la crítica si se han de crear afirmaciones o negaciones poderosas. […] Así las palabras son creídas" (I, pág. 8). Segundo Julián Marías, no pensamento de Ortega, a *estrutura dramática*, quer dizer, o estilo e força narrativa presente em cada ato de comunicação – seja uma crítica, um ensaio, um livro ou uma simples conversação – resulta ser uma condição indispensável, essencial para sua verdade e eficácia retórica.[77] Esta característica da escritura orteguiana, de tendência claramente humanista, e o posterior desenvolvimento de sua doutrina *perspectivista*, constituem elementos fundamentais para uma melhor compreensão do significado real do caráter *impressionista* de sua crítica literária.[78]

Compreender o papel de crítico cultural de Ortega y Gasset de acordo com o que foi anteriormente exposto significa entender o crítico como uma espécie de *publicista cultural*:[79] um catalisador ou promotor de mudanças – a partir de sua perspectiva única e insubstituível do mundo – na visão que uma sociedade tem de seus próprios valores. Tal concepção da atividade crítica se assemelha consideravelmente àquela que Richard Rorty defende em uma obra fundamental tanto para a filosofia como para a crítica contemporânea, *Contingência, ironia e solidariedade*. O estudo de tal confluência, interessante sob vários aspectos,[80] parece-me que poderia representar uma contribuição

[77] ORTEGA Y GASSET, J.: *Meditaciones del Quijote*, ed. Julián Marías. Cátedra, Madrid, 2007.

[78] Ainda que, evidentemente, seja possível se estabelecer uma conexão, refiro-me ao *impressionismo* no sentido metodológico, nunca ao *impressionismo* como estilo artístico. Sobre Ortega e o impressionismo pictórico, ver, por ejemplo, HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D.: "Como Cézanne en pintura" e "La abstracción del dibujo", em *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2002, p. 85-130.

[79] Ver ROMANO GARCÍA, V.: *José Ortega y Gasset, publicista*. Madrid, Akal, 1977.

[80] Principalmente pelo fato de que os dois são provenientes de tradições filosóficas completamente distintas.

chave às discussões sobre o papel que a crítica literária pode desempenhar na atualidade.[81] Os críticos literários e culturais assumem, nessa perspectiva, a tarefa crucial de mover o *mercado* dos valores morais e estéticos. Para Rorty, os críticos teriam essa importância não porque possuam um acesso especial a verdades morais – ou metodologias científicas e objetivas de análise –, mas simplesmente porque se supõe que eles contam com um repertório bastante amplo de conhecimentos sobre diversas narrativas diferentes: seus vocabulários nunca estariam circunscritos a uma só obra ou a um só escritor.

Nas *Meditaciones del Quijote*, ensaio publicado em formato de livro em 1914, o filósofo espanhol defende a ideia de que o crítico tem o poder para operar mutações em nossa sensibilidade às circunstâncias:

> Cuanto es hoy reconocido como verdad, como belleza ejemplar, como altamente valioso, nació un día en la entraña espiritual de un individuo, confundido con sus caprichos y humores (I, pág. 755).

Quer dizer, qualquer necessidade latente na cultura, mesmo que se manifeste isoladamente em determinados indivíduos, caso seja estimulada e compartilhada, pode chegar a ser um valor socialmente legitimado e absolvido pela tradição.

Ainda que as ideias defendidas pelo filósofo a respeito da natureza e função da crítica literária sofram mudanças importantes durante suas diferentes fases intelectuais, podemos afirmar que nessas mutações não há contradições fundamentais.[82] Assim, entre o Ortega juvenil, defensor de uma crítica *vitalista*, *personalista* e *subjetivista*; e o Ortega maduro, que propunha para o crítico o labor de *potenciar* as obras para auxiliar os leitores a terem uma visão mais aguda e completa sobre as obras; há uma espécie de continuidade que se encontra mais alem das teorias assumidas ou das metodologias empregadas.

Nos próximos tópicos deste estudo acompanharei detalhadamente a evolução – tentando respeitar dentro do possível a cronologia – do pensamento orteguiano relativo à crítica literária em geral e examinar como essa evolução

[81] RORTY, R.: *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, Editorial Paidós, 1996.

[82] Com a exceção do período neokantiano, que será examinado mais adiante.

se reflete em seus próprios textos críticos, sejam artigos, ensaios ou livros. Advirto, ainda, que as possíveis lições que o pensamento de Ortega talvez possa fornecer à crítica contemporânea não estão – acredito – exclusivamente em seus textos de (ou sobre) crítica literária, senão também espalhadas por toda sua abrangente obra: em escritos filosóficos, sociológicos e políticos. Uma de suas contribuições mais atuais à crítica, no entanto, não vem de nenhuma reflexão específica, mas diretamente de seu *estilo* como filósofo-escritor:

> Ortega era filósofo precisamente por esa atención al lenguaje que siempre le caracterizó, por esa cura primordial de la palabra, por negarse a la consideración de la palabra como mero instrumento del pensar, por aunar, como hicieron los humanistas, la forma y el fondo en la unidad del texto (MARTÍN, 1999, pág. 23).

Além disso, registre-se que os textos de Ortega, em sua maioria, antes de se transformarem em livros, eram publicados na forma de artigos e ensaios em jornais e revistas, e lidos por um público amplo e não especializado. O pensador, desde o início de sua vida intelectual, foi motivado pelo reconhecimento de uma "falha" nas circunstâncias espanholas: acreditava que seu país sofria de *indigência intelectual* – um atraso científico e filosófico que se refletia na política e que precisava ser sanado através de uma *reforma da cultura*. Ele sentiu que tinha uma espécie de vocação e compromisso pedagógico-cultural com o seu leitor (o leitor espanhol médio, interessado em participar da vida cultural do país). Para esse combate, escolheu como principal trincheira a militância jornalística, mas nunca precisou abrir mão do rigor de suas ideias ou achou que precisasse baixar o nível de seus textos para ser entendido; e nem, por outro lado, necessitou apelar à linguagem técnica ou a jargões acadêmicos para legitimar o rigor de seu pensamento crítico-filosófico. Sua famosa divisa "La claridad es la cortesía del filósofo" (VI, pág. 803) serve até hoje como oportuna advertência à grande parte dos teóricos da literatura, e renderia bons frutos se fosse levada em conta no mundo acadêmico.

9.1. A crítica jornalística juvenil: vitalismo, personalismo e impressionismo

> “Por acaso tudo não depende de nossa maneira de interpretar o silêncio que nos rodeia?”
>
> (Lawrence Durrell, *Justine*)

> “Cada individuo es un punto de vista esencial”
>
> (Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*)

A atividade jornalística marcou o princípio da vida pública de Ortega e o acompanhou durante toda a existência. Segundo o perfil biográfico bastante completo fornecido por E. Inman Fox, a forte relação do filósofo com o jornalismo tem origem familiar:

> No es sin razón entonces que Ortega ha dicho que nació sobre la rotativa de un periódico. Y no aludía únicamente al hecho verdadero de haber nacido en un piso sobre la imprenta de El Imparcial. Pues, su abuelo materno, Eduardo Gasset y Artimes, fundó El Imparcial en 1867, siendo además ministro de Ultramar algún tiempo. Luego la dirección del periódico pasó a Rafael Gasset Chincilla, hermano de la madre de nuestro joven escritor, Dolores (FOX, 1987, pág. 10).

A importância do jornalismo na formação intelectual e no *estilo* de Ortega y Gasset como escritor é um fato amplamente destacado por estudiosos e comentaristas de sua obra. No ensaio *Misión de la Universidad*, Ortega reconhece essa condição e assume sem reservas o *título*: “tal vez yo no sea otra cosa que periodista” (IV, pág. 567). Está claro que tal definição é um tanto limitada para esgotar os atributos de um intelectual de seu nível e de sua atuação, mas são corretas as afirmações de que ele foi, *entre outras coisas*, um exímio praticante, durante grande parte de sua vida, da militância jornalística; e, também, que essa atividade acabou influenciando em seu estilo literário como um todo.

Ortega necessitava da imprensa como meio de comunicação que lhe dava acesso a um público amplo, ainda que afirmasse que considerava a tribuna jornalística um lugar inferior de atuação intelectual. É possível afirmar, no entanto, que mesmo sua filosofia madura é devedora dos esforços retóricos de um pensador que queria sempre se comunicar de forma clara com o grande público e que se impunha – como já mencionei antes – uma espécie de *missão pedagógica* voltada ao povo espanhol. Tal missão pedagógico-patriótica, que assumiu desde o principio de sua vida intelectual, não podia ser realizada a partir de um âmbito pura e exclusivamente acadêmico, universitário. Ortega necessitava usar o jornal da mesma forma com que os gregos utilizavam a *ágora*, a praça pública. Ele queria ser uma espécie de maestro dos leitores e, também, encontrar interlocutores inteligentes em meio ao público mais geral.

Em seus primeiros artigos, a crítica literária – sempre permeada de reflexões sobre o próprio significado e objetivos do ofício – foi um dos gêneros jornalísticos mais praticados pelo jovem intelectual.[83] De fato, seu primeiro texto publicado na imprensa é de 1902 e versa sobre um tema de crítica literária. Ignacio Blanco Alfonso comenta que, nesses primeiros anos, Ortega y Gasset "no fue sólo crítico literario, aunque sí en mayor proporción que crítico de otras artes, como la pintura" (BLANCO ALFONSO, 2005, pág. 147). Na época, o debate literário em jornais e revistas tinha uma importância central na dinâmica da vida cultural espanhola e o empenho de Ortega em participar ativamente desses debates, além do seu genuíno e precoce interesse pela literatura *per se*, pode ser a explicação mais plausível para que ele tenha escrito uma série de artigos, publicados em periódicos como *Vida Nueva*, *La Lectura* e *El Imparcial*, nos quais refletia sobre o papel cultural do crítico literário e sobre que tipos de crítica seriam as mais pertinentes.

É curiosa e sintomática a insistência do jovem jornalista em explicar, por diversas vezes, o que entende por crítica literária. Essa postura se deve, claramente, a sua condição de filósofo em formação: alguém que tem a necessidade de fundamentar as atividades intelectuais que o mobilizam. Uma investigação do seu desenvolvimento como crítico se faz, inclusive, mais

[83] "Uno de los géneros más prolíficos de la época y también del autor" (BLANCO ALFONSO, I. *El periodismo de Ortega y Gasset*, pág. 167).

cômoda justamente porque ele mesmo tratou, com frequência, diretamente do tema. A evolução de Ortega como crítico é também perceptível do ponto de vista formal: de artigos curtos para artigos com maior fôlego e, por último, os ensaios sobre literatura, nos quais já aparece plenamente estabelecida e madura sua concepção de crítica em consonância com seu pensamento estético-filosófico.

Em seus primeiros textos críticos publicados em jornal, a atitude do jovem Ortega reflete uma clara opção pela *crítica impressionista* (defendida teoricamente e praticada naquele tempo na Espanha, especialmente, por Azorín[84]) e seus textos mostram uma forte influência do vitalismo nietzscheano.[85] Em minha opinião, já nessas primeiras tentativas hermenêuticas podem ser encontrados elementos importantes do que mais adiante se configurará como a concepção madura de crítica literária do filósofo. A defesa de uma abordagem personalista e o rechaço ao ideal de objetividade pura para a crítica são fundamentais para entender sua visão relativa às insuficiências das metodologias positivistas que dominavam a crítica da época; e, além disso, porque nessa postura de juventude de Ortega já se pode delinear a importância de elementos como a circunstância vital concreta e a perspectiva individual para seu pensamento crítico. Outra característica muito importante que já está patente em seus primeiros textos é a clara preocupação de construir para si um estilo próprio, uma *forma literária* adequada de transmitir suas ideias, seja na imprensa ou nos seus livros.

É possível afirmar que, de forma geral, a crítica literária exercida por Ortega nunca vai abandonar completamente seu caráter *impressionista*, mas somente se entendemos o termo *impressionismo* de uma forma determinada; não como juízos baseados em meras percepções instantâneas ou em

[84] Pseudônimo de José Martínez Ruiz (1873-1967), que foi um ensaísta, romancista, dramaturgo e crítico espanhol. Azorín nasceu em Monóvar (Alicante) e foi um dos mais importantes representantes da chamada *Geração de 98*. Como crítico literário, Azorín buscava descrever as *impressões* diretas que a leitura lhe produzia e acreditava o deleite era mais fundamental do que a erudição.

[85] Para o tema das principais influências na formação da concepção orteguiana de crítica, ver o minucioso estudo de Ignacio Blanco Alfonso já citado. O autor analisa detalhadamente o contexto da crítica literária espanhola na época em que Ortega começa a atuar na vida pública.

caprichos individuais, mas como a valorização do ponto de vista individual, da autonomia e da situação circunstancial do crítico antes de qualquer método ou teoria. Se levarmos isso em consideração, poderemos dizer, por exemplo, que uma coisa é a qualidade de *impressionismo* que Ortega, em sua mocidade, refletia em seus textos jornalísticos de 1902 e outra diferente é o que transparecerá em 1914, nas *Meditaciones del Quijote*, porque evidentemente existe uma transformação significativa em suas circunstâncias (pessoais, intelectuais, históricas, *etc.*) entre as duas datas. As reflexões filosóficas sobre o *impressionismo* devem considerar o fato de que um *impressionismo puro* é uma impossibilidade, pois carece de sentido dentro da realidade humana, sempre perpassada e influenciada por fatores circunstanciais. O *impressionismo crítico* praticado por Ortega y Gasset ganha, em minha opinião, maior amplitude e alcance intelectual quando o relacionamos com formulações filosóficas de épocas posteriores, como as de *raciovitalismo*, *circunstancialidade* e, principalmente, com sua concepção de *perspectivismo*, herdeira direta do pensamento pós-metafísico de Friedrich Nietzsche.

Sobre o tema da crítica impressionista em Ortega, colocada em relação com a doutrina perspectivista, cabe aqui uma explanação mais detalhada. Apesar das diferentes utilizações e significações atribuídas ao *perspectivismo filosófico* por autores tão diversos quanto Leibniz ou Nietzsche, o termo se refere, originalmente e de forma simplificada, a uma teoria que se contrapõe ao objetivismo, afirmando que toda tese relativa ao mundo – toda possibilidade de conhecimento da realidade – está influenciada e condicionada pelas peculiaridades do sujeito cognoscente.

A concepção particular de *perspectivismo* que se encontra no pensamento nietzscheano já havia sido esboçada anteriormente por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*, e enfatiza que toda descrição do mundo é a representação feita por um sujeito e que a pretensão de que podemos prescindir da situação vital de um indivíduo, de suas características físicas, psicológicas, históricas ou biográficas, para alcançar um conhecimento do mundo tal como este realmente possa ser – a antiga ambição racionalista de um conhecimento puramente objetivo – não passa de uma utopia intelectual sem sentido: é a perspectiva individual que

organiza e empresta sentidos à caoticidade com que a realidade se apresenta para nós. Em outras palavras, sem a ação de espectadores, aquilo que consideramos *realidade objetiva* seria meramente um ajuntamento anárquico de dados desconexos; por outro lado, o que chamamos de *vida interior* depende de sua relação com os dados "exteriores", ou não passaria de um vazio, um silêncio absoluto dos sentidos e dos significados.

Nietzsche considera impossível o conhecimento da realidade "em si mesma", pois toda afirmação, toda crença, toda teoria do mundo depende do ponto de vista subjetivo:

> Abstrair o sujeito equivale a pretender representar o mundo sem sujeito; é uma contradição: representar sem representação! Talvez existam cem mil representações subjetivas. Se se abstrai a nossa, a humana, fica então a da formiga; e se se abstrai toda vida menos a formiga, realmente esta seria o fio do qual dependeria a existência? Sim, o valor da existência depende do fio representado pelos entes dotados de sensibilidade (NIETZSCHE, 1985, pág. 196).

Não existiria para Nietzsche, portanto, nenhum dado, nenhuma experiência, que não esteja contaminada por um ponto de vista, por uma interpretação. Assim, então, não existiriam fatos que nos sejam dados imediatamente; só possuímos e lidamos com interpretações. Não seria possível um critério último de verdade – o critério cartesiano de claridade e distinção, por exemplo –, pois não existiriam, para o pensador alemão, os *dados puros* a partir dos quais podemos construir um saber completamente objetivo. Portanto, não poderíamos encontrar dados ou verdades primeiras nem no nosso conhecimento do mundo exterior, o mundo que chamamos *físico*, nem tampouco no mundo interior. A posição de Nietzsche é tão radicalmente contrária à possibilidade de encontrar uma verdade absoluta em qualquer âmbito, que rechaça a premissa cartesiana da autoevidência do *cogito*: nem mesmo o mundo da consciência subjetiva nos seria mostrado em sua pureza, pois o nosso conhecimento da própria mente é tão influenciado por circunstâncias, contingências e preconceitos quanto o nosso conhecimento do mundo exterior.

A busca de proposições definitivas, conceitos universais ou a criação de sistemas fechados de pensamento – a pretensão mistificadora do conhecimento totalizante e objetivo – seria, na verdade, uma redução dos fenômenos vitais à pura e insípida abstração. Em contraponto ao projeto racionalista da filosofia, a proposta nietzschiana será a do *perspectivismo*: a possibilidade de aceitar a multiplicidade dos pontos de vista em oposição à sistematização baseada em um único fundamento, anuladora de toda a complexidade e pluralidade do real. A busca de uma *última realidade*, assim, careceria de sentido e, portanto, é dever intelectual evitar tudo aquilo que signifique um *ponto final* para o pensamento. O homem moderno – e isso é fundamental – descobre que está sem o fundamento último que lhe confere uma legitimidade fora de sua própria existência e se vê obrigado a construir a realidade a partir de múltiplas perspectivas.

A versão orteguiana do *perspectivismo*, por sua vez, nega a relação que muitos pensadores estabeleceram entre a relatividade dos pontos de vista individuais e o subjetivismo filosófico de corte idealista. Não é o caso de considerar que a verdade só é verdade para um determinado sujeito, mas que, "La perspectiva es el orden y la forma que la realidad toma para el que la contempla" (III, pág. 646). A busca racionalista por um espaço absoluto, ou como formulou Newton, um *sensorium Dei* — uma perspectiva divina, alcançada apenas pela razão pura, independente dos sentidos individuais, é vista por Ortega como superada. Há, no argumento orteguiano, uma afirmação veemente da perspectiva individual como fonte de acesso ao real, mas sem o apelo ao velho subjetivismo e, muito menos, ao solipsismo.

Além das implicações evidentes em sua teoria do conhecimento, a doutrina perspectivista orteguiana acaba reverberando, no pensamento mais geral de Ortega, nos campos da ética e da estética (e da crítica literária, por consequência). O descobrimento e a aceitação de que, além da que possuo, há uma gama de perspectivas possíveis que são, em princípio, tão válidas como a minha própria, tem uma consequência inevitável: a de aceitar que o outro tem um valor em si e que é o último juiz de seus próprios valores (éticos ou estéticos) enquanto sujeito, ainda que sua perspectiva não coincida em nenhum momento com a minha. Todo indivíduo teria, então, a partir de sua

posição única no universo, a intransferível missão de ser portador exclusivo de um ponto de vista original e de ser fiel a ele. Abandonar sua própria perspectiva, para Ortega, é trair suas circunstâncias.

A dimensão e o alcance filosófico que o *impressionismo* assume na crítica literária orteguiana, e a forte relação que estabelece com a doutrina perspectivista, devem ser analisados a partir de sua premissa de que o crítico não pode ser nunca imparcial ou impessoal, quer dizer, não deve jamais abdicar seu ponto de vista,[86] sua perspectiva única e intransferível, porque isso seria como renunciar a sua única possibilidade de verdade, seu único acesso à realidade. Ortega nunca abandonou completamente essa íntima convicção e tampouco prescindiu de seu estilo literário ou de sua capacidade retórica em troca de uma pretensão de objetividade ou imparcialidade científica (ainda que tenha se vangloriado disso em um momento particular de sua trajetória).[87] O mais importante, na visão desse filósofo, é o critério pessoal, criado somente frente às próprias circunstâncias, em luta (contato) com as coisas, como resposta concreta às interpelações existenciais do crítico em diálogo com as obras.

Talvez seja lícito afirmar que o perspectivismo foi, em certo sentido, uma forma intelectualmente mais madura e complexa daquela crítica impressionista de juventude que, afinal, nunca foi completamente rejeitada pelo filósofo e crítico literário espanhol.

A crítica literária de Ortega, que não obedece a padrões ou modelos teóricos fechados, é quase sempre uma grande digressão que, partindo de uma obra literária concreta e das conexões vitais, históricas e culturais que tal texto reverbera no crítico, trata finalmente sempre do mesmo tema: a singularíssima perspectiva do pensador a respeito das coisas do mundo. Ortega só compreendia a literatura em contato com a vida e fugia “del barbarismo de la especialización, por lo que jamás se denominará crítico literario” (BLANCO ALFONSO, 2005, pág. 170).

---

[86] O que não significa, obviamente, que ele não possa mudar de opinião a respeito de qualquer assunto.

[87] Ver o tópico seguinte, sobre a fase neokantiana de Ortega.

Desde seus primeiros textos críticos publicados em jornais, já estão patentes características que se desenvolverão posteriormente em sua obra madura: a preocupação com o *estilo* pessoal, a perspectiva vitalista (vida individual) e a ideia de reconhecimento das circunstancias pessoais como ponto de partida para qualquer forma de reflexão. De fato, em minha opinião, não há contradições importantes, no âmbito da crítica literária, entre o jovem Ortega e o posterior, o maduro. Evidentemente, ocorre uma mudança de perspectiva, mas isso se relaciona mais diretamente com a ampliação e desenvolvimento de suas concepções filosóficas e com a maturidade de suas ideias[88] do que com uma mudança na forma de ver a atividade crítica.

Em “Glosas”, artigo publicado originalmente em *Vida Nueva,* no ano de 1902, o jovem intelectual, profunda e claramente influenciado pelo vitalismo nietzscheano – “la zona tórrida de Nietzsche” – refere-se ironicamente às pretensões de objetividade e imparcialidade da crítica. Diz, burlando-se daqueles que ingenuamente acreditavam na objetividade da razão, que são “Hombres admirables que se dedican a la caza de la verdad, que quieren respirar certezas metafísicas”, e que só se alimentam de "carnes indudables” (I, pág. 5). Ortega defende então, no caminho contrário, que a verdadeira crítica não pode ser nunca imparcial, fria, sem vida, indiferente às coisas e aos problemas vitais; sua proposta é a de uma crítica agônica, combativa, que não aceite valores prévios, canônicos. A crítica, para ele, deveria ser exatamente o oposto: “Clavar en la frente de las cosas y de los hechos un punzón blanco o un punzón negro” (I, pág. 5). A função do verdadeiro intelectual seria, pois, a de estabelecer sempre hierarquias na cultura, num processo incessante de renovação da tradição.

Desde esta época, Ortega já não admite o entendimento do *literário* de forma isolada; ele considera a obra literária como só um elemento mais no eterno diálogo das coisas humanas, nisso que chamamos de forma muito generalista *cultura*. E a cultura é o vivo, o atual, o que ocorre no momento, os valores que estão em jogo: é criação e negação constantes. Cultura, no pensamento de Ortega, é arte, é ciência, é política: todo o repertório de

[88] Exceto, como já mencionado, pelo período em que Ortega esteve profundamente influenciado pelo neokantismo de seus professores de Marburgo, uma época *sui generis* no desenvolvimento de seu pensamento estético-literário e sobre a qual trataremos mais adiante.

respostas e soluções provisórias que encontramos para as necessidades humanas; enfim, a cultura é uma espécie de comentário sobre a vida – o texto eterno. Daí se deduz o que verdadeiramente fundamenta o trabalho do crítico literário como uma atividade vitalista: Ortega não se interessava por uma crítica que tratasse de valores mortos (ideologicamente absolutizados, religiosos, canônicos), mas pela crítica do que está vivo; daquilo que ainda não está fechado como valor: “Hablo de la crítica que discierne entre cosas que viven […]. Ahora, ¿creen ustedes que la vida se deja taladrar y arrastrar sin lucha?” (I, p.6). Os *valores mortos* para o filósofo são aqueles que já assumiram uma forma dogmática, que são impenetráveis à discussão crítica, ao diálogo social.

A crítica literária defendida por Ortega é uma crítica também criativa, autoral e propositiva, que nasce do embate direto entre uma perspectiva individual única, com todas as suas circunstâncias, e uma obra literária que está também inserida em determinado contexto. O crítico que se autoproclama *imparcial* ou *impessoal*, pois, cometeria o pecado intelectual de abdicar de sua individualidade, de *sair de si mesmo*. Servindo-se uma vez mais de um tom irônico, Ortega afirma que, se para poder ser justos temos que ser imparciais e abandonar nossa individualidade, a única conclusão possível é a de que “la justicia es un gran cuento chino” (I, pág. 6).

O pensador reconhece duas formas fundamentais de realizar uma crítica impessoal e, para exemplificá-las, utiliza como arquétipos os métodos críticos de Hippolyte Adolphe Taine (1828–1893), filósofo, crítico e historiador francês; e os do crítico de teatro e jornalista francês Francisque Sarcey (1827-1899). Sobre o primeiro, diz que havia buscado durante toda a vida um critério objetivo e último para os juízos estéticos; no entanto, a complexidade da arte sempre superava seus esquemas teóricos e a arte terminava por escapar às redes lógicas que ele tecia, “como el agua de una canastilla” (I, pág. 6). Para Ortega, essa crítica imparcial e objetiva era uma crítica morta, uma *aula de anatomia*, que carecia de interesse vital. Num artigo que publicou seis anos depois, “A. Aulard: Taine, historien de la Révolution Française” (I, pág. 170), no qual trata especificamente da importância do crítico e historiador francês, o filósofo espanhol atacou uma vez mais suas pretensões cientificistas, mas, ao mesmo tempo, não deixou de destacar o gênio retórico de Taine – a busca positivista

de um critério objetivo para a avaliação das obras de arte, fruto da vaidade cientificista, teria sido seu maior pecado intelectual.

Em relação à abordagem crítica de Sarcey, Ortega mostra um ainda maior desprezo, pois, segundo ele, o crítico teatral o que fazia era basicamente uma classe de *crítica demagógica* que consistia em "afirmar junto con la mayoría y negar junto con la minoria"; quer dizer, Sarcey abdicava de sua individualidade para assumir a opinião da massa: era o "hombre lúgubre de las multitudes" (I, pág. 7) fazendo crítica. Outra vez nos encontramos com um tema caro a Ortega e que vai estar presente também em sua crítica e no seu pensamento posterior: a desconfiança dirigida à opinião da maioria e a necessidade de uma *orientação* da cultural que deveria ser realizada por uma elite intelectual. Diz Ortega que "La multitud como turba, como *foule*, es impersonal por suma de abdicaciones, involuntaria, torpe como un animal primitivo" (I, pág. 7). O crítico impessoal, que flutua suas opiniões com os humores e preconceitos da multidão, carece de sentido e de utilidade porque não "consigue la atención de esa misma multitud cuyo fallo expresa y formula; no hiende el cerebro plúmbeo de la multitud" (I, pág. 7).

O personalismo crítico defendido por Ortega nessa época se baseia em sua desconsideração *intelectual* e *cultural* pelo valor intelectual da opinião pública, que não passaria da "soma das preguiças individuais", segundo Nietzsche (I, pág. 94); e, enfim, pela tendência a aceitar acriticamente aquilo que diz a maioria. Contra essa tendência, o filósofo apresenta seu ideal de crítico como alguém capaz de persuadir, de atrair os demais até sua forma de ver as cosa. Em suma: alguém que seja um sólido representante de sua própria individualidade. Com a beligerante (e divertida) conclusão de que "no se puede hacer crítica a bragas enjutas" (I, pág.9), o crítico conclui esse interessante texto de juventude. Sua visão geral nesse momento é a de que, em crítica literária, é melhor ser subjetivo e injusto do que ser anódino.

Em outro artigo, publicado no jornal *El Imparcial* em 1906, Ortega desenvolve sua sugestiva e irônica concepção de *crítica bárbara*, a partir da qual defende a ideia de que o que interessa realmente em um livro é o *alimento espiritual* que se pode extrair dele. Antes de toda a bem-humorada

argumentação, adverte, porém, que “estas confesiones mías […], tómese como confesiones de un lector, no como dogmatismos de un crítico” (I, p. 93). Essa sua clara posição, ainda na juventude, contra quaisquer formulações dogmáticas para a atividade do crítico é um valor fundamental de sua crítica literária dessa primeira fase. Ortega se coloca no lugar do leitor comum que não está interessado em sutilezas formais e que busca na literatura algo ligado a suas preocupações vitais. A partir daí, ele começa a defender a concepção de uma crítica *vitalista*, *bárbara*, mais preocupada em estabelecer conexões entre a literatura e a vida concreta do que em descrever as características e qualidades formais e técnicas de uma obra literária. Um crítico bárbaro, ou um mero impressionista, tem, dentro dessa perspectiva orteguiana, mais valor do que um crítico que se atém a aspectos puramente formais e/ou metodológicos em seu ofício. Se a crítica de fato necessita de um princípio reitor ou um critério legitimador que forneça uma orientação frente a nossa “muchedumbre de juicios y advertimientos” (I, p.92), tais princípios ou fundamentos não podem estar em outra parte se não é na intimidade do crítico, em sua sensibilidade e capacidade para desenvolver, levando em consideração sua circunstância particular, critérios pessoais e uma hierarquia própria de valores estéticos.

Está claro que o tipo de fundamentação crítica que Ortega endossa nesse período não tem pretensões de *universalidade*, *certeza* ou de *objetividade*. Para ele, o importante não era, tampouco, o consenso, mas a polêmica, porque na pluralidade de pontos de vista, na confrontação de opiniões, é onde existiria mais vitalidade. O tema da *vitalidade* nas artes e no pensamento é fundamental num momento em que Ortega começa a identificar e criticar duramente a indigência e o atraso, segundo ele, da vida intelectual espanhola, que se caracterizaria pelo desentendimento das preocupações intelectuais com os autênticos problemas humanos, históricos e políticos da época, e a atenção excessiva a meras formalidades e à erudição vazia. Ele rechaça o puro “virtuosismo, estimado por entendidos, iniciados y colegas del arte” (I, pág. 95).

A preocupação do filósofo pelas condições da cultura espanhola de seu tempo se relaciona intimamente com o que foi mencionado anteriormente a respeito da centralidade e recorrência no pensamento orteguiano da defesa do

papel orientador e pedagógico que devem desempenhar os intelectuais. Em um escrito posterior, de 1910, por exemplo, intitulado “Una polémica” e publicado em *El Imparcial*, Ortega uma vez mais trata de argumentar no sentido de que a formulação de hierarquias na vida cultural é uma necessidade humana legítima e útil. Para ele, a cultura cria *sentimentos superiores* a partir dos instintos e sensações básicas que todos os homens primitivos compartilharam, mas cada homem e cada povo teria desenvolvido e interpretado esses sentimentos basilares à sua maneira, e assim haveriam se formado as culturas. “Pensamos que nuestra valoración es la más exacta” e temos nossas razões para tanto, pois elas são para nós “más claras y decisivas, más profundas y infranqueables” (I, pág. 386).

Ainda no mesmo artigo jornalístico, Ortega se opõe frontalmente à modalidade crítica realizada por Juan Valera, uma sorte de *crítica de rebaixamento*: “Era crítica para Valera el arte de mostrar cómo lo que las gentes tenían por cosas de gran significación y trascendencia no venía a ser a la postre sino un asunto casero y trivial”. Para o filósofo, contudo, “Donde todo vale lo mismo, nada tiene valor”, e acrescentava ainda que “sin esa gradación no se puede percibir el movimiento ascendiente de la cultura” (I, pág. 387). O desejo de equivalência, de igualdade entre todas as coisas, é para Ortega uma impostura crítica e intelectual:

> Los valores intelectuales, morales, estéticos, vistos al través de ese deseo, resultan depreciados, confundidos unos con otros, y es como un retorno a aquella edad en que la piedra, el animal y el hombre valían, poco más o menos, lo mismo (I, pág. 387).

A ênfase do filósofo na fundamental importância para a vida intelectual – e para a crítica literária especificamente – de assumir sem receios valorações e estabelecer hierarquias entre os objetos da cultura é uma posicionamento que toma o caminho contrário, por exemplo, ao da atual tendência da crítica pós-moderna (principalmente a de corte pós-estruturalista), que parte da concepção de que um juízo de valor (ético ou estético), “é sempre um posicionamento infundado, sempre injusto e injustificado” (HILLIS MILLER, 1986, pág. 28). Mais adiante retornarei a esta discussão, porque me parece uma contribuição fundamental que o pensamento orteguiano pode oferecer à crítica e à teoria

literária de nosso tempo, a qual se mostra, em muitos momentos, demasiadamente *incômoda* e *temerosa* ao tratar sobre a dimensão ética da literatura e, também, a respeito do posicionamento crítico em relação à hierarquia dos *valores artísticos*.

Um problema fundamental para a crítica literária (e artística em geral) é, justamente, o da fundamentação dos juízos sobre valores artísticos e estéticos. É interessante investigar como essa questão recebe formulações e respostas distintas nas diferentes fases do pensamento orteguiano. Em sua primeira etapa, como mostrei anteriormente, o jovem crítico não aceita critérios objetivistas ou pretensamente científicos. Em 1907, por exemplo, escreveu que "el juicio estético […] es en sí mismo irracional: decide en él aquel grumo de individuo inasible para el concepto, huidero, bravío, irreductible a la acción legífera de la ciencia" (I, pág. 121). Em essência, essa valoração do caráter contingente e circunstancial dos juízos estéticos será uma constante no pensamento do filósofo – com a exceção, talvez, do período em que sua crítica literária esteve profundamente influenciada pelas pretensões cientificistas e objetivistas do neokantismo (um período que dura aproximadamente de 1908 a 1913). No entanto, com o tempo, as reflexões de Ortega sobre o tema vão assumindo novos matizes, sutilizando-se e apresentando elaborações mais complexas, principalmente a partir das *Meditaciones del Quijote* (1914), o que se relaciona diretamente com seu projeto intelectual de superação do idealismo[89] através da formulação do que ele chamou, como já mencionamos antes, *perspectivismo filosófico*.

9.2. Sob a influência do idealismo neokantiano

Blanco Alfonso[90] considera que existiram dois períodos básicos na crítica literária orteguiana, o primeiro iria desde 1902 até 1914 (data da publicação

[89] Para uma explicação detalhada do projeto orteguiano de superação do idealismo filosófico, ver MOLINUEVO, José Luis. *El idealismo de Ortega*. Madrid, Narcea, 1984.

[90] Ob. Cit., p. 162.

das *Meditaciones del Quijote*) e o segundo alcança todas as suas obras seguintes, sendo as *Meditaciones* a obra de transição. Defendo, contudo, que tal esquema falha por desatender a uma época crucial não somente para a filosofia de Ortega, mas também para suas concepções sobre a literatura, a crítica e a estética em geral. Considero que a fase do pensamento orteguiano que se costuma classificar como *neokantiana* (1908-1913), na qual o filósofo realizou estudos acadêmicos na cidade alemã de Marburgo, é uma etapa bastante particular, radical[91] e que assume uma significação especial porque de certa maneira colocou o filósofo ante muitas contradições pessoais, principalmente no que concerne a temas estéticos, artísticos e literários: a adoção desse ideal filosófico por Ortega, baseado na tentativa de fundamentação de uma *ciência superior*, muitas vezes se opôs a sua concepção vitalista de que os critérios de valor e de beleza não podem ser medidos objetivamente por diapasões racionais totalmente independentes do indivíduo e de suas circunstancias:

> El neokantismo había seguido en la convicción de que hay que dar una fundamentación *a priori* al saber, y había mantenido que todos los temas del conocimiento han de organizarse bajo el modelo de la ley de las ciencias físico-matemáticas. En la epistemología kantiana, el hombre nos es ente biológico: primero es "hombre interior" (FOX, 1987, pág. 22).

A noção de indivíduo humano, portanto, aparece no pensamento neokantiano como uma *idealização*, um *conceito*: a vida concreta se submete às determinações da cultura a qual pertence, e a singularidade do indivíduo se perde no determinismo das influências sociais.[92] Na perspectiva neokantiana, pois,

---

[91] "Marburgo era el burgo del neokantismo. Se vivía dentro de la filosofía neokantiana como en una ciudadela sitiada, en perpetuo: ¡quién vive! Todo en torno era sentido como enemigo mortal: los positivistas y los psicologistas, Fichte, Schelling, Hegel. Se les consideraba tan hostiles, que no se les leía. En Marburgo se leía sólo a Kant y, previamente traducidos al kantismo, a Platón, a Descartes, a Leibniz…" (*Prólogo para alemanes*, IX, 136).

[92] É curiosa a semelhança que se pode estabelecer entre a visão neokantiana de submissão e negação da autonomia do indivíduo frente à cultura e a noção de *escritura* – assim como aparece em autores como Michel Foucault e Roland Barthes – como um tecido de citações e referências a inumeráveis centros da cultura, e na qual o autor individual é somente uma localização por onde fala a Linguagem. Ambos os casos se caracterizam pela desconsideração do indivíduo em troca de uma hipóstase dos conceitos de cultura e de linguagem. A ideia de

> La vida humana se define en función de la cultura, que se manifiesta en el pensamiento científico, ético y estético. Así es que llega a ser norma y objetividad frente a los impulsos o inclinaciones del individuo. Luego la noción de individuo humano es una abstracción, una gota en el mar de la cultura. El hombre no es individuo físico, sino individuo socializado por la cultura (FOX, 1987, pág. 22).

A influência neokantiana afetou profundamente as concepções mais básicas de Ortega sobre a natureza e finalidade da filosofia e, especificamente, seu pensamento estético e artístico. O caminho de sua reflexão filosófica passava a ser a busca da *norma ideal* para a cultura, o *ideal* ético *superior* e *abstrato* para a vida social e política; e, em estética, o *padrão ideal*, o *modelo transcendental* de beleza. Essa nova preocupação do pensador em encontrar critérios estéticos que superassem o *puro subjetivismo* e os simples *caprichos individuais* vão aparecendo em seus textos de forma gradual, pois não é possível identificar um ponto de ruptura radical e absoluto. No artigo a que me referi anteriormente, no qual o filósofo faz uma avaliação geral da importância de H. A. Taine, Ortega já acrescentava ao arbítrio individual do crítico a necessidade de possessão por parte do mesmo de uma visão retrospectiva dos valores estéticos herdados, quer dizer, a necessidade de una perspectiva histórica:

> La crítica artística, como interpretación histórica de las obras bellas, obliga al estudio y a la síntesis de épocas pasadas del hombre, ensancha el criterio y el gusto, enriquece el horizonte del juicio y, por encima de todo, lleva a considerar la obra de arte como una realidad hondamente humana ante la cual aparecen ridículos los párrafos de una crítica subjetiva (I, pág. 172).

Já se nota, portanto, nesse Ortega de 1908, uma mudança de *tom*, uma reestruturação de seu pensamento a respeito do tema da crítica de arte. Não se deve entender a crítica ao falso cientificismo objetivista de Taine como uma defesa, como ele mesmo preconizou antes, de um *puro subjetivismo*, um *impressionismo ingênuo*, que baseia a apreciação e valoração estética em meros caprichos de um sujeito isolado, sem perspectiva histórica. Trata-se da

---

morte do autor, tão influente na crítica literária do século passado e que reverbera até nossos dias, fundamenta-se também nessa noção propagada pelo Pós-Estruturalismo linguístico.

primeira tentativa, em Ortega, de busca de critérios mais objetivos para tratar de temas estéticos: e essa busca encontrou na história, na tradição e na cultura herdada seus primeiros parâmetros.

Em textos posteriores, contudo, já é possível perceber a quase completa adesão do pensador à obsessão neokantiana pela *objetividade científica*.[93] A admiração que sente Ortega pela "ciência germânica", que considerava então o ápice da cultura europeia da época, fez-lhe, além de empreender viagens e estâncias de estudos naquele país, tentar *adaptar* suas concepções à nova visão que buscava adotar. Essa difícil procura de adequação se reflete fortemente, como sugeri anteriormente, em suas concepções sobre a crítica literária e sobre a estética em geral.

Mas como pode a crítica literária se separar *por completo* do empirismo sensitivo, da apreciação espontânea, dos afetos pessoais? Esse é o grande desafio que Ortega tenta superar nesses momentos, mas sem muito êxito – fato que ele mesmo reconhecerá posteriormente. Em "Psicoanálisis, ciencia problemática", artigo publicado em revista no ano de 1911, o filósofo reconhece que a "superación de lo espontáneo" (I, pág. 483), que é o objetivo último e o que caracteriza o pensamento genuinamente científico, encontra muitas dificuldades quando aplicado a questões estéticas e de juízos de valor em geral. Em outro artigo do mesmo ano, "Alemán, latín y griego", Ortega afirma que "La cultura germánica es la única introducción a la vida esencial" (I, pág. 454). Seu deslumbramento intelectual pela filosofia e ciência germânicas o faz inclusive entrar em confrontações com outros intelectuais espanhóis: "Esta campaña en pro de la retórica latina y en contra de la ciencia germánica va movida por la corriente tradicionalista y conservadora" (I, pág. 452). [94] Seu novo ideal, para a filosofia e, portanto, para a crítica literária, é a superação da retórica, da opinião, de quaisquer elementos de subjetividade na crítica:

---

[93] Ver ORRINGER, N. R.: *Ortega y sus fuentes germánicas*. Madrid, Editorial Gredos, 1979.

[94] Entre os intelectuais que polemizaram com Ortega neste período estava Don Miguel de Unamuno. Ortega investia a partir de sua visão *germanizante* contra o império do "ego" no pensamento de Unamuno e de seus coetâneos. O jovem filósofo se declarava partidário da *objetividade* como valor filosófico máximo, porque, conforme afirmava num ensaio sobre Renan, não entende como "puedan interesar más los hombres que las ideas, las personas que las cosas"; enquanto Unamuno já havia declarado sua firme convicção "en los hombres antes que las ideas".

> Ya no es la crítica literaria, como en la edad desmedulada de Sainte-Beuve, una recolección de anécdotas picantes, una lista de los pecados divertidos a que poetas y prosistas se dejaron ir en las horas menos nobles de su existencia, sino la sistemática captura de los orígenes de sus creaciones, la acumulación de variaciones lexicográficas, la reconstrucción de las porciones egregias de sus almas. Ya no es la filosofía, como en los tiempos idílicos de Cousin y Renán, una especie de retórica, sino la reflexión sobre la compleja metodología de las ciencias (I, pág. 451).

O filósofo espanhol vivia um momento de intensa contradição pessoal, como comentará posteriormente, no ano de 1924: “Durante diez años he vivido en el mundo del pensamiento kantiano. Lo he respirado como una atmósfera, fue a la vez mi casa y mi prisión” (IV, pág. 255). Suas pretensões germânicas exerceram uma forte influência em seu pensamento, mas sua sensibilidade permaneceu *latina* (*mediterrânea*) por toda a vida. Ela é fruto de uma primeira formação intelectual, *literária* e *retórica*, de caráter eminentemente humanista. Essa formação juvenil, realizada ainda na Espanha, baseada na frequentação dos grandes textos da filosofia grega e latina e, ainda, da literatura clássica francesa, estará sempre refletida em sua forma peculiar de fazer filosofia e, muito evidentemente, em seu *estilo* como escritor.

Um texto especialmente representativo desse momento de *contradição* interna do filósofo é “Renan”, publicado originalmente como artigo independente em 1909, e depois compilado no livro *Personas, obras y cosas* (1916). Trata-se de um ensaio marcado pela ambiguidade, no qual Ortega simultaneamente critica e elogia o escritor francês – um dos pensadores que Ortega mais admirava, mas que, por seu estilo rebuscado e retórico, afastava-se do ideal de filosofia que Ortega defendia naquele momento.

A ideia endossada no princípio desse texto é a de que a vida humana, a existência, se não se ampara em valores objetivos se converte em um naufrágio. Diz que “lo que claudica, lo vacilante e inacabado, no pudiendo mantenerse de a plomo sobre sus pies, recostado perdura dentro del hombre o se agarra a las entrañas del individuo para no morir totalmente”, e conclui taxativamente: “Lo subjetivo, en suma, es el error” (II, pág. 33). Algumas páginas depois, refere-se à “Lepra de la subjetividad” (II, pág. 35). O mais interessante a respeito dessas duas afirmações tão radicais do filósofo é que

ele mesmo, em 1915 (data em que está organizando seus artigos anteriores para publicar na antologia mencionada), sente-se impelido a acrescentar duas notas de rodapé – cada uma a respeito de uma das afirmações acima – nas que admite, respectivamente, seus erros passados: “He aquí un pensamiento que hoy me parece muy equívoco” (II, pág. 33) e “Repito que esto es blasfemia” (II, pág. 35). É óbvio que, nos trechos citados, Ortega se refere ao subjetivismo a partir de um ponto de vista filosófico, mas acredito que a mesma visão pode ser levada perfeitamente ao âmbito da interpretação literária, levando em conta que essas dimensões andam sempre juntas nas reflexões do filósofo.

A defesa de que “lo objetivo es lo verdadero” (II, pág. 33) se opõe tanto ao Ortega das *Meditaciones del Quijote* quanto ao jovem Ortega de *Glosas* ou da *crítica bárbara*. A aceitação do dogmatismo teórico neokantiano chega a seu ponto máximo, assumindo um tom quase místico, quando afirma que as leis eternas não são somente físico-matemáticas, senão que

> el gran poeta y el gran pintor son así mismo humildes y fervientes siervos de lo objetivo. Mientras escribió el Quijote mantuvo ciertamente Cervantes encadenado y mudo su yo personal, y en su lugar dejó que hablaran con la voz de su alma las sustancias universales” (II, pág. 34).

No mesmo contexto utiliza uma citação de Goethe como divisa, *Viver segundo capricho é de plebeu; o nobre aspira à ordenação e à lei*. Mas o que está bem em Goethe parece estar fora de lugar no Ortega dessa época, como ele mesmo reconhecerá posteriormente: a ordem e a lei (critérios humanos estabelecidos historicamente, dentro da dinâmica das tradições) são criações humanas inspiradas em circunstâncias concretas, na cultura e na vida, e não em verdades objetivas, eternas e necessárias, às quais um só tipo de razão superior pode ter acesso. O filósofo sugere, inclusive, que a arte e a religião evoluem seus mitos para *ajustá-los à ciência* (II, pág. 40). Em outro momento, afirma que

> Según Fichte, el destino del hombre es la sustitución de su yo individual por el yo superior. No asuste esa fórmula metafísica: ese yo superior no es cosa vaga e indescriptible; es meramente el conjunto de las normas: el código de nuestra sociedad, la ley lógica, la regla moral, el ideal estético (II, pág. 47).

É recorrente nesse período da trajetória filosófica de Ortega a defesa da *cultura contra a barbárie*,[95] do *convencional* contra o *espontâneo* e a busca, em seus textos de crítica de arte, de um *ideal estético superior*, que deveria ter como fundamento e critério máximo uma norma transcendental, lógica, abstrata e universal – independente das contingências, dos relativismos e da situação do homem particular, do indivíduo concreto.

É interessante notar ainda que, no mesmo ensaio, sua grande admiração por Renan o faz reconhecer qualidades no pensador que superam a visão limitante da filosofia estritamente racionalista e idealista que ele tentava assimilar e defender. “Renan no ha inventado probablemente idea alguna; pero ha creado muchas metáforas nuevas”, diz, e acrescenta que “Casi no hallamos en la historia del hombre otra cosa que metáforas” (II, pág. 41). Ortega assume que a origem da compreensão humana do mundo está na capacidade metafórica,[96] na aptidão de estabelecer analogias e, portanto, no conhecimento do verossímil. Claro que nesse momento ele crê ainda que as metáforas têm que ser *polidas* para que seja possível atingir a objetividade, o conhecimento verdadeiro. Como já foi sugerido na última nota de rodapé, o tema da metáfora terá no pensamento posterior de Ortega uma importância fundamental e está diretamente conectado à ideia de uma filosofia e uma crítica de caráter humanista. A força do estilo e das ideias de Renan faz com que Ortega reconheça, ainda que numa frase curta e pouco desenvolvida, que o humanismo “ofrece profundas y severas enseñanzas” (II, pág. 40).

Aparece em “Renan” pela primeira vez a interessante concepção orteguiana de que o crítico literário deve, antes de tudo, *potenciar* a obra

[95] Note-se a mudança radical de perspectiva em relação ao que ele defendeu anteriormente como *crítica bárbara*, de caráter eminentemente personalista e vitalista.

[96] Ortega não chega a desenvolver propriamente uma teoria sistemática a respeito da metaforização, mas aborda o tema em vários ensaios e obras, em diferentes períodos de sua vida. Os dois principais textos do filósofo sobre essa questão são o “Ensayo de estética a manera de prólogo” (I, págs. 664-680) e “Las dos grandes metáforas” (II, págs. 505-517).

comentada; ideia que voltará a aparecer, cerca de cinco anos depois, nas *Meditaciones del Quijote*,[97]

> Confieso no ver claramente el alcance, utilidad, ni significación de esa crítica literaria, que se reduce a discernir lo bueno y lo malo. La verdadera crítica consiste en potenciar la obra o el autor estudiados, convirtiéndolos en tipo de una forma especial de humanidad y obtener de ellos, por este procedimiento, un máximo de reverberaciones culturales (II, pág. 40).

Em "Adán en el Paraíso", ensaio de 1910 (somente um ano posterior ao "Renan", portanto), já é possível observar uma mudança interessante nas premissas orteguianas, posto que o homem concreto, o ponto de vista individual, volta a ser considerado imprescindível ao ato crítico e à apreciação estética. "No existe, por lo tanto, esa supuesta realidad inmutable y única con quien poder comparar los contenidos de las obras artísticas. Hay tantas realidades cuanto puntos de vista" (II, pág. 60). O filósofo claramente abandona sua anterior pretensão de encontrar um ideal ou norma valorativa superior para a apreciação estética quando ironicamente afirma que

> Los aficionados al arte suelen sentir desvío por la estética. Éste es un fenómeno que tiene fácil explicación. La estética intenta domesticar el lomo rotundo e inquieto de Pegaso; pretende encajar en la cuadrícula de los conceptos la plétora inagotable de la substancia artística. La estética es la cuadratura del círculo; por consiguiente, una operación bastante melancólica […]. No hay manera de aprisionar en un concepto la emoción de lo bello que se escapa por las junturas, fluye (II, pág. 62).

É justamente no ensaio mencionado que Ortega começa a desenvolver uma concepção de valor estético e de juízo crítico como fundamentalmente baseado não em essências e definições fixas, mas em conexões: "Cada cosa concreta está constituida por una suma infinita de relaciones". Podemos resumir essa noção da seguinte maneira: o *valor é uma interpretação da relação de uma coisa com as demais, considerada a partir de uma perspectiva particular*. Por isso a tradição, a herança cultural, a história e mesmo os preconceitos passam a serem considerados pelo pensador como *critérios relacionais* primordiais e inevitáveis, sem os quais estaríamos condenados

[97] O próximo tópico deste estudo se centrará exclusivamente nessa obra, que marca um ponto de giro fundamental no pensamento e na crítica literária do filósofo.

eternamente ao imediato e ao espontâneo: “Sin esta condensación tradicional de pre-juicios no hay cultura” (II, pág. 58). O homem estaria, assim, condenado a uma eterna deriva, ao caos valorativo.

O caminho para aceder aos valores – morais ou estéticos – já não é o da idealização racional, mas o da atenção à perspectiva individual em seu confronto com coisas concretas a partir de um contexto vital determinado:

> Las ciencias morales, empero, están sometidas también al método de abstracción: describen la tristeza en general. Pero la tristeza en general no es triste. Lo triste, lo horriblemente triste, es esta tristeza que yo siento en este instante. La tristeza en cuanto vida, y no en cuanto idea general, es también algo concreto, único, individual (II, pág. 67)

9.3. As contribuições das *Meditaciones del Quijote* à crítica literária

Primeira obra publicada em formato de livro pelo filósofo espanhol, as *Meditaciones del Quijote* (1914) são a primeira parte de um projeto que nunca chegou a se realizar da maneira planejada e prometida inicialmente pelo pensador. O breve ensaio seria somente o início de uma sequencia de dez “meditações” ou, para usar um termo caro a Ortega e aos humanistas espanhóis do século XVII: “salvaciones”. Ainda que o projeto não tenha sido totalmente realizado,[98] esse texto, sozinho, foi conquistando (muito lentamente, diga-se) uma importância fundamental no pensamento literário espanhol, e em alguns outros países, como Estados Unidos e Alemanha, como atestam as várias edições e as diferentes traduções realizadas. Afirmo que essa influência foi predominantemente *literária*, porque o caráter filosófico da obra até hoje é

[98] As demais *Salvaciones* se filiam ao projeto que é estabelecido e desenvolvido teoricamente neste ensaio inaugural. Sobre as listas e os múltiplos projetos de *Meditaciones*, ver, por exemplo, ORTEGA Y GASSET, J.: *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, edição de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1987; e as *Notas de Trabajo* editadas por José Luis Molinuevo (“Sobre Cervantes” y “El Quijote desde el Escorial”, Em: Revista de Occidente, nº 156, mayo 1994, pp. 36-54). O professor e pesquisador norte-americano E. Inman Fox editou e compilou, em *Meditaciones sobre la literatura y el arte* (FOX, 1987), os textos orteguianos que se relacionam com seu projeto inicial das *Salvaciones*, numa tentativa muito bem lograda de *reconstrução* do plano geral de Ortega. Ganham protagonismo nesta obra, no lugar de Cervantes, as figuras dos escritores espanhóis Azorín e Pío Baroja, que foram objeto de textos de crítica literária de Ortega em mais de uma ocasião.

colocado sob suspeita: o estilo peculiar de escritura que o pensador espanhol imprimiu nesse ensaio fez – e ainda faz – com que ele seja considerado por muitos, no máximo, uma bela peça de retórica, mas não um trabalho rigorosamente filosófico, pois que carente de estrutura e rigor, de sistematização e método.

Discussões filosófico-conceituais à parte, encontra-se nas *Meditaciones del Quijote* um verdadeiro manancial de reflexões diretas e indiretas sobre a atividade da crítica literária. O estilo de ensaio literário que o autor semeia com essa obra já seria, *per se*, uma grande contribuição ao gênero crítico. Segundo o filósofo José Luis Molinuevo, "las *Meditaciones* son ejercicios de crítica literaria que, en contra de lo usual, […] no constituyen una crítica sentimental sino intelectual, es decir un ensayo de llevar cada cosa a su plenitud e integridad".[99] Diz Ortega que suas *Meditaciones* "Carecen por completo de valor informativo; no son tampoco epítomes – son más bien lo que un humanista del siglo XVII hubiera denominado 'salvaciones'" (I, pág. 747). A menção explícita ao humanismo aqui não é gratuita: neste momento o filósofo supera preconceitos anteriores e passa a reconhecer a importância de uma tradição filosófica e retórica desprezada pelo racionalismo dominante desde Descartes, ainda que siga mantendo sua crença na superioridade das culturas grega (clássica) e germânica frente à tradição de pensamento latina. Sobre Giambattista Vico, por exemplo, cujo pensamento é um dos ápices da cultura humanista, Ortega afirma, nas *Meditaciones*, que sua obra *é um caos* (I, pág. 777) e que os pensadores latinos pecam por imprecisão conceitual, falta de rigor e por uma espécie de anarquia intelectual.

Ortega entende que os latinos preferiam a sensação viva das coisas, escolhiam ficar com as impressões; eram sensualistas antes de tudo: "los latinos llaman a eso Realismo" (I, pág. 779). O filósofo, ainda que agora reconheça que ele mesmo faz parte da continuidade histórica dessa cultura (a mediterrânea),[100] terá daí por diante como uma meta intelectual pessoal a

[99] MOLINUEVO, J. L., "Literatura y filosofía en Ortega y Gasset", *Revista de Occidente*, 132 (mayo de 1992), p. 76.

[100] O mediterrâneo pode "palpar con la pupila la piel de las cosas" (I, pág. 780). Observe-se nessa citação, que poderia funcionar perfeitamente como um verso poético, a força estética e a capacidade que tem a aliteração (a repetição do som consonantal da letra *p*) de provocar una

síntese entre estas duas formas distintas de compreender as coisas: a impressionista e a conceitualista: “La impresión es filiada, sometida a civilidad, pensada – y de este modo entra a cooperar en el edificio de nuestra personalidad”. As bases do *raciovitalismo* orteguiano aparecem pela primeira vez nessa *vontade de síntese*: “Jamás nos dará el concepto lo que nos da la impresión, a saber: la carne de las cosas. El concepto, a su vez, nos da el sentido físico y moral de las cosas”. O pensamento não é anterior às coisas, à realidade, mas “al destronar la razón, cuidemos de ponerla en su lugar. No todo es pensamiento, pero sin él no poseemos nada con plenitud” (I, pág. 785).

Ampliando a concepção já mencionada de *crítica como potenciação*, Ortega começa a tomar definitivamente, ainda que com alguns senões, o caminho da tradição humanista; mas, note-se, não como mera repetição de um modelo recebido e adotado mecanicamente, mas a partir de um olhar filosófico renovado, dilatado e atento aos problemas de seu tempo, às suas circunstâncias particulares. Termos como *reverberação*, *conexão*, *relação*, *compreensão*, entre outros, repetidos e destacados muitas vezes no ensaio, deixam patente que agora a preocupação maior da crítica orteguiana (de suas *salvaciones*) será a de encontrar o sentido *vital* das obras lidas, quer dizer, as relações da literatura com as preocupações humanas concretas, contingenciais, historicamente situadas. Ortega vai abandonando, assim, a obsessiva preocupação – herança intelectual neokantiana – com uma utópica universalidade abstrata. Para Inman Fox, as *meditaciones* foram

> redactadas o concebidas por Ortega en su intento de fundar la filosofía en la vida humana y en la cultura nacional, de superar el neokantismo aprendido en Alemania con una fenomenología “mundana” (FOX, 1987, pág. 9).

Assim, a partir do projeto humanista das meditações, a filosofia passa a ser entendida pelo pensador espanhol como uma “ciencia general del amor”, que buscaria a “omnímoda conexión” (I, pág. 752) entre as coisas:

---

sensação táctil. Fica claro nessa passagem que a filosofia orteguiana, a partir dessas Meditaciones, sobrepassa os estreitos limites de uma linguagem puramente lógico-formal, conforme ao racionalismo da tradição filosófica dominante.

> Dado un hecho – un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor – llevarlo por el camino más corto a su máximo significado. Colocar las materias de todo orden, que la vida, en su resaca perenne, arroja a nuestros pies como restos inhábiles de un naufragio, en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones (I, pág. 747).

Tal tipo de abordagem crítica não pode nunca ser obra de um mero especialista, um técnico versado nos aspectos *exclusivamente* literários das obras, como propõem algumas correntes e teorias críticas formalistas ou pretensamente científicas. Ortega estava basicamente preocupado com a compreensão de sua particular circunstância e como tudo o que há nela: o livro concreto é um elemento mais que está aí para ser compreendido; e compreender é por em relação, é estabelecer, a partir uma perspectiva individual, uma conexão integradora, analógica (metafórica), e criadora de significados vitais. Tomando como critério essa perspectiva orteguiana em relação aos estudos literários, careceria de qualquer sentido decretar fronteiras absolutas entre a crítica literária, a crítica cultural em general e a atividade filosófica. Coisa muito semelhante ao que o filósofo norte-americano Richard Rorty viria a propor mais de sessenta anos depois.[101]

A defesa de uma crítica potenciadora dos textos – uma *crítica amorosa* – explica-se simplesmente no argumento de que aperfeiçoar as coisas concretas que estão ao nosso redor significa aperfeiçoar tudo o que nos é circunstante e que também fazem parte de nossa constituição ontológica,[102] possibilitando uma "ampliación de la individualidad" (I, pág. 748), através da capacidade do homem de organizar sentimentalmente a realidade.

> El crítico ha de introducir en su trabajo todos aquellos utensilios sentimentales e ideológicos merced a los cuales puede el lector medio recibir la impresión más intensa y clara de la obra que sea posible. Procede orientar la crítica en un sentido afirmativo y dirigirla, más que a corregir el autor, a dotar al lector de un órgano visual más perfecto. La obra se completa completando su lectura (I, pág. 759).

---

[101] Ver, principalmente, RORTY, R. *Contingencia, ironía y solidaridad*, 1991.

[102] "Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo. *Benefac loco illi quo natus es*, leemos en la Biblia. Y en la escuela platónica se nos da como empresa de toda cultura, ésta: 'salvar las apariencias', los fenómenos. Es decir, buscar el sentido de lo que nos rodea" (I, 757).

A predisposição de aceitar amorosamente as coisas é, portanto, uma atitude filosófica, na medida em que possibilita uma abertura à compreensão geral sem submissão a dogmatismos ideológicos ou imperativos morais. Ortega reconhece que é muito difícil deixar o juízo constantemente aberto a reformas, à mudança – tolerante a diferentes perspectivas –, pois "abrazamos un imperativo moral como forma de simplificarnos la vida aniquilando porciones inmensas del orbe" (I, pág. 750). Uma crítica literária que tenha como base *aprioris* ideológicos ou uma visão totalizadora do mundo – como, por exemplo, no caso da crítica católica ou da crítica marxista[103] –, baseia-se em uma "ficción de heroísmo" (I, pág. 750), em um afã justiceiro que termina por se sobrepor à vontade de compreensão da variedade imensa da vida, das diversas perspectivas e valores humanos e da complexidade da realidade, que sempre supera nossa capacidade de teorizar sobre ela. Ortega, por sua vez, tomando um caminho contrário, adverte que ainda que sejam convicções pessoais o que ele apresenta em suas críticas, "no pretenden ser recibidas por el lector como verdades. Yo sólo ofrezco *modi res considerandi*, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que ensaye por sí mismo" (I, pág. 753).

Não obstante o imperativo do *amor*,[104] que entrará como ponto fundamental nessa nova definição de crítica proposta por Ortega, a crítica literária continuará exercendo sua função básica de julgamento de valor e de hierarquização: o amor pelos textos não significa mera contemplação ou compreensão acrítica das obras literárias; pelo contrário, trata-se de uma radical exigência *vital* sobre elas, uma exigência de pertinência em relação às circunstâncias vitais. Permanece implícita para o labor crítico a função de emissão de juízos de valor, de avaliações axiológicas, mas nunca de maneira dogmática, ou por mera disputa vazia, pois "El odio impide una verdadera apreciación. La crítica puede ser antagónica y polémica, pero nunca basarse

[103] Na crítica contemporânea, podemos observar uma forte tendência de ideologização nos chamados *Estudos Culturais*, os quais, muitas vezes, são marcados por um viés emancipacionista de clara inspiração marxista e feminista (sem contar a obediência às regras rígidas do *politicamente correto*).

[104] "Yo creo que no es la misión más importante de ésta (la crítica) tasar las obras literarias, distribuyéndolas en buenas o malas. Cada día me interesa menos sentenciar: a ser juez de las cosas, voy prefiriendo ser su amante" (I, pág. 759).

en el odio" (I, pág 748). O tema, bastante recorrente no pensamento do filósofo, acerca da necessidade humana de *construção de hierarquias*, "sin la cual el cosmos vuelve al caos" (I, pág. 754), mencionado anteriormente, continua sendo considerado como uma das razões que legitimam a crítica, porque "loar lo que no es loable es confundir la cultura" (I, pág. 823), e o crítico é justamente aquele que busca orientação, os *possíveis* melhores caminhos para uma relação mais *plena* entre cultura e vida. No pensamento de Ortega,

> La cultura representa un repertorio de soluciones que responden a nuestras necesidades más vitales. Es una concepción del mundo que sirve al hombre como plan para orientarse entre cosas, para dominar la vida, para darse cierta dirección dentro de lo que es, por otra parte, el caos de su situación (FOX, 1987, pág. 25).

Outra dimensão filosófica – e humanista – da crítica literária e cultural orteguiana se faz patente nas *Meditaciones*: "El acto específicamente cultural es el creador, aquél en que extraemos el *logos* de algo que todavía era insignificante (i-lógico)" (I, pág. 756). Quer dizer, o fundamento primeiro dos significados humanos, sejam morais ou estéticos, não está nas coisas de forma imanente, ou em um plano ideal superior que devemos alcançar com a ajuda da razão *pura*, mas em nossa capacidade *engenhosa* (para usar um termo caro ao grande humanista Baltasar Gracián) de utilizar a linguagem para estabelecer relações, analogias, transferências (metáforas) entre as percepções sensíveis imediatas, as nossas necessidades vitais e os valores aos que de alguma forma *pertencemos* porque os herdamos historicamente, pois, invariavelmente, fazemos parte de uma tradição cultural já formada que nos antecede.[105]

[105] O caráter e alcance filosófico das *Meditaciones del Quijote* (e de seu autor) já foram investigados e confrontados em diversas ocasiões; o ensaio foi muitas vezes "acusado" de ser *pura literatura*, provavelmente de grande qualidade, mas nada mais do que literatura. Como demonstrou Francisco José Martín em sua obra *La tradición velada*, e tomando como fundamentação o resgate da retórica como ferramenta genuinamente filosófica (contra os preconceitos da filosofia racionalista dominante) desenvolvida por Ernesto Grassi em diversas obras, considero o estilo do ensaio orteguiano um exemplo da vitalidade e das possibilidades de desenvolvimento atual de una revigorada filosofia e crítica de tipo humanista. Para uma análise mais aprofundada sobre o ensaio orteguiano véase HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D.: "La teoría del ensayismo: Musil y Ortega", *Volubilis*, 5, 1997, pp. 42-56.

Os sentidos vitais não estão nas coisas, mas tampouco são criações arbitrárias da linguagem: surgem de uma relação muito dinâmica e complexa em que a capacidade metafórica da linguagem desempenha um papel fundamental e criador.[106] Necessitamos, segundo Ortega, "*buscar* el sentido de lo que nos rodea" porque a "reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre" (I, pág. 756). Para N. Orringer, no Ortega y Gasset das *Meditaciones* aparece de forma inaugural a ideia da "vida sentida como un problema de individualización" (*Op. cit.*, pág. 347). O estudioso acrescenta ainda que "Frente a neokantianos y fenomenólogos con sus apriorismos, [Ortega] concibe el problema de la vida como la preocupación de un yo que busca su identidad en una circunstancia o ámbito de posibilidades concretas" (Op. cit., pág. 348).

Tal concepção confere um posto privilegiado à crítica de literatura e ao saber literário em geral, pois estes passam a serem considerados meios radicais de investigação e de criação de novas realidades e valores para a vida humana. Assim entendido, todo labor crítico sobre a cultura é uma forma de interpretação – esclarecimento, explicação, exegese – *ativa* da vida, o "texto eterno" (I, pág. 788). Essa forma de compreender a crítica literária – de orientação profundamente humanista – pressupõe o entendimento de que a literatura pode ter uma função criativa, cognitiva e ética, pois permite uma "ampliação e enriquecimento da experiência moral" (I, pág. 751).

Uma das consequências mais claras e palpáveis até hoje da tendência à extrema especialização da crítica literária promovida pela ascensão das teorias no século XX foi que, atualmente, uma parte muito escassa da crítica voltada para o público médio, o *common reader*, tem a preocupação e a capacidade de estabelecer conexões entre campos distintos do conhecimento humano e as necessidades da vida concreta; a alta literatura se tornou um tema para especialistas acadêmicos e para os próprios literatos, criando um mundo fechado em si mesmo. O caminho proposto e *mostrado* por Ortega y Gasset

[106] É muito esclarecedora para os objetivos dessa tese a nítida semelhança dessa concepção orteguiana da dinâmica do desenvolvimento linguagem baseado no processo metafórico-analógico com as ideias propugnadas pelo pensador italiano Ernesto Grassi, defensor da retórica humanista como genuíno método filosófico, que superaria, inclusive, as limitações das concepções racionalistas tradicionais.

em seu ensaio sobre o *Don Quijote* e as circunstâncias espanholas é uma via alternativa a essa situação atual; nas *Meditaciones* há uma estética, uma poética e uma ética, mas a própria estrutura integrada e integradora do ensaio sugere que seria contraproducente e falsificador qualquer tentativa de separação artificial dessas dimensões fundamentais da vida do homem.

Se situarmos tais concepções filosóficas no contexto específico da crítica literária, podemos concluir que a tarefa que o filósofo atribui ao crítico literário de contagiar os demais com o amor pelas circunstâncias não significa especificamente fazer com que o leitor ame uma obra literária concreta, mas estimular, através da capacidade *crítico-criativa* de estabelecer as relações mais essenciais entre um determinado livro e as circunstâncias vitais, que o público renove sua própria perspectiva, que possa observar por si mesmo pontos e relações novos. Por exemplo:

> Por un estudio crítico sobre Pío Baroja, entiendo el conjunto de puntos de vista desde los cuales sus libros adquieren una significación potenciada. No se extrañe, pues, que se hable poco del autor y aun de los detalles de su producción; se trata precisamente de reunir todo aquello que no está en él, pero que lo completa, de proporcionarle la atmósfera más favorable (I, pág. 760).

Por tal motivo, a crítica literária de Ortega y Gasset é tantas vezes digressiva, indireta, circular, muito próxima estilisticamente daquilo que humanistas como Baltasar Gracián, Luís Vives ou Michel de Montaigne, realizaram antes dele:

> Una obra del rango del Quijote tiene que ser tomada como Jericó. En amplios giros, nuestros pensamientos y nuestras emociones, han de ir estrechando lentamente, dando al aire como sones de ideales trompetas (I, pág. 761).

A *vontade de estilo* demonstrada por Ortega nesse texto, que muitas vezes foi interpretada como mero recurso formal, é parte inseparável do modo de filosofar que ele está começando a propor, e se relaciona de forma direta com o *modus operandi* básico da tradição retórica humanista, na qual fundo e forma, conteúdo e apresentação, são inseparáveis. Nas *Meditaciones*,

> se requiere una conquista del ejercicio filológico como inherente al auténtico filosofar, no como algo previo o separado, sino como parte misma de él, esencial y fundante, pues no puede haber amor a la sabiduría (*philo-sophia*) que valga si no empieza siendo amor a la palabra (*philo-logia*). Amor a la palabra es lo que despliega Ortega en *Meditaciones del Quijote*, un amor a la palabra y una voluntad de estilo poco comunes en la escritura filosófica (MARTÍN, 2005, pág. 48).

Sobre sua dupla condição de literato e filósofo, Ortega deixou o seguinte depoimento, reproduzido por um de seus principais discípulos, o filósofo e historiador Julián Marías em sua obra biográfica sobre o mestre:

> No me las doy de nada. Pero literato, ideador, teorizador y curioso de ciencia no son cosas que pretenda ser sino que – ¡diablo! – las soy, las soy hasta la raíz… La imagen y la melodía en la frase son tendencias incoercibles de mi ser, las he llevado a la cátedra, a la ciencia, a la conversación del café, como viceversa, he llevado la filosofía al periódico. ¡Qué le voy a hacer! (ORTEGA Y GASSET apud MARÍAS, 1984, págs. 249-250).

Na mesma ocasião, certo crítico teria comentado que Ortega era dono de um estilo demasiadamente floreado para um verdadeiro filósofo. A resposta foi imediata: “Eso que el señor Prieto considera como una corbata vistosa que me he puesto resulta ser mi misma columna vertebral que se transparenta” (ORTEGA Y GASSET apud MARÍAS, *Ibidem*).

* * *

Como se depreende do que foi exposto neste tópico, o importante para o tipo de crítica literária que Ortega fundamenta e executa em suas *Meditaciones* não é estabelecer uma norma metodológica rígida, um critério de verdade que garanta a verificação da certeza nos julgamentos; ou uma teoria geral da interpretação que dê conta de proporcionar juízos seguros sobre todas as obras literárias, independentemente da situação contextual e do caráter particularíssimo de cada criação artística. Mais importante do que extrair uma verdade, um segredo ou uma interpretação exata de um texto, é dar-lhe *vida*,

mostrar sua pertinência e suas relações com as preocupações humanas concretas, sejam elas sociais ou individuais. A obra, assim compreendida, é, antes de tudo, uma interpelação existencial, uma demanda e um questionamento lançado ao mundo pela perspectiva de um escritor, preso necessariamente a sua própria circunstância; a crítica, por sua vez, é uma segunda interpelação, dessa vez de caráter dialogal, e nunca simplesmente uma palavra final sobre um texto.

9.4. Algumas reflexões sobre a crítica literária em textos posteriores a 1914

Ainda que considere as *Meditaciones del Quijote* a obra chave para a compreensão do giro no pensamento crítico-literário de Ortega – e que se refletirá essencialmente em toda sua crítica posterior –, creio que este importante ensaio é também um ponto de partida para uma nova caracterização de sua própria filosofia, que passa a manter uma relação muito mais próxima e interdependente com a literatura e com as diversas formas de manifestações artísticas em geral. De fato, é possível encontrar em diversos textos do filósofo posteriores às *Meditaciones* um número considerável de especulações direta ou indiretamente relacionadas à atividade da crítica (literária e artística) e, além disso, também, uma série de reflexões direcionadas a problemas estéticos gerais.

Um exemplo valioso está no ensaio “Estética en el tranvía” (1916), no qual Ortega desenvolve a ideia de que as questões éticas e estéticas compartilham uma natureza comum: pertencem à dimensão dos *valores*, um âmbito da experiência humana que não corresponde a algo objetivamente dado, que não está exclusivamente nas coisas de forma imanente e tampouco está unicamente em nossa subjetividade; trata-se, na verdade, de um *processo*:

> Yo no ambiciono saber ahora qué mecanismo secreto de la conciencia causa y regula ese acto de valoración estética. Me contento con describir aquello de que nos damos clara cuenta cuando lo realizamos (II, pág. 177).

O filósofo se opõe à crença de índole platônica de que nossa psicologia estética obedece a uma simples transposição de um modelo prévio a um caso particular porque “No hay un modelo único y general que imiten las cosas reales” (II, pág. 177). Se, de fato, pudesse ser formulada uma *teoria geral da beleza* tudo seria mais fácil para os estetas e críticos literários, mas a vida perderia infinitamente em variedade e dramatismo. Não há tampouco possibilidade de encontrar um conjunto determinado de arquétipos de beleza específicos: seriam tantos que voltaríamos praticamente aos casos concretos individuais e uma teoria não poderia ter qualquer função orientadora. O que o filósofo defende agora é que nós mesmos selecionamos nosso ideal de beleza entre vários modelos ideais – os preconceitos estéticos presentes na cultura – somente depois que olhamos um objeto concreto real, “de esta suerte, la realidad individual colabora en nuestro juicio de perfección y no permanece, como antes, totalmente pasiva” (II, pág. 177).

Subjacente a essa compreensão fenomenológica dos processos estéticos está a intenção de superação das dicotomias entre sujeito e objeto; entre idealismo e realismo. As normas e modelos estéticos não podem nunca ser anteriores à realidade, não podem ser categorias transcendentais que independam das perspectivas e situações concretas. Para ilustrar essa nova formulação, Ortega diz que seu modo *estético* de olhar a face de uma mulher que está próxima a ele num bonde que cruza a cidade de Madri[107]

> es por completo distinto del que usaría un juez presuroso de aplicar el Código preestablecido, la ley convenida. Yo no conozco la ley: al contrario, la busco en la faz transeúnte. Mi mirada lleva el carácter de una absoluta experiencia (II, pág. 177).

Quer dizer, uma crítica estética não pode prescindir do contexto *experiencial* específico em que uma perspectiva humana interage com a

[107] O experimento estético que Ortega realiza neste ensaio é curioso e interessante porque ele apresenta uma sorte de pesquisa empírica: o filósofo toma um *tranvía* (bonde) para um passeio pela cidade de Madri; no trajeto, ele começa a analisar, uma a uma, as faces das mulheres que estão sentadas próximas a ele, e conclui que é impossível criar uma teoria geral a partir delas. Há sempre, portanto a necessidade de contextualizar, de apresentar o pensamento em sua contingência: *pensar é circunstancializar*.

realidade – “la sublime incubadora de ideales, de normas, de perfecciones” (II, pág.181) –, e a redimensiona, transformando-a em uma vivência íntima, uma *realidade sentimental*. O crítico, portanto, não pode obedecer exclusivamente a padrões e normas convencionais, *exteriores*, alheios a sua própria perspectiva das coisas. O elemento *impressionista* da crítica, pois, segue vigente e tem um lugar fundamental no processo.

Aparece ainda em “Estética en el tranvía” uma nova contribuição direta ao tema de a crítica literária em forma de advertência aos críticos e teóricos. Ortega, depois de observar que a diversidade incalculável de juízos estéticos se faz possível devido às infinitas formas com que a realidade pode se manifestar através de uma perspectiva particular, defende que é preciso abrir “a la estética las puertas de su prisión acadêmica” (II, pág. 180). Já que os juízos estéticos não podem obedecer a critérios *apriorísticos* e transcendentais, o filósofo sugere que cada obra só pode ser avaliada com justiça se é considerada como um objeto único, como a realização de uma intenção artística específica, um *projeto* autoral. O processo crítico, assim compreendido, passa pelo reconhecimento das intenções estéticas e artísticas do escritor e o juízo final deve levar em conta a melhor ou pior consecução de tais propósitos:

> Al leer un libro, sobre el cuerpo que forma lo leído, va golpeando como un íntimo martilleo de agrado o desagrado: “Esto va bien, decimos; es como debía ser”. “Esto va mal; su perfección designa otra trayectoria”. Y automáticamente, sobre la obra, inscrito o circunscrito en ella, vamos dejando un pespunte crítico que es el esquema por ella pretendido. Sí, todo libro es primero una intención y luego una realización. Con aquélla midamos ésta. La obra misma nos revela a la par su norma y su pecado. Y el mayor absurdo fuera hacer a un autor metro de otro (II, pág. 181).

Em um dos artigos de crítica literária em que trata das novelas de Pío Baroja, “Ideas sobre Pío Baroja”, também de 1916, Ortega volta a refletir de forma muito semelhante sobre aquilo que ele considera como umas das tarefas fundamentais da crítica:

> Hay una afinidad previa y latente entre lo más íntimo de un artista y cierta porción del universo. Esta elección, que suele ser indeliberada, procede – claro está – de que el poeta cree ver en ese objeto el mejor

> instrumento de expresión para el tema estético que dentro lleva, la faceta del mundo que mejor refleja sus íntimas emanaciones. Por esto, la crítica literaria – cuya misión primaria y esencial no es evaluar los méritos de una obra sino definir su carácter – tiene, a mi juicio, que empezar por aislar ese objeto genérico, que viene a ser el elemento donde toda la producción alienta. (II, pág. 212).

A busca inicial do crítico se dirige, portanto, ao reconhecimento do *estilo* de cada autor; mas o conceito de *estilo* deve ser entendido não simplesmente em sua acepção comum, restrita ao aspecto formal de um texto literário. O *estilo* em Ortega é muito mais do que a consideração da forma: é o resultado da interação entre uma intenção artística – uma perspectiva do mundo – e o objeto artístico concreto, o livro. Há uma grande diferença entre essa concepção de crítica e a ideia que ele defendia, por exemplo, em "Renan", o já comentado artigo de 1909, no qual afirma que o poeta não é portador de una voz pessoal, mas que é simplesmente um humilde servo "de lo objetivo" (II, pág. 34), de um ideal estético superior acima de todas as circunstâncias. A consideração da intenção autoral passa a ser um critério importante para o juízo crítico,[108] mas essa *intenção* só pode ser compreendida se é colocada em relação com as circunstâncias mais gerais do escritor: "No es lícito censurar a un autor porque no abriga las mismas intenciones estéticas que nosotros" (II, pág. 217). Nos romances de Pío Baroja, por exemplo, os críticos costumavam apontar muitos erros gramaticais; Ortega, contra essa tendência da crítica, argumenta que rebaixar a obra de Baroja por esse motivo é não se ater a sua intenção como artista: "Yo leo para aumentar mi corazón y no para tener el gusto de contemplar cómo las reglas de la gramática se cumplen una vez más en las páginas del libro" (II, pág. 219).

Fiel a seu ideal de crítica *potenciadora*, o filósofo busca nas obras de Baroja tudo aquilo que existe como substrato de *riqueza vital*, de sensibilidade voltada às circunstâncias espanholas e, inclusive, perdoa algumas de suas falhas técnicas como escritor. Contudo, parece-lhe também indispensável ao labor crítico a sinalização dos defeitos substanciais para que se estabeleça

[108] É fundamental, nesse sentido, separar o que seria o juízo crítico do que é interpretação literária em Ortega. Para as várias interpretações possíveis de um texto determinado, Ortega não endossa a necessidade de se remeter à intenção autoral. Tal referência se restringiria ao momento de anunciar uma avaliação específica sobre o logro ou falha na realização de um *projeto autoral*, este sim objeto do juízo crítico.

uma espécie de diálogo *colaborativo* com o autor, para que este possa superar suas possíveis deficiências com a ajuda do crítico:

> Si de la sensibilidad de Baroja tengo la mayor estimación, no me acontece lo mismo con sus libros, tal y como estos se presentan. Si en España existiese crítica literaria, habría Baroja hallado hace tiempo un correctivo que tal vez hubiera impedido ciertos graves defectos de su producción. Hay artistas que no necesitan de la colaboración del crítico para realizarse a sí mismos en su obra. Otros, en cambio, han menester de él como de un amigo sagaz (II, pág. 233).

Rafael García Alonso, em artigo sobre as polêmicas entre Ortega y Pío Baroja, defende a ideia de que o maior defeito que o filósofo encontrava nas novelas do escritor era que as preocupações ideológicas, políticas e religiosas de Baroja se sobrepunham à realização artística como tal, o que acabava causando uma desarmonia *estilística* entre forma e conteúdo. Diz García Alonso que, para Ortega, as obras de Baroja são "mero pretexto para exponer sus inquietudes de tipo extraartístico, políticas, sociológicas" (GARCÍA ALONSO, 2006). Para Ortega, Baroja "no consigue introducirnos en la realidad por él intentada" (II, pág. 235), e, além disso, faltaria, em suas obras, dramatismo e unidade de ação entre as aventuras. No entanto, o mais importante e mais fundamental nesse escritor é que "A pesar de los defectos y limitaciones de su obra, sospechamos en ella no sé bien qué esencias de humanidad" (II, pág. 241). Ortega busca averiguar em sua crítica de onde provém a visão pessimista de Baroja e como, contraditoriamente, a falta de vida que este escritor encontra no mundo acaba enchendo de vida suas páginas literárias: uma vida verdadeira, fluente. A individualidade radical de Baroja é como "un laboratorio de humanidades" (II, pág. 220). Tal concepção é reafirmada em outro ensaio orteguiano do mesmo período, "Una primera vista sobre Baroja", no qual sugere que o escritor não tem uma preocupação primordial em seus romances por questões propriamente artísticas ou estéticas, senão por expressar necessidades e características personalíssimas de seu caráter e de sua visão pessimista da realidade do país: "Baroja nos hace patente la dureza de las costumbres de España" (II, pág. 254). O escritor seria antes um *destruidor* antes de um *esteta* ou um *reformador*. A crítica de Ortega aponta novamente ao que lhe parece mais também fundamental no

juízo crítico, isto é, à adequação entre a intenção do autor e a realização total da obra. E, a partir desse critério, Baroja aparece como um escritor essencial para a época.

Outro romancista que mereceu atenção crítica de Ortega foi Azorín. Em "Azorín o Primores de lo vulgar" (1916/1917), o crítico-filósofo segue seu projeto de interpretação e *salvação* da realidade espanhola através de seus escritores mais representativos. Para Ortega, o que existe de essencial na literatura desse autor é sua atenção aos detalhes, ao minúsculo da história; sua obra enternece porque fornece valor e cuidado ao que normalmente é relegado: "Un ser que desprecia su propia realidad no puede verdaderamente estimar nada" (II, pág. 295). O pensador relaciona o *minimalismo sentimental* de Azorín a seu perspectivismo individualista e vitalista, e a sua tarefa intelectual de salvar a realidade através de *conexões amorosas* entra as pequenas coisas que estão à nossa volta, num caminho alternativo à concepção grandiloquente do racionalismo dominante: "Enferma de panlogismo, la filosofía de la historia nos presenta la vida como una evolución de ideas colosales y abstractas" (II, pág. 294).

O filósofo reconhece no minimalismo sentimental do escritor um ponto de convergência com seu próprio pensamento, com seu perspectivismo vitalista das *Meditaciones del Quijote*, em seu projeto de tentar conectar todas as coisas, grandes e pequenas, importantes e triviais. Para Ortega, Azorín era uma espécie de escritor "sensitivo de la historia" (II, pág. 296) que, ainda que trate de temas do passado, é sempre relevante porque sua sensibilidade literária está ligada à atualidade, e isso *salva* suas obras. O crítico relaciona a sensibilidade azoriniana à ideia de que é importante se ater aos mais variados aspectos da realidade – os grandes e os "más mínimos" – no labor crítico: o crítico literário deve dirigir a atenção do leitor a um ponto que lhe pareça sugestivo, rico, reverberante e que possa passar despercebido aos demais leitores.

A crítica literária passa a ser considerada, ainda, uma "caza de resonancias y afinidades"; e a leitura, "un virtual aumento y dilatación que ofrecemos a nuestras germinaciones interiores; [pues] merced a ella

conseguimos realizar lo que sólo como posibilidad latía en nosotros" (II, pág. 301). A visão orteguiana a respeito da amplitude das reverberações que a literatura pode atingir pressupõe que a crítica literária não pode ser tratada somente como uma disciplina isolada e autorreferente, feita com uma linguagem carregada de jargões teóricos só compreendidos por especialistas. As reverberações que uma determinada obra possa suscitar em uma individualidade concreta – seja na figura de um crítico ou na de um leitor comum – são os "pájaros interiores" (IV, pág. 117): repercussões e conexões que intimamente estabelecemos entre aquilo que lemos e nossa experiência concreta do mundo, nosso conhecimento íntimo da vida. Ortega ensaia aqui uma espécie de *proto-teoria* da recepção literária, na qual não faz sentido apresentar a literatura como um tema abstrato, fundamentalmente teórico-conceitual ou como um sistema autotélico, fechado em si mesmo.

A possibilidade de identificar uma espécie de *arte da recepção* no pensamento orteguiano já foi desenvolvida anteriormente por Domingo Hernández Sánchez. Segundo ele, a ideia de atribuição de significação ao texto como *um processo de recepção*, em Ortega y Gasset, estaria caracterizada por três pontos fundamentais:

> Salir del texto, abandonar la pasividad, construir lo no dicho. Ortega se refiere a la necesidad de apoderarse de la realidad vital que subyace al texto concreto para poder entenderlo, aunque sea de un modo aproximado. Es la conjunción de filología e historia: entender un texto significa entenderlo en la función activa, vital, que cumplió al ser enunciado. Y ello exige reconstruir la vida entera del autor, pero también la de su época, y la de las vigencias de la época, o, de otro modo, conjuntar la razón histórica con la razón vital (HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 2006, pág. 14).

Para Hernández Sánchez, a estética da recepção à maneira orteguiana teria como base o entendimento de que "el diálogo entre el productor y el receptor crea constantemente la obra, la actualiza, sin por ello desvirtuar su situación y contextualización concretas en un determinado momento histórico" (*Op. cit.*, pág. 10). Que Ortega tenha formulado com tais características, e de maneira tão clara e aprofundada, uma espécie de "teoria" da leitura (e, consequentemente, da crítica literária), anterior aos trabalhos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, é uma indicação taxativa – entre muitas outras

apontadas neste estudo – da tremenda pertinência e vigência de seu pensamento crítico-literário e da necessidade de recuperá-lo, confrontando-o, quando possível, com problemas mais atuais da crítica e da teoria literárias. Creio, ainda, e neste ponto sigo a ideia estabelecida por Hernández Sánchez, que a concepção de *recepção* em Ortega é mais avançada em certos aspectos e tem mais alcance filosófico do que a própria Teoria da Recepção, porque está integrada de forma coerente em uma visão filosófica mais geral; quer dizer, supera os limites de uma teoria da interpretação de textos.

Para Ortega, "No se suele percibir lo que tiene de trágico toda 'recepción'. Trágico en el sentido más denso, porque es una intervención inexorable e irrevocable del Destino" (IX, pág. 1067); e é assim porque é comum entender a recepção simplesmente como um transporte *mecânico* de ideias, um translado automático de um pensamento a um tempo e a uma circunstância diferentes da que se originou. Ainda segundo Hernández Sánchez, a ideia de recepção no filósofo,

> Consiste en mostrar los dos sentidos de la deficiencia y excedencia de los textos: lo no dicho como aquello que hay que averiguar, uniendo filología, vida e historia, y lo no dicho como aquello que hay que crear, mediante la recepción, mediante la utilización de la obra o texto con pretensiones de actualidad (*Op. cit.*, pág. 14).

Tal formulação preserva em sua complexidade o papel central do indivíduo concreto – em sua inexorável circunstância – no ato interpretativo ao mesmo tempo em que supera a falsa dicotomia entre subjetivismo e objetivismo na relação entre o leitor (crítico) e o texto. A lição orteguiana para a teoria literária é a de que não há objetivismo possível sem subjetivismo, mas o subjetivo não existe em si, isolado e independente de sua relação com as coisas ao seu redor. Parece-me que essa é uma proposta elegante e realmente interessante para a superação da querela entre o contextualismo radical, por um lado, e o imanentismo na análise textual, por outro, de algumas correntes de teoria literária contemporâneas.

Algumas observações muito interessantes sobre a atividade da crítica de arte em geral – mas que podem ser aplicadas perfeitamente se as consideramos em relação à crítica literária especificamente – estão em "Sobre

la crítica de arte", texto de 1925 no qual Ortega comenta de forma muito clara e concreta as dificuldades do exercício da crítica militante e sugere que tipos de qualidades deve ter o crítico que escreve com frequência em jornais de grande circulação. O filósofo considera que a crítica é uma atividade arriscada e que exige coragem e retidão de caráter: "ser crítico un día tras otro, equivale a poner una fábrica de enemistades" (III, pág. 841). Para ele, prudência e mesura são valores importantes para um crítico profissional, para evitar "las grandes caídas, los tremendos aterrizajes del desprestigio" (III, pág. 841). Parece-lhe evidente que é impossível que um crítico que escreve diariamente tenha sempre a capacidade de convencer a todos de seus pontos de vista estéticos: um ou outro juízo sempre será discutido ou negado, mas o mais fundamental é um sentido de equilíbrio geral, de coerência de personalidade e de critérios.

Não basta ao crítico simplesmente aplicar esquematicamente modelos preestabelecidos ou seguir uma hierarquia de valores transcendentais e objetivos para legitimar suas apreciações. Mesmo as obras e escritores canônicos necessitariam sempre de revisão, até para que seus valores vitais possam – ou não – serem renovados. Ortega reconhece o caráter intrinsecamente problemático da atividade crítica, sua natureza predominantemente *retórica* e não simplesmente *lógico-dedutiva*. A aceitação da contingência dos valores humanos, de sua circunstancialidade, coloca o crítico ante a eterna obrigação intelectual de buscar argumentar e legitimar rigorosamente cada uma de suas valorações:

> En otro tiempo podía el crítico comportarse como un juez: partiendo de un código preestablecido sentenciar sobre el hecho concreto. Ese código preexistente amparaba sus resoluciones y cobijaba su criterio. Pero el arte de nuestro tiempo, desde el fin del impresionismo en pintura y del simbolismo en poesía, carece de códigos sancionados. […] El crítico tiene que operar a la intemperie […]; al mismo tiempo que juzga una obra tiene que conquistar autoridad para la ley general que aplica (III, pág. 841-842).

Para o filósofo, então, todos os valores – sejam morais, políticos ou estéticos – têm que "ganarse la vida, por decirlo así, cotidianamente" (III, pág. 842), pois não são válidos por si mesmos, independentes das convenções

humanas, da história, das tradições e das perspectivas individuais. Aqui aparece uma vez mais a concepção do crítico como uma espécie de *publicista cultural*, alguém que promove certos valores e nega outros; que defende uma determinada visão de mundo em detrimento de outras.

Em “Ideas sobre la novela” (1925), Ortega dirá ironicamente que ele mesmo não pode ser considerado um crítico literário *strictu sensu*, pois não é um militante nem alguém que se voltava exclusivamente para esse tipo de exercício intelectual; mas, como os críticos da época não estavam fazendo bem o seu trabalho, ele diz que assume a função porque é necessário que alguém o faça. Sua argumentação crítica básica no ensaio é a de que “Nace muerta toda novela lastrada con intenciones trascendentales, sean éstas políticas, ideológicas, simbólicas o satíricas” (III, pág. 901), porque em um bom romance, quer dizer, em um romance artisticamente bem realizado, os problemas humanos são apresentados de forma complexa e não esquemática ou abstrata:

> En una novela puede haber toda la sociología que se quiera; pero la novela misma no puede ser sociológica. La dosis de elementos extraños que pueda soportar el libro depende en definitiva del genio que el autor posea para disolverlos en la atmósfera de la novela como tal (III, pág. 907).

O crítico deve investigar a obra em sua plenitude, em seu funcionamento orgânico, para que a possa entender como obra de arte,

> El punto de vista del autor o del crítico no puede ser el mismo que el del lector incalificado. A éste le importa sólo el efecto último y total que la obra le produzca y no se preocupa de analizar la génesis de su placer (III, pág. 890).

O decisivo para a crítica, pois, não pode ser simplesmente tratar do tema geral, do conteúdo dramático ou das ideias que possam por acaso fazer parte da narrativa, senão entender como o escritor logrou dar-lhes forma artística, transformar-lhes em um organismo vivo que pode nos convencer de sua própria verdade artística. A partir de tal perspectiva, não tem sentido falar de uma separação artificial entre forma e conteúdo, entre crítica formalista e

crítica de conteúdo: para Ortega, uma coisa não funciona artisticamente sem a outra. O exemplo de Dostoievski é paradigmático para o filósofo, porque a impressionante organicidade de suas obras estaria – paradoxalmente – em sua íntima desarmonia formal, que termina dando sentido à natural desarmonia temática; motivo pelo qual Ortega se refere a Dostoievski como "un prodigioso técnico de la novela, uno de los más grandes innovadores de la forma novelesca" (III, pág. 890).

A impossibilidade de separar completamente o aspecto formal do conteúdo de uma obra literária exige do crítico uma visão ampla e não dogmática sobre a arte literária. Uma crítica que se fundamenta exclusivamente em considerações políticas, ideológicas ou religiosas; ou, por outro lado, em uma pura investigação sobre as características formais do texto, será sempre, em ambos os casos, uma crítica carente de verdadeira reflexão, porque seus valores são imutáveis e já estão de antemão determinados. Num artigo de 1927, por exemplo, intitulado "Un diálogo", publicado originalmente em *La Nación* e depois republicado na antologia *Espíritu de la letra*, Ortega trata do problema da chamada *crítica católica*. Ele começa por afirmar que uma crítica assim simplesmente não existe, porque

> El catolicismo no es una cosa que pueda añadirse a otras: él nos introduce en la realidad, en la verdad misma, y nos proporciona, por tanto, un punto de vista desde el cual se determinan las condiciones de toda realidad, de toda verdad; entre ellas, la verdad artística. De aquí que la inspiración y la crítica del arte tengan que ser católicas, no por consideraciones suplementarias, sino por esencia (IV, pág. 161).

A submissão da capacidade crítica individual a qualquer forma de compreensão totalizadora ou apriorística da realidade seria, na verdade, uma atitude *anticrítica*; uma maneira de simplesmente justificar e reafirmar uma visão das coisas – seja uma obra particular ou a realidade inteira – que já está dogmaticamente estabelecida em nosso entendimento e em nossas crenças. Para Ortega, esse tipo de crítica não gera reflexão verdadeira e radical sobre o mundo ou sobre a arte: "Afirmaciones y negaciones. Golpes. Boxeo. Nunca se plantea serenamente un problema e intenta su solución. Nunca se repiensa con noble y efectivo esfuerzo" (IV, pág. 162). Tal tipo de crítica, seja de caráter

religioso ou político-ideológico, não parte de uma desorientação original que enseje uma investigação autêntica, ou de uma necessidade vital fruto de uma interpelação existencial concreta – surge somente da ânsia de afirmar uma noção dogmática de verdade já estabelecida:

> Los escritores franceses del catolicismo parecen más bien gente política. Atacan y defienden; no meditan. Insultan y enconan; no investigan. Usan del catolicismo como de una maza. Se ve demasiado pronto que su afán nos es el triunfo de la verdad, sino apetito de mando. La actitud que han tomado la han aprendido de los sindicalistas, comunistas, etcétera. Porque hubo un tiempo en que, como ahora a ciertos católicos les basta con declararse católicos para asumir todas las sabidurías, los socialistas extremos creían poseer en cifras todas las verdades y desdeñaban de la ciencia burguesa. También entonces había una crítica literaria socialista donde volcaban toda su miseria mental y todo su rencor las almas menos bellas del tiempo (IV, pág. 163).

Em outras palavras, não há real sede de intelecção para quem já crê que sabe tudo. Em Ortega, contudo, a necessidade de conhecer surge de uma original e radical desorientação humana frente à complexidade da realidade vital; se o católico ou o crítico ideológico já conhecem, devido a suas crenças, quais são os verdadeiros problemas humanos e suas soluções, não há necessidade de uma posição crítica, uma atitude questionadora. Num sentido semelhante, Richard Freadman e Seumas Miller fazem um interessante comentário em *Re-pensando a teoria*; dizem eles que, para os críticos de orientação marxista radical, o socialismo, quando estiver devidamente implantado, substituirá o discurso moral, pois já não existirão conflitos sociais e todo o problema da existência humana estará solucionado (FREADMAN, R. e MILLER, S. *Op. cit.* 184). A falácia de tal conjectura está na consideração de que os conflitos de classe esgotam toda a dimensão ética e moral da vida humana. Para Ortega, esse tipo de resposta aos problemas humanos é simplificadora e intelectualmente *preguiçosa*, pois “El deber del hombre no es poseer, sea como sea, soluciones, sino aceptar, sea como sea, los problemas. Y éstos son siempre actuales, son el destino de cada generación” (IV, pág. 164). A crítica, portanto, deve reconhecer seu caráter contingente pelo simples fato de que a circunstância espaço-temporal (da obra e do crítico) faz parte, de forma ineludível, do ato interpretativo e valorativo. As aspirações teóricas de

“ucronismo” e “utopismo” – no sentido de buscar uma posição analítica “fora de tempo e de lugar” – são formas, na verdade, de evasão intelectual, de anticrítica.

Na trajetória oposta a todas as concepções reducionistas e esquemáticas provenientes de discursos ideológicos, dogmáticos ou de grandes teorias com pretensões metanarrativas, o filósofo espanhol defende, em “Cuestiones novelescas”, texto de 1927, que “La vida es más profunda que mis ideas preconcebidas y me invita a ensanchar éstas, a seguir la pista subterránea de los instintos humanos” (IV, pág. 168).

Ainda que possa parecer algo descontextualizado cronologicamente, antes de finalizar este tópico sobre as concepções maduras de Ortega a respeito da crítica, gostaria de me referir a um colóquio no qual Ortega esteve presente no ano 1951, em Genebra. Daquilo que foi discutido depois de sua conferência “Pasado y porvenir para el hombre actual”, interessa-me destacar, pelo que tem a ver diretamente com o âmbito da crítica literária, um ponto específico tratado no debate final entre os pensadores presentes na ocasião. Entre os debatedores, encontrava-se M. J. Durry, que apresentou, tendo como base o discurso de Ortega, suas preocupações a respeito do estado da crítica literária e cultural da época. Sua inquietude se devia à constatação de que, para ela, havia uma tendência muito forte nos estudos literários no sentido de “una excesiva división del trabajo: crítica literaria, crítica filosófica, crítica no filosófica” (VI, pág. 1122). Para Durry, a extrema especialização dentro do campo dos conhecimentos humanísticos lhe parecia um fator evidente de empobrecimento intelectual. A pensadora achava que se fazia necessário um projeto intelectual amplo que se preocupasse em integrar dialogicamente todas as disciplinas das chamadas *humanidades* e evitar uma ultraespecialização à maneira da que ocorria nas ciências abstratas ou empíricas. De fato, para outro pensador presente, R. Kanters, a preocupação de Ortega em seu discurso fora exatamente a mesma, pois o filósofo espanhol considerava que todos os ramos do saber humano poderiam ser interessantes “ciencias auxiliares de una crítica literaria completa” (VI, pág. 1122).

Por fim, Ortega intervém colocando no centro desse debate sobre a revisão dos estudos humanísticos a importância do resgate da retórica – disciplina de caráter eminentemente humanista –, que vinha sendo desprezada pela filosofia tradicional, e diz que, através do monopólio, na primeira metade do século XX, da utilização da retórica no âmbito da política (os ditadores são sempre grandes retóricos), “esa cosa despreciada se ha vengado” (VI, pág. 1123). O filósofo, que nesse momento de maturidade já aparece despido de quaisquer resquícios de preconceitos racionalistas, apresenta agora, num de seus últimos debates públicos, uma visão inteiramente positiva do humanismo filosófico e da retórica, considerada agora uma *ciência das palavras*. Ortega defende que tal saber deve ser aproveitado em nossa vida social e cultural, pois “el poder de las palabras es lo que de último hay en los hombres” (VI, pág. 1123). Advertindo que, caso ainda restassem países que fizessem da vida literária um dos centros da cultura e dos valores, a recuperação da herança latina da retórica e do humanismo deveria ser um tema central entre filósofos e críticos literários.

10. ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRÍTICA ORTEGUIANA

> “En littérature plus qu’ailleurs, les doctrines ne valent tout justement que ce que valent les esprits qui les appliquent”
>
> (Gustave Lanson)
>
> “La critica degna di questo nome reppresenta no solo un lavoro di interpretazione letteraria, ma anche un sviluppo della vita civile e sociale, filosófica e polita dei popoli”
>
> (Luigi Russo)

Iniciei estas reflexões com o fim de situar – e confrontar – certas concepções filosóficas e crítico-literárias de Ortega y Gasset dentro de uma problemática mais específica, que é a da relação conflituosa que se estabeleceu no século XX entre as diversas correntes acadêmicas de teoria literária e as práticas “tradicionais” da crítica, geralmente realizadas em jornais e revistas, e voltadas para um público não necessariamente especializado. Como comentei anteriormente, o objetivo mais geral desta tese é investigar algumas contribuições e a pertinência da tradição humanista para a prática da crítica literária em nossos dias. No que diz respeito particularmente a esta parte do trabalho dedicada a Ortega y Gasset, busquei nos textos do filósofo não exatamente (ou não somente) compreender sua filosofia em si ou tomar preceptivamente suas lições, senão, e a partir de um caminho que considero bastante orteguiano, *valer-me* de seu pensamento – talvez forçando os termos em alguma ocasião – de forma livre, para de certa maneira orientar-me em meu trajeto intelectual pessoal.

Penso que o valor que possa ter o pensamento literário de Ortega em nossos dias não está em nenhuma proposição particular sobre o que para ele possa ser essencialmente a literatura ou a crítica, e tampouco em uma

formulação de uma teoria geral sobre qualquer das duas coisas. Se existe uma lição em Ortega como ensaísta literário é a de que, em crítica, não se deve simplesmente tentar imitar um modelo ou aplicar mecanicamente um método teórico. Arremedar acriticamente o pensamento orteguiano ou seu estilo é uma via *antiorteguiana*: o trajeto que Ortega assinala para a formação do crítico é o caminho da *Bildung*, da formação pessoal, individual (erudita, moral, intelectual e estética), que é um caminho que, necessariamente, deve-se fazer por si mesmo. Trata-se de aprender a ler melhor o mundo, seu próprio mundo, na obra de outros. Isso não nos ensina de forma objetiva nem Ortega nem as teorias, e muito menos a academia ou os métodos ditos *científicos*. O único caminho genuíno para um crítico que escolha a tradição humanista como orientação é o mais longo (talvez interminável) e difícil: a formação de sua própria sensibilidade frente ao mundo, de sua perspectiva particular e de suas hierarquias vitais.

O enfoque *historicista* que estabelece que o desenvolvimento dos métodos críticos se deu na história como uma sequência progressiva que partiu de um mero impressionismo até chegar, com o advento da teoria da literatura, a formas de interpretação *objetivas* e *científicas* dos textos literários não passa de um *mito teórico*; mas, obviamente, trata-se de uma ilusão poderosa, que influenciou fortemente os estudos literários no século passado e que repercute, de certa maneira, até nossos dias. Como comentamos anteriormente neste estudo, uma parte importante da crítica, ao tentar revestir-se de certa dignidade *científica*, muitas vezes terminou por perder sua própria identidade e sua relação concreta e direta com os textos literários. Contra toda essa tendência, minha posição aqui parte do reconhecimento de que não há nenhum garantia possível de que um crítico atual, por manejar ferramentas teóricas aceitas neste momento, produzirá análises literárias de mais qualidade e rigor do que um crítico do século XVIII ou XIX, por exemplo. Convencido a respeito disso, tentei reavaliar, a partir de problemas e questões atuais, o pensamento crítico-literário de Ortega y Gasset, considerando que a visão que o filósofo desenvolveu sobre a prática crítica tem um caráter completamente contraditório em relação ao que viriam propor grande parte dos teóricos da literatura do século passado.

No desprezo dirigido ao *humanismo,* ao *impressionismo* e ao *personalismo crítico* por entusiastas de teorias e metodologias pretensamente mais teóricas e científicas está implícita uma tendência à eliminação do sujeito individual – o elemento subjetivo – da atividade crítica, porque seria esse um fator de insegurança na formulação de *certezas teórica*. O problema com tais procedimentos é que consideram que toda a problemática da crítica estaria resolvida com a simples utilização de métodos comparáveis aos das ciências naturais e exatas, sem tomar em conta que uma parte importante do labor crítico é de natureza *ativa* e *criativa*. Em Ortega, contudo, o problema com o elemento subjetivista da crítica simplesmente carece de sentido porque em seu pensamento não há separação entre a obra como coisa em si e a consciência pura: o texto literário só adquire significado a partir de uma leitura individual e concreta; e a consciência, que igualmente não existe em si, isolada e independentemente das coisas, é, no ato crítico, *consciência de uma obra*. Uma característica importante da crítica de Ortega é que nela não aparecem disjunções absolutas: objetivo ou subjetivo, texto ou contexto, forma ou conteúdo.

Por outra parte, a concepção orteguiana de crítica pode acrescentar algo aos debates contemporâneos a respeito de como fornecer critérios de valor literário. Em Ortega, o valor estético e artístico de uma obra literária não surge de um mero capricho individual – essa seria uma má interpretação do que significa *impressionismo* –, mas o indivíduo é o único que executa (ou não) um valor que só existe como potência latente em um determinado romance ou poema, por exemplo. A crítica é, portanto, um trabalho sem fim, de constante revisão vital dos valores artísticos e culturais através da *confrontação* entre obras e críticos, inseridos em uma determinada circunstancia.

A visão de crítica literária em Ortega y Gasset se fundamenta ainda no reconhecimento de que o homem se encontra sempre perdido frente à complexidade de suas circunstâncias e que busca necessariamente alguma forma de orientação. O crítico, para o filósofo espanhol, não é alguém que já sabe de antemão o que vai fazer com um texto.[109] A partir de uma perspectiva

[109] Compare-se com a estratégia desconstrucionista, por exemplo, que parte de uma concepção prévia daquilo que se quer operar com a desconstrução do texto.

orteguiana, mais vale um crítico “sem método” do que um crítico que está limitado desde o princípio por uma metodologia inflexível: os métodos críticos são modificados, reformulados e, muitas vezes, abandonados com o passar do tempo, mas as formulações individuais, boas ou más, são insubstituíveis. Nenhum grande crítico foi jamais um puro especialista em literatura, sem nada mais. Um comentário pontual que o filósofo espanhol fez sobre Cícero (106 a. C. - 43 a. C.), o grande humanista latino, pode ser relacionado à situação de *desorientação radical* que Ortega indica como ponto de partida para qualquer reflexão relevante sobre a cultura:

> Cicerón es nada menos que pontífice. Pues bien: si ustedes leen su libro *Sobre la naturaleza de los dioses*, se encontrarán […] sorprendidos con la enormidad de que este hombre es pontífice romano, ante una cuestión tan decisiva para la vida como si hay o no dioses, y si los hay qué hacen, cómo se comportan, si se ocupan o no de los hombres, no sabe qué pensar. Conoce y expone todas las teorías que el pasado cultural griego y romano – sobre todo griego – han elucubrado sobre los dioses. Son muchas, divergentes y aún contradictorias: Platón y los peripatéticos, estoicos, epicúreos, etc. Sabe todas esas teorías, pero se encuentra con que ninguna de esas teorías es la auténticamente suya; es decir, el pontífice no sabe a qué atenerse sobre si hay o no dioses […] He aquí un hombre perdido en su misma cultura intelectual y política (V, págs. 96-97).

Se a crítica se converte na tentativa obsessiva de solucionar questões de ordem teórica e esquece a situação original de todo ato crítico (uma obra concreta e um crítico concreto, ambos em circunstância), carecerá de interesse público e só poderá sobreviver protegida dentro dos muros da academia, alimentando-se de si mesma ou de outras teorias, sem qualquer contato com os problemas reais das pessoas e da sociedade em geral; quer dizer, com os problemas *vitais*.

De que a vida humana é entendida por Ortega como uma espécie de obra dramática ou literária, podemos concluir que toda reflexão sobre a vida e a cultura, para este pensador, é uma classe de crítica literária. A função do crítico de literatura em Ortega y Gasset sobrepassa a mera noção de crítica como busca da interpretação mais correta, ou mesmo como somente uma hermenêutica dos textos, pois cada crítica de cada obra é parte de um todo, de um projeto intelectual mais amplo, que tem um sentido político, moral, estético,

pedagógico e gnosiológico; um projeto, pois, *humanista*. A obra literária muitas vezes é só um ponto de partida: um elemento a mais no eterno diálogo das coisas humanas, daquilo que chamamos de forma muito geral *cultura*.

O pensamento filosófico e crítico-literário de Ortega y Gasset não se fundamenta em uma ideia prévia, essencial e universalista de homem à qual todo indivíduo particular deve se adequar, senão que parte da compreensão de que cada pessoa humana é um projeto único de autocriação.[110] Tal *projeto* se caracteriza pela busca de uma *autenticidade existencial* em que cada um é responsável por criar-se e recriar-se permanentemente frente às contingências de suas próprias circunstâncias. Permito-me citar uma passagem um tanto extensa de um comentarista de Ortega, em ensaio publicado na Revista de Occidente, que condensa bem o significado da ideia de autenticidade vital como consecução de um projeto pessoal:

> Todo hombre tiene una metafísica, por tosca que ésta sea, desde la que vive. La mayoría de los hombres sólo sabe vivir desde las creencias vigentes en el tiempo, y hereda sin rechistar las cosmovisiones que encuentra en el entorno social. La filosofía de Ortega incita al hombre a hacerse su propia metafísica, su interpretación del mundo, para que cada uno pueda vivir auténticamente la vida. El concepto de la vida humana de cada uno como la realidad radical, con todas sus insuficiencias, sigue siendo la metafísica más profunda que ha dado el siglo XX para la comprensión del hombre, y no creo que el siglo XXI haya dado todavía ninguna otra. Esta metafísica está basada en la idea de que toda vida humana es un yo más su circunstancia, donde aparecen todas las otras realidades […]. Frente al ser suficiente que había buscado la filosofía, Ortega descubre, desvela como realidad radical un ser indigente, en el que el yo y la circunstancia se necesitan (BONILLA, 2008, pág. 9).

Ainda sobre a atualidade do pensamento de Ortega em sua relação com âmbito específico da crítica literária, cabe dizer que uma parte muito escassa da crítica contemporânea, tanto na academia quanto no jornalismo, por motivos diferentes, tem a preocupação e a capacidade de estabelecer conexões vitais entre as obras literárias e a cultura; a literatura – principalmente a *alta literatura* –, pois, torna-se, cada vez mais, um tema para especialistas, um mundo

[110] Como se pode inferir a partir da abordagem que adotei durante todo este capítulo dedicado ao pensamento de Ortega y Gasset, vinculo diretamente o pensamento e o estilo do pensador espanhol à compreensão alternativa e atualizada de *humanismo* proposta por Ernesto Grassi, discutida anteriormente.

fechado em si mesmo. A boa literatura – e a boa crítica literária –, contudo, adverte-nos sobre os limites de nossas crenças prévias em comparação com as possibilidades tremendas de interpretação da vida individual e social. Os grandes críticos e grandes escritores costumam superar a rigidez e limitações das visões de mundo fundamentadas em ideologias, em maniqueísmos, em valores pretensamente eternos, porque estão atentos à permanente fluidez da vida, das aparências e dos sentimentos humanos. O pensamento de Ortega sobre as obras de arte literárias, ainda que esteja repleto de digressões personalistas, por observações extraliterárias, não padece de falta de rigor – ao contrário: o rigor da crítica literária orteguiana está na complexa capacidade de *vitalizar* as obras, de potenciá-las e de relacioná-las a outras dimensões da vida humana. A revitalização da crítica e a vitalidade da própria literatura só podem ocorrer concretamente a partir do trabalho crítico de personalidades individuais: o método considerado de forma isolada carece de *pathos*, de interesse pela vida concreta e pelas preocupações humanas mais prementes.

III

CRÍTICA E CIRCUNSTÂNCIA

Uma revisão dos conceitos de “impressionismo”, “personalismo” e “humanismo” na crítica jornalística de Álvaro Lins

11. ÁLVARO LINS E SUAS CIRCUNSTÂNCIAS

> "A literatura refere-se a tudo. Não pode ser separada da política, da religião, da moral. É a expressão das opiniões dos homens sobre cada uma das coisas. Como tudo na natureza, ela é ao mesmo tempo efeito e causa. Imaginá-la como fenômeno isolado é não imaginá-la"
>
> (Benjamin Constant, citado por T. Todorov em *A literatura em perigo*)

Meu objetivo, nesta parte final do trabalho, é apresentar uma espécie de *estudo de caso*: tomando por base o pensamento crítico do ensaísta pernambucano Álvaro Lins e sua atuação como crítico literário de jornal – principalmente em textos que foram compilados em seus *Jornais de crítica* e em suas *Notas de um diário de crítica*[111] –, buscarei estabelecer relações com as principais formulações desenvolvidas anteriormente, referentes à possibilidade de se pensar as possíveis contribuições de uma vertente particular da tradição humanista para a crítica literária de nosso tempo, principalmente aquela dirigida a um público amplo e não especializado. Assim como nas considerações anteriores sobre as concepções de crítica literária em José Ortega y Gasset, a revisitação do pensamento crítico de Álvaro Lins serve precisamente ao propósito de mostrar uma alternativa viável ao caminho da radical *especialização* e, por outro lado, da excessiva *ideologização* dos estudos literários.

[111] Interessa-me neste estudo reavaliar especialmente a produção intelectual de Álvaro Lins como crítico-jornalista – como um crítico de circunstância preso aos fatos do seu tempo e exposto aos riscos da avaliação das obras e autores "no calor da hora". Por isso, as principais obras referenciadas neste trabalho serão os sete volumes do *Jornal de crítica* e as *Notas de um diário de crítica*, nos quais Lins realizou esse tipo de abordagem. Crítica literária jornalística se aproxima do conceito humanista de atividade intelectual historicamente (e geograficamente) situada.

Diferentemente do filósofo espanhol, no entanto, Álvaro Lins não foi um crítico de ocasião, que escrevia artigos de crítica de forma esporádica e que elegia, para suas análises, somente autores e temas que lhe interessavam intelectual e artisticamente: Lins exerceu a crítica como jornalista profissional, militando na imprensa diária,[112] e qualquer estudo dedicado ao seu pensamento sobre literatura deve levar essa circunstância em consideração.

Trata-se, portanto, de um crítico-jornalista; ou melhor, um jornalista que tinha, entre outras, a atribuição de discutir livros e ideias numa coluna semanal, acompanhando os principais fatos da vida literária e cultural do país e do mundo, com principal atenção aos lançamentos editoriais do momento. Assim, a maioria absoluta dos seus textos foi redatada originalmente para publicação na imprensa[113] – são peças jornalísticas *a nativitate* – e essa condição impregnou sua visão de crítica, seu estilo como escritor e influenciou o desenvolvimento de suas ideias sobre o papel social do crítico de literatura.

À semelhança de Ortega, por outro lado, Lins não seguiu a linha do *especialista* em literatura; dedicou-se à crítica em sentido amplo: foi, ao mesmo tempo, segundo Adélia Bezerra de Meneses Bolle, um *crítico-jornalista*, um *crítico-professor*, um *crítico-historiador* e um *crítico-político* (BOLLE, 1979, pág. 9). O próprio Álvaro Lins se definia em várias direções diferentes, mas nunca compartimentadas ou separadas: “a crítica é o magistério da literatura”; “o crítico é aquele que ensina a ler”; e “o crítico é um político no mundo das letras”. Assim, para a compreensão das várias funções desempenhadas por um crítico como Álvaro Lins, não cabem disjunções absolutas, e por isso a dificuldade que a teoria literária e as classificações acadêmicas sentem no momento de situar com justeza o seu trabalho.

---

[112] “O crítico militante não escolhe seus temas, é escolhido por eles” (MARTINS, 2002, pág. 113). Para Adélia de Meneses Bolle, o crítico que milita no jornalismo é aquele precisa “se pronunciar sobre o que aparece” (BOLLE, 1979, pág. 33).

[113] A condição de *intelectual público* de Álvaro Lins é atestada, entre outras coisas, pelo fato de que entre todas as suas obras críticas, somente *História literária de Eça de Queiroz* e *A técnica do romance em Marcel Proust* não são livros que compilam artigos, ensaios ou notas de trabalho anteriormente publicados na grande imprensa. Em Ortega y Gasset, encontramos uma inclinação “antissistemática” semelhante: seu único livro concebido desde a origem como tal foi *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*.

Pretendo, portanto, através da exposição do pensamento crítico do autor e da avaliação de sua atuação como crítico militante na imprensa, principalmente durante as décadas de 1940 e 1950, estabelecer paralelos, analogias, relações diretas e indiretas entre o pensamento deste crítico-jornalista e a tradição intelectual aludida por diversas vezes neste trabalho. Não quero, no entanto, situar o pensamento de Álvaro Lins dentro de regras fixas de alguma doutrina crítica, teoria literária ou corrente filosófica – o que, aliás, não seria nunca completamente possível e muito menos satisfatório. Simplesmente desejo deixar patente que muitas das concepções que Álvaro Lins defendeu no âmbito da literatura e da crítica literária – *função da literatura, papel da crítica literária, crítica como criação, individualismo e personalismo crítico, literatura como representação da vida social e individual, pluralismo metodológico, crítica militante, literatura como fenômeno somente compreensível em suas relações com o mundo extraliterário*, etc. – podem ser relacionadas ao humanismo crítico e são capazes de estabelecer um diálogo bastante enriquecedor com as preocupações literárias, os impasses teóricos e as perspectivas críticas de nosso tempo.

* * *

Álvaro Lins (1912-1970) nasceu em Pernambuco, na cidade Caruaru. Foi um intelectual incansável e versátil, que exerceu, muitas vezes paralelamente, as atividades de jornalista, crítico cultural, historiador, professor, investigador, escritor e diplomata. Sua formação superior se deu na Faculdade de Direito do Recife; já a formação propriamente literária foi a de um autodidata, o que era bastante comum até então.[114]

[114] Para um perfil crítico-biográfico de Álvaro Lins, com boa contextualização histórica, ver BOLLE, A. B.: *A obra de Álvaro Lins e sua função histórica*. Rio de Janeiro, Vozes, 1979. Remeto, ainda, à edição especial da Revista Continente, de novembro de 2012, na qual pode ser encontrada uma série de textos, de autores diversos, que se propõem a resgatar a trajetória de homem público do intelectual pernambucano, revisitar seu pensamento crítico e reavaliar sua contribuição às letras e à crítica literária brasileira.

No que se relaciona mais especificamente a sua atividade como crítico literário profissional, uma data fundamental é o ano de 1940, mais precisamente no dia 10 de agosto, quando inicia a colaboração, que duraria mais de uma década, de forma intermitente, como crítico titular do importante jornal carioca Correio da Manhã. Nesse período, foi, sem dúvida, um dos críticos mais influentes do país. O poeta Carlos Drummond de Andrade, em reconhecimento ao grande poder retórico e à capacidade argumentativa do crítico pernambucano, afirmou, em artigo no Jornal do Brasil, que ele

> Foi o imperador da crítica brasileira, entre 1940 e 1950. Cada rodapé de Álvaro, no Correio da Manhã, tinha o dom de firmar um valor literário desconhecido ou contestado. E quando arrasava um autor, o melhor que o arrasado tinha a fazer era calar a boca (DRUMMOND DE ANDRADE, 1970)[115].

De fato, uma opinião do crítico emitida num de seus rodapés hebdomadários – nos quais acompanhava rigorosamente a literatura feita na época – muitas vezes determinava o sucesso ou o fracasso de uma obra ou mesmo da carreira de um aspirante a escritor. Os nomes consagrados da literatura brasileira também não escapavam de suas rigorosas avaliações, o que, muitas vezes, gerava polêmicas e acrescentava dinamismo à vida cultural da época. Essa *vontade de participação e de influência* nos debates literários é uma das marcas da crítica de Álvaro Lins. Para ele,

> Um crítico não se define somente pelo valor estritamente literário e artístico de suas páginas, mas pela sua atuação na vida literária, pela sua influência, pelos resultados dos seus trabalhos, pelos erros que condena ou evita, pelas realizações que sugere ou provoca com as suas ideias. Um crítico é uma espécie de político no mundo das letras, um "regente" da literatura.[116]

---

[115] A referência completa é DRUMMOND DE ANDRADE, C. O escritor e sua paixão. *Jornal do Brasil* (Entrevista publicada em 6 de Junho de 1970).

[116] LINS, Álvaro: "Um crítico do mundo moderno". In: *Jornal de crítica* (3ª série), Rio de Janeiro: José Olympio, 1944, pág. 50. As próximas referências das citações dos *Jornais de crítica* de Álvaro Lins se darão no corpo do texto, entre parênteses, indicando a sigla JC junto ao número da série e a página, e correspondem, em ordem cronológica, às seguintes edições: LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (1ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1941; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (2ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1943; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (3ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1944; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (4ª série): Rio de Janeiro: José Olympio, 1946; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (5ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1947; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (6ª série): Rio de Janeiro: José Olympio, 1951; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (7ª série). Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963.

Álvaro Lins era, em muitos sentidos, um crítico de orientação humanista: um pensador que não podia conceber a crítica literária como disciplina isolada, nem a literatura sem suas conexões com a realidade histórica e com os demais fenômenos da cultura. Assim, em seu labor de crítico literário, o essencial era a capacidade de conexão entre sua perspectiva individual – *única e intransferível*, de acordo com a concepção perspectivista orteguiana – e as diferentes áreas do conhecimento que investigava. O teor *impressionista* das análises literárias que Lins realizava, sempre mencionado por seus fiéis detratores, não era, como se supõe, meramente uma resposta precipitada e subjetiva diante de uma obra artística, mas sim apenas um momento inicial dentro de uma cadeia ampla de relações, que incluía a sensibilidade imediata, a classificação, a comparação histórica e, por fim, a valoração estética, que só se fazia possível em estreita correspondência com toda a cadeia de relações mencionada. De fato, sua abordagem marcadamente personalista de crítica era de caráter *impressionista*, mas isso não impedia a utilização, em seus textos críticos, de conhecimentos históricos, estéticos, artísticos e de metodologias rigorosas de investigação. Nunca houve por parte de Álvaro Lins um desprezo em relação à produção da crítica acadêmica e à teoria, mas ele não colocava o método – que considerava uma importante ferramenta – antes da intuição autônoma: pertencia à linhagem dos hermeneutas que buscam no texto literário não somente uma investigação formal, mas a articulação entre o mundo imaterial das ideias e das ficções e o mundo real, da agitação social e das significações e valores individuais.

Com o fim de desenvolver minhas argumentações iniciais em torno das concepções críticas de Álvaro Lins, permito-me mencionar um episódio de nossa história crítica – o qual ficou conhecido como “a polêmica entre a Cátedra e o Rodapé” – que serve para ilustrar de forma clara a que tipo de problemas me enfrento nestas reflexões e ainda para legitimar a escolha do crítico pernambucano como uma espécie de *estudo de caso* que se relaciona com a proposta e as concepções gerais desenvolvidas neste trabalho. Trata-se de um evento emblemático na história da crítica literária brasileira e que se relaciona, acredito, de forma direta com uma problemática de ordem mais geral

e que já foi tratada anteriormente nestas páginas: as pretensões epistemológicas, formalistas e ideológicas que orientaram as principais correntes de Teoria Literária que dominaram o ambiente intelectual de muitos países – principalmente no âmbito acadêmico – durante grande parte do século XX e que têm, como vimos nos capítulos anteriores, repercussões até nossos dias.

No Brasil, em meados da década de 40 do século passado, uma situação de conflito entre os críticos tradicionais – geralmente de orientação humanista e profundamente influenciados pela tradição crítica francesa do século XIX –, e os novos teóricos acadêmicos tomou proporções muito importantes. Os *antigos* passaram a ser caracterizados pela nova geração, formada principalmente dentro dos paradigmas do *new criticism* norte-americano (ou do estruturalismo francês, anos depois),[117] como simples críticos *impressionistas*, representantes de uma época *pré-teórica*. Alguns estudantes, procedentes principalmente do estrangeiro, ou da recém-criada Faculdade de Filosofia, Ciências Sociais e Artes de São Paulo, propunham um novo idioma, especializado, repleto de conceitos, linguajem e vocabulário teórico próprio. A diminuição da influência e da participação no debate de ideias dos críticos tradicionais – entre os quais se encontrava Álvaro Lins –, nos jornais e revistas está, pois, relacionada, seja de forma determinante ou indireta,[118] ao momento

[117] Sobre os novos paradigmas teóricos em sua relação com a crítica literária do século XX, ver: ALBORG, J. L.: *Sobre crítica y críticos*. Madrid, Gredos, 1991; WINSATT, William K. e BROOKS, Cleanth: *Crítica literária: breve história*. Trad.: Ivette Centeno e Armando de Morais. Lisboa, Fundação Calouste Gulbekian, 1980; SELDEN, Raman (ed.): *Historia de la crítica literaria del siglo XX: del Formalismo al Postestructuralismo*. Trad.: Juan Antonio Muñoz Santamaría y Alberto Cuenca. Madrid, Ediciones Akal, 2010; PIQUER, David Viñas: *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel, 2008; FREADMAN, Richard e MILLER, Seumas: *Re-pensando a teoria*. São Paulo, Unesp, 1994; COMPAGNON, Antoine: *O Demônio da teoria*. Belo Horizonte, UFMG, 1999; EAGLETON, Terry: *Literary Theory: an Introduction*. Oxford, Blackwell, 1996; CUSSET, François: *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Trad. M. Silvia. Barcelona, Melusina, 2005.

[118] Em obra recente, o professor João Cezar de Castro Rocha discute com detalhe e embasamento historiográfico a polêmica entre *Cátedra e Rodapé* no Brasil. Em sua perspectiva, a campanha dos acadêmicos contra os críticos de rodapé foi menos determinante para a decadência dos rodapés no Brasil do que a própria evolução da linguagem jornalística, operada pela necessidade de adaptação e competição com os novos meios tecnológicos de comunicação. Estou de acordo com a visão do autor, mas considero que a campanha da Cátedra contra o Rodapé, encabeçada por Afrânio Coutinho, foi eficiente ao deslegitimar o modelo de crítica jornalística tradicional, minando a possibilidade de uma renovação geracional de críticos que seguissem essa orientação. A referência é: ROCHA, João Cezar de Castro: *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó, Argos, 2011.

em que a crítica acadêmica se desenvolve no Brasil com a promessa de um novo paradigma de análise literária, mais *teórico* e *científico*. O estilo personalista, livre, digressivo e impressionista de crítica literária, no qual A. Lins era reconhecidamente um *mestre*, passou a ser sistematicamente rechaçado por alguns dos representantes dessa nova *onda teórica* que começava a ganhar peso institucional no Brasil. É importante registrar o fato de que o conjunto da obra crítica (e do pensamento em geral) do autor pernambucano, que foi durante mais de 20 anos o crítico mais influente do país, encontra-se até hoje quase completamente relegado, desprezado indistintamente por jornalistas, críticos e acadêmicos.[119]

Os detalhes historiográficos e as motivações filosóficas e metodológicas que cercaram essa polêmica entre a "Cátedra e o Rodapé" – disputa esta que teve como principais representantes o professor e crítico Afrânio Coutinho e o próprio Álvaro Lins[120] – ilustram e exemplificam perfeitamente, no âmbito da história da crítica literária brasileira, as problematizações levantadas nos capítulos anteriores e, portanto, interessam profundamente aos objetivos deste estudo.

A crença, largamente difundida a partir do episódio mencionado, na preeminência metodológica da crítica teórica universitária garantiu um período de ascensão dos especialistas acadêmicos nos suplementos, revistas e jornais do nosso país; mas esta hegemonia não pode resistir por muito tempo: a forte influência do jornalismo norte-americano na imprensa brasileira, com seus princípios de brevidade, claridade e objetividade, começou a ser difundida nos principais periódicos nacionais e se opôs diametralmente ao estilo normalmente denso, prolixo, saturado de tecnicismos e de jargões empregado pelos teóricos da literatura. Tal modelo se opunha, pois, tanto ao "derramamento" subjetivista, às digressões temáticas e ao tom personalista dos

[119] Só existem dois estudos de fôlego que tratam específica e exclusivamente da crítica literária de Álvaro Lins, e ambos têm mais de 25 anos: BOLLE, A. B.: *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Rio de Janeiro, Vozes, 1979; y BRASIL, A.: *O pensamento crítico de Álvaro Lins*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1985.

[120] As razões dessa disputa já foram muito bem documentadas e analisadas por outros autores. Para interpretações diferentes da polêmica entre "Cátedra e Rodapé", ver, além do trabalho de João Cezar de Castro Rocha, citado na nota anterior, o ensaio "Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna", incluído em SÜSSEKIND, Flora: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

rodapés como à aridez vocabular e estilística da linguagem teórica. As relações entre literatura e jornalismo, que tinham uma longa história de simbiose no país, tornam-se cada vez mais difíceis, permeadas por desconfianças mútuas.

Sem dúvidas, a crítica literária perdeu muito de sua influência na vida cultural quando passou a seguir, quase que exclusivamente, os paradigmas da teoria e as solicitações próprias do universo acadêmico e desprezando a noção tradicional de crítica literária como uma das formas do debate público, diretamente vinculada ao jornalismo e, portanto, como uma forma de ação humana que responde a demandas contingentes e circunstanciais.

Assim, a ascensão do paradigma teórico nos estudos literários, em seu lado negativo, operou uma mudança clara no sistema de legitimação do pensamento crítico, baseado na invalidação *a priori* de toda uma tradição crítica que não se adequava ao modelo prescrito pelas novas correntes teóricas. O discurso legitimado teoricamente dentro das instituições universitárias passou a ser considerado o único aceitável, e toda a história da crítica precedente começou a ser considerada apenas uma introdução, feita por diletantes e amadores, para se atingir um patamar superior, *profissional*.

A *radical* especialização da crítica literária, muita vezes, revelou-se um caminho empobrecedor, pois acabou levando a literatura a ser encarada como uma matéria cada vez mais isolada, esotérica e afastada do interesse e do debate público. O ideal crítico de um intelectual como Álvaro Lins se opunha frontalmente a essa tendência que começava, naquela época, a ganhar adeptos no Brasil, principalmente após a chegada de Afrânio Coutinho dos Estados Unidos em 1947. Lins, como um dos principais representantes do rodapé, sofreu as consequências desse novo *modelo de legitimação* intelectual da atividade crítica.

Em um pequeno artigo intitulado *Um mestre de três gerações*, Paulo Francis captou bem a singularidade da postura de Álvaro Lins num momento em que a crítica – e principalmente a *linguagem da crítica* – tinha que passar pelo aval do modelo acadêmico:

> Álvaro Lins pertence à companhia de Sainte-Beuve e de Edmund Wilson no tocante à comunicabilidade. Nunca escreveu para a

> academia, mas, sim, para a sociedade dos homens. Examina a obra de arte como parte e parcela da nossa experiência e não como a iguaria dos *cognoscenti*. Despreza o jargão, a metodologia teológica peculiar a tantos expoentes da crítica moderna. Escreve para ser lido. É lido (FRANCIS, 1968).

A admiração de Francis – jornalista que iniciou a carreira como crítico teatral – em relação à postura crítica de Álvaro Lins, revela sinais do desconforto criado dentro do jornalismo cultural pelos novos paradigmas e vocabulários críticos.[121] A rigidez metodológica e o abuso na utilização de jargões (pseudo) científicos redundaram, no fim das contas, no estiolamento, no enfraquecimento do alcance comunicativo da crítica, da abrangência pública do crítico, da capacidade de gerar mutações na percepção que as pessoas comuns têm do valor da literatura como forma de compreensão da vida e da sociedade.

Além disso, é importante assinalar outro fator fundamental que ajuda a explicar as intensas transformações pelas quais passou a atividade da crítica literária, desde a época dos rodapés de Álvaro Lins até o dia de hoje, foi a perda da *centralidade* que a literatura exercia na vida cultural do país, com a chegada dos meios de comunicação audiovisuais (e, mais recentemente, os digitais). Houve um tempo – uma época difícil de conceber para nós que nascemos e nos formamos após o advento de meios de comunicação como a TV, o cinema e, mais recentemente, a internet – em que os livros e, claro, também os escritores literários, assumiam um papel mais proeminente no universo da cultura; outras artes e saberes pareciam orbitar ao redor da arte da palavra: era a literatura, pois, a fonte primordial a partir da qual se desenvolvia o debate intelectual. Hoje a situação é bem distinta. Para João Cezar de Castro Rocha,

> Qualquer reflexão sobre a literatura, em geral, e os estudos literários, em particular, deve partir da teorização das consequências da centralidade dos meios audiovisuais e digitais na definição da cultura contemporânea. No século XXI, a literatura e a crítica literária ocupam um papel secundário, periférico mesmo, se comparadas à febre digital e à dominação já longeva dos recursos audiovisuais (ROCHA, 2011, pág. 33).

[121] O texto de Francis é do fim da década de 1960

Vivemos, portanto, numa época bastante diferente daquela em que os rodapés faziam as cabeças do público leitor, e as obras literárias parecem não mais assumir as mesmas funções e ocupar os mesmo espaços na vida das pessoas. A literatura perdeu o protagonismo cultural que já possuiu; e está longe de ter a mesma influência e a mesma representatividade. Essa repercussão social que a literatura já teve poderia ser reconquistada? Em minha opinião, não faz já o menor sentido esperar por isso e uma resposta afirmativa a essa questão só pode surgir do otimismo e da esperança ingênua dos profissionais das letras. Isso não significa, no entanto, que escritores e críticos literários caíram na irrelevância, mas somente que ocupam outra posição num mercado cultural que, com o desenvolvimento social, tecnológico e econômico das duas últimas décadas, abriu-se e se tornou muito mais rico e complexo:

> A ampliação dos meios de comunicação e do repertório cultural, de fato, deslocou a literatura do centro de transmissão dos valores. Porém, isso não significa que ela deixe de ter importância, embora, hoje em dia, se trate de uma relevância secundária, no mínimo de uma relevância compartilhada com outras formas e conteúdos diversos (ROCHA, 2011, pág. 349).

Todas essas circunstâncias, entre outros aspectos menos determinantes, marcaram o começo de um período de empobrecimento e relativo distanciamento entre o jornalismo e a crítica literária no Brasil.[122] Atualmente, contudo, pode-se dizer que vivemos em um *período de ajustes* (NINA, 2007, pág. 35): os acadêmicos se deram conta da necessidade de buscar um público mais amplo e os diários e revistas perceberam que podem enriquecer suas páginas com a colaboração de especialistas universitários. Contudo, ainda segundo Claudia Nina, a condição imprescindível para este novo pacto é a linguagem: os especialistas da Academia precisam adquirir a capacidade de estabelecer uma comunicação mais fluente, direta e atraente,

[122] Para uma perspectiva panorâmica do desenvolvimento histórico da crítica literária brasileira, levando em consideração a polêmica mencionada, ver: NINA, Claudia: *Literatura nos jornais*. São Paulo, Summus Editorial, 2007; e MARTINS, Wilson: *A crítica literária no Brasil*. v. 1 e 2. Rio de Janeiro, Francisco Alves/Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

que atenda a um público mais amplo e diversificado; os jornalistas, por sua vez, deveriam tratar de se aprofundar em suas áreas de interesse através de pós-graduações e leituras especializadas.

Por outra parte, deve ser considerado que, em face do atual momento de efervescência no mercado editorial brasileiro, o juízo de valor sobre obras literárias pode voltar a assumir uma importância fundamental na dinâmica cultural. A profusão de lançamentos à espera de divulgação, qualificação e seleção abre um espaço natural em jornais e revistas para diversos modos de abordagem literária – as resenhas, os *press releases*, os artigos acadêmicos e os ensaios eruditos podem conviver harmoniosamente em uma mesma publicação. Contudo, ainda que de fato exista uma pluralidade de manifestações diferentes de estilos e orientações na crítica contemporânea, a linhagem humanista, herdeira da época dos rodapés, que investe em interpretações carregadas de idiossincrasias, e que não se abstém de polêmicas e de julgamentos de valor, é material raríssimo no nosso jornalismo cultural e, mais raro ainda, nos estudos acadêmicos.

Nesse sentido, o estudo dos ensaios de Álvaro Lins e a revisão de suas concepções sobre a função da crítica literária podem ser muito pertinentes para o nosso tempo. Será que os leitores contemporâneos repudiam esse tipo de crítica? Não me refiro ao leitor necessariamente *especialista* na área, mas àquele que gosta de literatura e tem curiosidade a respeito dos debates em torno de temas literários e culturais. Penso que não, e basta ver a grande influência e repercussão que os bons críticos de cinema – muitos deles claramente “impressionistas” – desfrutam atualmente.

Uma revisão do pensamento de Álvaro Lins pode ser um dos caminhos – desde que não queiramos preguiçosamente imitar acriticamente seu modelo, que em alguns aspectos nos parece, de fato, “antiquado” – para repensarmos o papel que a literatura e a crítica ainda podem desempenhar, e para avaliarmos a relevância que a leitura de obras literárias ainda pode ter em um tempo como o nosso.

12. A CRÍTICA LITERÁRIA JORNALÍSTICA DE ÁLVARO LINS

Entre os anos de 1941 e 1963,[123] Álvaro Lins coligiu, num total de sete volumes, intitulados muito apropriadamente *jornais de crítica*, a parte mais relevante de sua contribuição jornalística à crítica literária brasileira do período. Esses artigos e ensaios que, em conjunto, somam mais de duas mil páginas, foram publicados originalmente na grande imprensa, principalmente no importante diário carioca Correio da Manhã. Em sua maioria, tinham como finalidade precípua o recenseamento de novos autores e o comentário crítico de obras recém-publicadas, além da discussão de temas literários, políticos e ideológicos do momento. Ainda que seus artigos e ensaios fossem quase que invariavelmente motivados por algum desses fatores circunstanciais, em alguns desses *rodapés*, no entanto, o crítico pernambucano refletiu *não exclusivamente* sobre obras concretas ou temas da ocasião, mas a respeito do *ato crítico em si*: o papel da literatura e da crítica literária, as perspectivas dos demais críticos e teóricos da época e também sobre aqueles pensadores do passado que influenciavam sua visão pessoal de crítica e de literatura.

Nesse sentido, pretende-se aqui oferecer, com a análise desses textos de caráter essencialmente *jornalístico*, uma visão alternativa ao lugar-comum estabelecido pela crítica universitária de que as análises literárias de Álvaro Lins padeciam fundamentalmente – por serem circunstanciais – de falta de método e de rigor analítico; e, por outro lado, responder – com o exame das reflexões do próprio ensaísta – às acusações de que seu *impressionismo e personalismo crítico* afastavam, de forma absoluta, sua crítica jornalística de qualquer elaboração teórica consistente.[124]

Além dos volumes do *Jornal de crítica*, receberão especial atenção neste estudo as famosas *anotações pessoais* do crítico, realizadas no formato de uma espécie de diário sobre leituras, escritas inicialmente sem intuito editorial,

[123] A década de 1940 foi a mais prolífica para a crítica de Álvaro Lins; nos anos de 1950 ele começa a atuar mais diretamente na política e na década de 1960 ele se dedica a reeditar sua obra, mas sem nova produção de grande relevância.

[124] Para uma seleção de artigos e ensaios de Álvaro Lins em que o crítico refletiu teoricamente sobre a própria atividade da crítica literária, ver *Sobre crítica e críticos* (LINS, 2012), obra organizada pelo autor desta Tese.

porém publicadas depois em jornais e compiladas em seguida como *Notas de um diário de crítica*.[125] O tom desses textos é quase sempre confessional; outras vezes, jocoso e polêmico; algumas vezes, ainda, terno e sentimental. Nelas se encontram, permeando observações pessoais sobre obras, escritores e situações da vida literária, algumas argutas teorizações a respeito da literatura, da crítica e de seus papéis na vida individual e social. A análise dessas "notas" obedece aqui ao mesmo objetivo exposto anteriormente: demonstrar que a crítica literária de Álvaro Lins possui alcance teórico e estatura crítico-filosófica, na medida em que reflete sobre seus próprios fundamentos e valores.

A natureza, a profundidade e a qualidade estilística dos textos críticos de Álvaro Lins desmentem certas concepções teóricas reducionistas – e anti-humanistas – que levaram ao menosprezo da contribuição do seu pensamento crítico à literatura brasileira.

Nos tópicos seguintes, diferentemente da abordagem cronológica que adotei no exame do pensamento crítico de Ortega y Gasset, será adotada uma divisão de ordem *temática*. No entanto, uma exceção se dará logo no princípio, a fim de apresentar as primeiras concepções críticas expostas por Álvaro Lins em seu rodapé inaugural.

12.1. O crítico apresenta seu ideário

> "Cada homem carrega a possibilidade de se tornar uma surpresa capaz de desmoralizar todas as leis sociológicas e psíquicas"
>
> (Álvaro Lins, *Jornal de crítica* - 1ª série)

[125] A totalidade dessas *notas* foi publicada em LINS, Álvaro *Literatura e vida literária: diário e confissões*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963 (Introduções com estudos de Sérgio Milliet, Wilson Martins, Mauro Mota e José César Borba). A edição reúne as *Notas de um Diário de Crítica*, 1º Volume (segunda edição) e 2º Volume (primeira edição).

Em “Itinerário”, texto publicado pela primeira vez no Correio da Manhã em 10 de agosto de 1940, e que é a peça de abertura do *Jornal de crítica* – 1ª série, Álvaro Lins realiza um procedimento muito comum entre os críticos da época.[126] Ao assumir um rodapé como “crítico titular” de um determinado veículo jornalístico, era de praxe que o novo colunista apresentasse, no artigo inaugural, uma espécie de “declaração de intenções” ou “profissão de fé”. Com apenas 28 anos, portanto, o jovem intelectual, recém-chegado ao Rio de Janeiro, teve que elaborar e apresentar pela primeira vez uma visão pessoal a respeito da atividade crítica. Tal artigo é, naturalmente, de grande interesse para este estudo.

Como se depreende da leitura de “Itinerário”, Álvaro Lins endossou, desde o início de sua carreira, a compreensão da literatura como um fenômeno complexo, inevitavelmente relacionado a questões de ordem tanto estética quanto ética, e em estreito contato com a história, com a política e com as convicções e valores individuais. Para ele, o crítico deve ter, além da intuição e de um conhecimento abrangente (valor da *erudição*), a acuidade para estabelecer relações e analogias entre o especificamente literário e os problemas que se encontram na realidade mais ampla, da vida social e individual.[127] Assim, para ele, uma crítica estritamente *imanentista*, desvinculada de qualquer aspecto contextual, teria um alcance bastante limitado: “o crítico que se cinge ao círculo do que ele critica está esterilizado pelo seu próprio assunto e não merece este nome” (JC1, pág.11).

Álvaro Lins começa a apresentação de seu ideário mostrando que a crítica de literatura deve estar diretamente conectada ao espírito do seu tempo, mas não pode nunca ser uma mera reprodução de discursos e valores ideológicos de uma época: a crítica é entendida, portanto, como um verdadeiro trabalho de especulação e reflexão que exige, antes de qualquer coisa, sutileza intelectual e uma postura antidogmática. O clima político mundial, naquele início dos anos de 1940, era de tensão e apreensão; e as grandes ideologias –

[126] Reproduzo no Anexo I (pág. 236) o fac-símile da página inteira em que foi publicada a primeira coluna de Álvaro Lins no Correio da Manhã.

[127] No ensaio “Impressionismo e erudição” (JC2, págs. 284-293), Lins desenvolveu com mais profundidade a ideia de que o ideal da crítica deve ser o de *equilíbrio* entre esses elementos.

nazismo, fascismo e comunismo –, todas de apelo coletivista, apresentavam-se, cada uma a sua maneira, como panaceia para os problemas centrais da civilização. Na contramão desses vieses ideológicos, Álvaro Lins, que já havia se entusiasmado e defendido o integralismo de Plínio Salgado na década anterior,[128] assume nesse momento uma posição claramente liberal. Apresenta uma defesa radical da individualidade, da personalidade e da liberdade contra as tendências políticas então hegemônicas, principalmente no que tinham fundamentalmente em comum: o espírito coletivista, que tendia a abarcar todas as esferas da vida humana. Para Lins, em sua época, "o que é social parece tudo pretender em direitos sobre o que é individual" (JC1, pág. 9).

O crítico assinala que, por outro lado, essa adversidade também faz despontar, como forma de resistência, a autoafirmação individual. E é esse um dos valores fundamentais preconizados em sua crítica literária desde o princípio. Seu ideal é o de tomar "como centro da crítica a personalidade" (JC1, pág. 16). Para ele, o *individual* tem que se sobrepor ao *coletivo* em arte, principalmente num momento em que predominavam os valores dos "regimes de arte escrava" (*Op. cit.*, Ibidem), como o comunismo e o nazismo. No âmbito artístico, diferentemente das atividades políticas, sociais e econômicas, a realização criativa seria uma operação essencialmente individual – e a crítica deveria sempre levar isso em conta.

Como no ideal crítico de Ortega y Gasset,[129] a *abstenção da individualidade* aparece em Lins como o maior pecado da crítica, seja por escusas ideológicas, formalistas, (pseudo) científicas ou por mera *preguiça intelectual*. Conhecedor e admirador da obra de Friedrich Nietzsche – apesar de ser um católico militante –, o crítico pernambucano adotou uma forte atitude de prevenção ao que o pensador alemão chamava "espírito de rebanho". Álvaro Lins muito cedo em sua carreira literária se dá conta de que o público em geral e, muitas vezes, mesmo os intelectuais, simplesmente repetem e reproduzem opiniões que estão socialmente estabelecidas, sem nenhuma visão pessoal, renunciando à personalidade, ao exame próprio. Caberia ao

[128] Ver o artigo "De integralista a amigo de Cuba" (FRANÇA, 2012, pág. 27).

[129] Em *La rebelión de las masas* (1930), obra de caráter mais filosófico e sociológico, Ortega apresenta de forma contundente sua aversão à mentalidade coletivista da época.

crítico, pois, ser uma espécie de “diretor de consciências”, [130] que orientaria os leitores “para o seu verdadeiro gosto” (JC1, pág. 17). Lins menciona logo em seguida a famosa definição proposta por Sainte-Beuve, um de seus críticos-modelo: “*Le critique n'est qu'un homme qui sait lire, et qui apprend à lire aux autres*”.[131]

O indivíduo seria, portanto, o último refúgio contra todas as formas totalizantes e dogmáticas de compreensão. Através da *defesa da personalidade*, o crítico parece querer garantir, como um valor essencial, a independência intelectual e artística em relação aos grandes discursos ideológicos que dividiam o mundo no momento. A arte aparece então como uma espécie de refúgio do indivíduo em meio a esse embate entre sistemas político-ideológicos. A atitude do crítico independente, portanto, é a de defender somente “o partido da literatura”, com independência, decisão e coragem, “acima dos grupos, das ideologias, dos partidos, das amizades pessoais, dos regionalismos, de todos os preconceitos” (JC1, pág.15). A posição de Lins, no entanto, não fica tão clara a respeito do que seria propriamente esse “partido da literatura”... A primeira impressão é a de que ele estaria defendendo um tipo de abordagem crítica exclusivamente estética, afastada de fatores e valores contextuais, como os ideológicos e políticos. Contudo, não se trata disso. O crítico não poderia – ainda que o quisesse – emitir seus julgamentos a partir de uma posição neutral, como fica claro pelo que ele afirma algumas páginas depois.

> Como julgador, o crítico será sempre ideológico, isto é, debaterá os problemas estéticos e morais em face de suas ideias e do seu gosto, argumentando por adesão ou repulsão. Como interpretador, o crítico será apenas humano, isto é: uma criatura que outra criatura, que procura tudo penetrar e tudo entender, num sentido absolutamente humano (JC1, pág. 20).

[130] Expressão, por certo, *infeliz* para o que, de fato, representa o ideal crítico de Álvaro Lins. “Diretor de consciências” soa como uma espécie de caudilho intelectual, que fundamentaria sua crítica em uma autoridade puramente arbitrária, e não numa capacidade persuasiva legítima, fundamentada na defesa e na condenação de certos valores através de argumentações e sugestões.

[131] [O crítico não é senão um homem que sabe ler e ensina os outros a ler].

Álvaro Lins estava ciente da relação de interdependência inevitável entre a literatura e as circunstâncias de época e lugar; o que ele não admitia era que o elemento estético, o mais importante na apreciação artística, devesse se subordinar aos demais; e é por isso ele se opunha à ideia de literatura como manifesto ideológico ou como panfleto político, e à postura dogmática em crítica:

> O ato de tudo aceitar, como o ato de tudo negar, não é um ato de crítica. É um ato de positiva ou negativa apologia, e só. O ato da crítica é aquele que completa, que retifica, que amplia. O que abre perspectivas, o que desdobra situações (JC1, págs. 10-11).

Não parece possível, então, estabelecer disjunções absolutas dentro do pensamento crítico de Álvaro Lins: texto ou contexto, estético ou ético, forma ou conteúdo etc.;[132] a literatura, como fenômeno vital, supera esse tipo de dicotomia e desafia sempre qualquer possibilidade de monismo metodológico ou teórico por parte da crítica. A divisa de Paul Souday de que "*la critique est à la littérature ce que la littérature est à la vie*", repetida pelo crítico pernambucano em mais de uma ocasião, traduz a maneira complexa com que Lins enxergava o fenômeno literário e a atividade crítica.

Outro tema importante que já aparece neste artigo inaugural diz respeito à compreensão da crítica como um trabalho de criação, próximo, portanto, da própria atividade artística. Para Lins, a crítica é uma "aventura da personalidade" (JC1, pág.14), uma arte, uma forma de criação (e de autocriação) que demanda a construção de um *estilo pessoal*[133] e não somente uma grande capacidade analítica ou uma metodologia rigorosa de investigação literária:

---

[132] Em artigo posterior, o crítico formula de maneira ainda mais clara e direta a sua visão integral de crítica literária e sua aversão a falsas disjunções: "Não sei, na verdade, o que será para a literatura e a arte uma traição maior: se o encerramento numa 'torre de marfim', a indiferença por toda atividade social e política, ou se a paixão partidária, tornando-se exclusivista, a personalidade do artista esgotando-se toda nesta paixão, com o prejuízo da sua obra, com o prejuízo da sua arte" (JC2, pág. 266).

[133] O maior pecado intelectual do crítico para Álvaro Lins seria justamente incorrer na impessoalidade, numa linguagem neutra, o que, estilisticamente, traduzir-se-ia num "tom indistinto e vago" de escritura (JC1, pág. 246), enfim: numa fuga de si mesmo.

> A criação do crítico lhe vem da possibilidade de levantar, ao lado ou além das obras dos outros, ideias novas, direções insuspeitadas, novos elementos literários e estéticos, sugestões de bom gosto, esquematizações, quadro de valores. Crítica num tríplice aspecto: interpretação, sugestão e julgamento (JC1, pág. 11).

De modo semelhante ao da metáfora orteguiana dos "*pájaros interiores*", a crítica personalista e impressionista de Álvaro Lins é atenta às reverberações que a leitura *livre* e *intuitivamente* suscita no momento em que é feita, e que somente depois deve ser complementada com métodos e ferramentas de análise, classificação e comparação.

A categorização de Lins como um crítico "diletante",[134] muito difundida nos meios acadêmicos até os dias de hoje, se deve justamente a que ele não se ateve de forma constante e rigorosa a nenhuma teoria ou metodologia crítica de sua época. Essa é uma questão, porém, que exige maior sutileza. Ele, de fato, acreditava que o maior pecado intelectual seria subordinar a personalidade a leis, regras e métodos inflexíveis, anulando a criatividade e a possibilidade de surpresas, do surgimento de elementos novos, principalmente no momento do contato com as obras artísticas. Se a "vida do espírito", que seria o alicerce das artes, é marcada pelo imprevisto, pelo imponderável, não há método ou sistema que possa abarcá-la completamente. Não se trata, para Lins, de negar a ciência e suas possíveis contribuições para a crítica literária, mas de aprender com a experiência que a compreensão da literatura exige um olhar relativo e compreensivo, nunca dogmático.

Para o crítico, o apogeu e o êxito da ciência teria feito com que ela tentasse abarcar tudo, mesmo a arte e a literatura. Mas, "como julgar, [...] uma obra de arte dentro de determinados métodos, dentro de regras formuladas aprioristicamente – quando ela pode, em qualquer momento, ultrapassá-los ou fugir deles?" (JC1, pág. 12).

---

[134] É curioso que o próprio Álvaro Lins tenha mencionado, em seu primeiro rodapé – antes, portanto, de receber qualquer acusação ou crítica – a polêmica entre Brunetière, defensor da crítica científica, e Anatole France e Jules Lamaître, representantes da crítica impressionista, que foram acusados pelo primeiro de "diletantismo crítico". Lins ainda sugere que são mais graves os erros de um crítico pretensamente científico (como o próprio Brunetière ou H. A. Taine), preso a um método falacioso, do que um erro pontual de um indivíduo que obedece a sua própria intuição.

Um ponto bastante problemático que aparece nas primeiras reflexões críticas de Álvaro Lins se refere a sua posição no debate, candente na época, a respeito da legitimidade intelectual da chamada *crítica católica*. O antidogmatismo e a independência do pensamento crítico de Lins – um católico devotado e militante à época – são, nesse âmbito, colocados à prova. Para Ortega y Gasset, como mostrado anteriormente,[135] submeter a personalidade e a capacidade crítica individual a qualquer forma de compreensão prévia e totalizadora da realidade configuraria uma atitude *anticrítica*. O crítico pernambucano, por sua vez, tentou conciliar e justificar, de maneira nem sempre convincente, diga-se, o dogmatismo da fé religiosa com o valor, para ele essencial, da independência intelectual. Chegou a afirmar, com um argumento claramente artificioso, a superioridade natural da posição dos críticos católicos:

> Nenhum outro como o crítico católico conta com tantos elementos para ser livre, imparcial e justo. [...] Não digo que os outros, os não-católicos, estejam privados dessas qualidades, mas o que afirmo é que o catolicismo torna-as mais propícias e mais firmes (JC1, pág. 21).

A falácia evidente se encontra justamente na afirmação de que os críticos católicos, por essência, não se submeteriam a paixões e partidarismos, e que teriam uma absoluta capacidade de compreender e julgar os particularismos dos outros desde um ponto de vista imparcial, pois só os moveriam os ideais transcendentais de beleza e pureza. A atitude do católico, para o então jovem crítico, só poderia ser a de piedade e compreensão.

Lins admite que, de fato, "um homem católico em nenhuma ocasião poderá esquecer ou renegar essa 'marca'" (JC1, pág. 19), pois ele tem que ser *antes de tudo* um católico, mas isso, para o crítico, não implicaria numa determinação prévia de todas as suas valorações e de suas opiniões, porque existiria um amplo espaço de liberdade na vida mundana no qual a visão geral do catolicismo não interferiria: algo como "a César o que é de César...". Não fica claro, no entanto, até que ponto essas duas realidades – a da vida mundana e a da vida religiosa – podem ser divorciadas. Quando Lins se referia

[135] Ver citação de Ortega a respeito da crítica católica na pág. 152.

ao crítico e líder católico Tristão de Athayde, por exemplo, mostrava sempre uma admiração quase epigonal, mas não deixava de reconhecer que o amigo (e mestre) muitas vezes levava longe demais, em sua crítica literária, as próprias crenças morais e convicções religiosas, e acabava usando argumentos *éticos* em momentos em que deveria priorizar os de ordem *estética*.

Em outra passagem, ele chega a afirmar, num comentário a respeito do escritor e crítico católico francês François Mauriac, que "uma crítica católica, rigorosamente, não existe" (JC1, pág.18), porque isso seria admitir que existissem uma estética, uma ciência e um sistema político católicos, quando, na verdade, seriam esses independentes.

O fato é que Álvaro Lins nem sempre demarca apropriadamente, em sua própria crítica, essa *separação* entre o conhecimento religioso da realidade – totalizador e perene –, e o âmbito temporal, material e contingente da vida mundana. A contradição interior que Gilberto Freyre acertadamente enxergou no amigo[136] parece ter origem nesse conflito entre o essencialismo e o universalismo de uma visão religiosa de mundo e a postura inquisitiva, e mesmo cética, que ele admirava em livres-pensadores como Montaigne ou Gide, e que estava, ainda que de forma *agônica*,[137] fortemente presente em sua própria crítica.[138]

Adélia Bezerra de Meneses Bolle, abordando o tema da religião em Álvaro Lins, insinua que a condição de católico influenciava negativamente sua crítica, porque, como homem de fé, ele se considerava em posse de algumas

---

[136] Como se lê na nota LXV do 1º volume do *Diário de crítica* de Lins: "A propósito de G. F. [Gilberto Freyre], eu havia escrito: – é um cético com a nostalgia da Igreja e de Deus. □ Dias depois ele me respondeu: – O seu caso é exatamente o contrário: um católico com a nostalgia do ceticismo. □ Essa resposta deu-me a esquisita sensação de quem se vê descoberto. □ *Um católico com a nostalgia do ceticismo* – esta frase é meu próprio retrato. O retrato de uma contradição interior que nenhum recurso dialético consegue apaziguar" (LINS, 1963, pág. 57).

[137] A vivência do cristianismo em Álvaro Lins, apesar de certas posições dogmáticas de juventude, assemelha-se, a meu ver, aos exemplos de Georges Bernanos e Miguel de Unamuno: pensadores não doutrinários, que compreendiam a fé não como um conjunto de regras, mas como *agonia*, como um debate interno entre a crença institucional e suas próprias tendências e interpretações pessoais.

[138] Em alguns artigos posteriores Álvaro Lins voltará ao tema da crítica católica, mas já de forma menos intensa e apaixonada.

verdades morais básicas e universais. Bolle diz que sua personalidade era marcada como a de alguém que se achava "proprietário da verdade" (BOLLE, 1979, pág. 97). Tal ponto de vista pode ser parcialmente rebatido justamente através do argumento de que a crítica de Álvaro Lins era, antes de tudo, caracterizada pelo seu *individualismo personalista*, pouco afeito à aceitação de verdades estabelecidas. Além disso, o crítico, em diferentes momentos de sua trajetória, demonstrou possuir a sutileza de inteligência que lhe permitia – se não a autoironia – pelo menos a revisão de suas posições e a autocrítica, mesmo em relação a temas de natureza religiosa. Em artigo publicado alguns meses depois de "Itinerário", por exemplo, afirmou:

> É que tanto no domínio do propriamente cultural como no domínio político, os católicos estão sempre chegando tarde demais ou nunca chegando. Em geral não sabemos conhecer a verdade quando ela se acha com os não-católicos. Combatemos muitas vezes certas situações oportunas e justas simplesmente porque seus autores não são homens de igreja (JC1, pág. 356).

Álvaro Lins tampouco aprovava a obra de arte que colocasse a orientação religiosa antes das preocupações estéticas: "A literatura religiosa não deve ser intencionalmente procurada" (JC2, pág. 126). O escritor que assumia a finalidade precípua de apostolado e de propaganda tomava um caminho, para Lins, antiliterário. Com raras exceções, seus rodapés a respeito de prosadores e poetas católicos[139] costumavam ser *impiedosos*: "O mau gosto artístico, o sentimentalismo piegas, o primarismo intelectual, constituem os sinais mais característicos da literatura religiosa no Brasil" (*Op. cit.*, Ibidem).

Outro exemplo de independência intelectual pode ser encontrado na polêmica que travou com o também crítico católico Tristão de Athayde a respeito da situação da ditadura de Franco na Espanha.[140] Muitos intelectuais católicos do período defendiam a legitimidade do franquismo justamente pelo regime contar com sustentação eclesiástica. Lins, desde o princípio, mostrou-

[139] Receberam mais avaliações positivas do que negativas, por exemplo, as obras do romancista Octávio de Faria e dos poetas Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima e Murilo Mendes.

[140] Sobre as reflexões e debates de Álvaro Lins com outros pensadores católicos a respeito do franquismo, ver, principalmente, "Agonia de um católico" e "Noite de agonia", capítulos finais da 1ª série do *Jornal de crítica*.

se contrário ao nacional-catolicismo de orientação fascista e antiliberal do governo espanhol, porque este não resguardava as liberdades individuais e se baseava principalmente na autoridade da força. No último *Jornal de crítica*, já na década de 1960, portanto, Lins volta ao tema e se refere com admiração ao fato de que alguns padres presos pelo regime de Franco não aceitaram receber a comunhão nas prisões após descobrirem que os sacerdotes simpáticos ao ditador tinham instituído o procedimento religioso de forma obrigatória nas cadeias. O crítico se posiciona muito claramente no sentido de que, para ele, a liberdade individual, da vida interior e da consciência, deve ser o valor mais importante:

> Sim, compreendo e sinto, em toda a sua extensão, este gesto de revolta de homens de homens católicos, que se privam do sacramento da comunhão, que jogam assim, perigosamente, o que consideram a sua eternidade, entre o Céu e o Inferno, para afirmar a sua liberdade interior contra a opressão e a injustiça (JC7, pág. 126).

Nos próximos tópicos, os temas levantados neste primeiro momento – como as relações entre individualismo, personalismo e impressionismo; os limites da teoria e de uma ciência da literatura; além das visões de Álvaro Lins sobre as funções da literatura e da crítica – serão analisados com mais detalhamento e levarão em consideração os demais ensaios publicados em todos os jornais de crítica, e também as notas reunidas em *Literatura e vida literária*.

12.2. As prerrogativas do indivíduo frente às ideologias

A defesa do individualismo e do personalismo crítico em Álvaro Lins está fortemente presente também em suas reflexões sobre a política. A importância atribuída por ele à liberdade e inviolabilidade da consciência individual frente às concepções totalizadoras de mundo, seja no âmbito da ideologia ou no da prática política efetiva, é fundamental para a compreensão de sua personalidade crítica e mesmo para o entendimento de sua visão de arte e literatura como espaço de autoformação, criação e liberdade.

É preciso entender a posição política de Lins como uma forma de enfretamento às questões mais prementes do seu tempo, marcado essencialmente pelo embate entre as grandes concepções ideológicas de então. Apesar de não rotular suas convicções, o crítico se coloca na fileira dos intelectuais liberais e apresenta, em momentos diversos, os valores fundamentais de seu pensamento político tomando como base os princípios de proteção ao individuo contra os poderes discricionários e a defesa da liberdade como forma de desenvolvimento da personalidade, acima de interesses coletivistas.

Alguns problemas conceituais podem ser encontrados na formulação da "teoria política" do crítico, principalmente quando este tenta conferir valor universal e absoluto à liberdade do indivíduo, sem considerar as inevitáveis restrições que ela sofre dentro de qualquer sistema social, como fica claro na consideração de que "Da liberdade do homem *nenhum mal* poderá advir, o que significa que o estado será mais uma entidade abstrata e jurídica do que uma máquina de domínio" (JC1, pág.255, *grifo meu*). Apesar da fragilidade idealista de tal concepção, as bases liberais do seu pensamento possibilitaram que ele conquistasse uma posição de independência em relação aos sistemas ideológicos dominantes à época, o que impelia seu pensamento a ser mais ágil e sutil no enfrentamento dessas questões – e reforçava ainda mais sua busca por autonomia intelectual.

Sua perspectiva particular sobre a política, que misturava valores católicos com elementos do pensamento liberal, levou-o a colocar, equivocada e redutoramente, filósofos e ideólogos tão diversos como Nietzsche, Marx, Maquiavel, Hitler e Stalin numa mesma trincheira, como "teóricos e executores desses regimes que se movimentam sob o princípio da maldade e da indignidade do homem" (JC1, pág. 254). Lins acreditava que todos eles tinham em comum uma visão pessimista da natureza humana individual, o que os levara a formular que "porque o homem é mau e corrompido, não se lhe deve permitir nenhuma liberdade, que por consequência será utilizada para fins igualmente maus e corrompidos" (*Op. cit*., Ibidem). Apesar de tudo, a sutileza do contraponto católico-liberal de Lins, gradualista e antirrevolucionário, aparece quando ele afirma que "A concepção de uma sociedade baseada na

bondade do homem resulta, apenas, num erro que os próprios homens podem corrigir em qualquer momento" (JC1, pág. 255); mas a outra forma, baseada na ideia de uma maldade essencial, requer um Estado rígido, supercontrolado, que limita a ação humana reformista. Para ele, o mal evidente do darwinismo social é, apesar de tudo, menos execrável do que a defesa de um estado absorvente e tirânico que rege a vida dos homens. Contrapondo-se aos dois modelos anteriores, Lins defende uma concepção Cristã de vida, "rigorosamente realista", segundo ele (JC1, pág. 255), na qual o homem não seria visto nem como anjo, nem como besta: uma concepção que admite o pecado, mas também a salvação.

Portanto, dentro das concepções políticas de Álvaro Lins, o valor mais fundamental é o de que nenhuma forma de poder deve anular a personalidade, a individualidade: "Defendemos para os homens o direito de existência como seres independentes, como indivíduos autônomos, como personalidades livres" (JC3, pág.11).

A postura intelectual de *cautela* em relação à real capacidade que teorias e sistematizações gerais têm de darem conta, de maneira cabal, da complexidade da realidade humana é uma das marcas do pensamento de Álvaro Lins e se manifesta em relação a temas diversos. No âmbito específico de suas reflexões políticas, essa *desconfiança* se traduziu numa crítica muito bem articulada ao elemento *utópico* fortemente presente nos discursos ideológicos – fossem de esquerda ou de direita – da época. Lins muitas vezes procurou deixar patente o caráter puramente abstrato, esquemático e idealista dos sistemas quando contrastados com a experiência política real:

> Que ninguém se deixe levar, no entanto, pela ilusão de um sistema político transportado fielmente para a realidade, de uma ordem prática conformada, em exatidão, dentro de uma ordem teórica. Será preciso contar sempre com o imprevisto (JC4, pág. 205).

Mais uma vez, o único antídoto intelectual possível é o resguardo da consciência individual e a não aceitação de fórmulas prontas. Na contramão da paixão ideológica e da tendência ao adesismo total numa ou noutra trincheira política da época, Lins prometia manter sempre o espírito crítico, alerta e livre.

E concluía: “Permanecer solitário, acima dos partidarismos fanáticos, não é, em certos momentos, fraqueza ou covardia, mas afirmação de personalidade”. (JC4, pág. 208).

É possível, assim, traçar uma clara analogia entre o papel que Álvaro Lins atribui ao crítico literário e cultural e a função que ele confere a qualquer intelectual de orientação liberal no âmbito das discussões político-ideológicas:

> A tendência do Estado é alargar os seus poderes, tornar-se intervencionista, e o papel dos intelectuais é o de defender a estrutura do indivíduo, estimular-lhe o senso da liberdade e do poderio pessoal, para que se recuse a uma incorporação anuladora. Pelo seu próprio caráter, a função da inteligência é libertadora, dialética, oposicionista e revolucionária (JC5, pág.37).

Mesmo após a famosa guinada política pela qual o crítico passou a partir dos anos de 1960 – quando assumiu a militância de esquerda após voltar de sua experiência diplomática em Portugal –,[141] é possível afirmar que o valor da liberdade individual ainda permaneceu como o centro de suas convicções políticas: “Eis uma boa fórmula: direção na economia, liberdade nos espíritos” (JC4, pág. 214), sintetizou o crítico.

Uma melhor explicação das flutuações e transformações pelas quais passou o pensamento político de Álvaro Lins exigiria um estudo mais detalhado e específico. Aqui, a intenção foi, especificamente, a de mostrar a estreita relação que se vislumbra entre seu individualismo político e sua concepção do papel do intelectual e, particularmente, a do crítico literário. Todos esses posicionamentos e valores de natureza prioritariamente política tiveram, na obra do crítico pernambucano, uma repercussão muito clara e pragmática em sua atividade crítica e na compreensão que ele tinha sobre a literatura e a arte

[141] Na verdade, bem antes ainda da década de 1960, em alguns textos, sente-se que o crítico passa a rever sua oposição ferrenha ao socialismo e ao marxismo, passando a conceder-lhes, se não sua simpatia, pelo menos o reconhecimento da justiça de algumas de suas demandas sociais e também o valor de certas críticas ao modelo capitalista. Já em 21 de maio de 1943, por exemplo, em “Ideias e acontecimentos”, Lins afirma que “Estar em desacordo com a concepção da vida dada pelo marxismo não quer dizer, por exemplo, que aceitemos a campanha de difamação que durante vinte anos o capitalismo levantou contra a Rússia” (JC4, pág. 207). O crítico diz ainda que “Toda a crítica do marxismo ao capitalismo é de uma admirável lucidez. O erro do marxismo, no entanto, está no seu monismo econômico” (JC4, pág. 210).

em geral. A partir das circunstâncias políticas extremamente delicadas do seu tempo, Lins fortaleceu a convicção de que o desenvolvimento de todas as formas de arte depende da garantia da liberdade individual, pois a arte não é, e nem poderia ser, como atividade fundamentalmente *criativa*, submetida a qualquer forma de dirigismo, seja político, ideológico, religioso ou teórico. Assim, para Lins, impedir a livre manifestação da individualidade é esmagar o elemento que possibilita a verdadeira criação artística.

Ainda sobre o tema, cabe uma última ressalva. Não se trata, para o crítico, de se estabelecer uma separação total entre o âmbito da arte e o da política. Na verdade, o que Lins parece preconizar – às vezes de forma clara, às vezes de forma enviesada – é que as duas dimensões, a estética e a político-ideológica, estão relacionadas no mundo de uma maneira indissociável, e se desenvolvem em constante diálogo e confrontação uma com a outra. Contudo, a sutileza da postura crítica de Álvaro Lins consistiu em tentar, na medida do possível, não *ideologizar a estética* e nem, muito menos, *estetizar a política*. A inteligência crítica e a fidelidade a si mesmo parecem ser, neste quesito, as únicas ferramentas para o crítico prudente e, ainda assim, nunca se terá a garantia de isenção e imparcialidade totais.

12.3. Personalismo, impressionismo e intuição

> “Quanto ao título de crítico impressionista [...], nem o aceito nem o repilo, pelo meu propósito de permanecer fora de qualquer sistema ou escola”
>
> (Álvaro Lins, *Literatura e vida literária*)

> “Há regras que devem regular o trabalho literário que são as mesmas que de todo trabalho científico. O homem de letras deve subordinar-se à sua observância, tanto quanto o cientista físico ou botânico”
>
> (Afrânio Coutinho, *No hospital das letras*)

> “A última pretensão de que tal ou qual disciplina tenha conseguido por fim aclarar até tal ponto a natureza do

> conhecimento humano que a razão se estenderá agora por todos os confins da atividade humana”
>
> (Richard Rorty, *A filosofia como espelho da natureza*)

Uma das reflexões mais recorrentes neste estudo, e que foi tratada a partir de perspectivas diversas em tópicos anteriores, refere-se à questão da demanda por *cientificidade* e *objetividade* no domínio das chamadas Ciências Humanas e, particularmente, no campo da crítica literária, sobretudo a partir da instituição da Teoria da Literatura como disciplina acadêmica e como matéria de saber especializado. Procurei mostrar, também, que a exigência de critérios de racionalidade estritamente condicionados ao rigor metodológico (de caráter, em geral, lógico-dedutivo e de filiação platônico-cartesiana) estendeu-se do âmbito particular da teoria do conhecimento até as mais variadas disciplinas das chamadas *Humanidades*.[142] Sugeri, ainda, que essa “transposição” foi, muitas vezes, realizada de forma arbitrária, sem o reconhecimento das peculiaridades de cada área do saber e de suas finalidades como formas de *ação humana* que atendem a demandas específicas.

Posteriormente, indiquei que é possível traçar esclarecedoras analogias entre a negação da tradição intelectual humanista pelas principais correntes filosóficas racionalistas da modernidade e as grandes pretensões das principais linhas da teoria literária desenvolvidas no século XX. Fundamentalmente, tratava-se, em ambos os casos, de afastar das interpretações, análises e especulações o elemento *contingencial*, instável e inseguro. Era preciso fazer *ciência*, com resultados objetivos (impessoais), indiscutíveis, calculáveis e

[142] Segundo Richard Rorty, "Em toda cultura suficientemente reflexiva há aqueles que selecionam uma área, um conjunto de práticas, e a consideram como o paradigma da atividade humana. Logo tratam de demonstrar como o resto da cultura pode ser beneficiado com este exemplo. No curso principal da tradição filosófica ocidental, este paradigma tem sido o ‘conhecer’ – possuir crenças verdadeiras justificadas, ou ainda melhor, crenças tão intrinsecamente convincentes que fazem prescindível uma justificação. Um filósofo característico da “corrente principal” do Ocidente diria: Agora que tal ou qual linha de investigação conseguiu um êxito tão surpreendente, vamos refazer toda a investigação e toda a cultura inspirando-nos no seu modelo, fazendo assim possível que se imponham a objetividade e a racionalidade em áreas anteriormente obscurecidas pela convenção, pela superstição e falta de uma compreensão epistemológica da capacidade do homem para representar com exatidão à natureza" (RORTY, 2009, págs. 331-332).

padronizáveis. No universo da crítica literária, isso se traduziu em dois fenômenos principais: na ascensão de metodologias rígidas de análise e interpretação em detrimento da perspectiva individual (qualquer traço de subjetividade no ato crítico), e na desconfiança em relação a qualquer forma de discurso de valor, ético ou estético, por parte dos críticos. A nova disciplina da Teoria Literária passava a ser, assim, a *preceptora* da crítica, pontificando sobre o que era ou não era válido e legítimo no trabalho do crítico.

No Brasil, Álvaro Lins e Afrânio Coutinho estiveram no centro de um debate que se tornou emblemático como marco justamente desse momento de radical transformação no paradigma de legitimação do discurso crítico-literário. O episódio demarca, para muitos, o início da moderna crítica literária no Brasil e o início da hegemonia da crítica universitária como "diretora" dos rumos do pensamento crítico no país.

Não interessa a este estudo detalhar as razões e desrazões que levaram a essa tão decisiva disputa intelectual,[143] senão apenas focalizar alguns aspectos da discussão que servem exemplarmente aos propósitos desta Tese e a uma melhor compreensão do pensamento crítico de Álvaro Lins.

As principais acusações de Coutinho contra Lins e contra a maioria dos chamados "críticos de rodapé" se referia ao caráter "impressionista" de suas análises, que não passariam, segundo ele, de "achismo crítico", carentes de uma metodologia científica rigorosa que orientasse os julgamentos estéticos. O professor e crítico baiano acreditava que o rodapé estava essencialmente caracterizado pelo amadorismo dos seus representantes (na maioria, autodidatas) e pela pouca profundidade inerente à atividade do jornalismo diário:

> O exercício da crítica literária no Brasil tem sido, em sua maior parte, feito nos jornais, sob forma militante, condicionado à produção literária, que acompanha e julga. É verdade que também se realizou em livros e estudos em revistas já com caráter mais profundo. Não foi, todavia, esta uma forma corrente, e o uso estabeleceu para ela a denominação de "ensaio". Assim, praticada na imprensa diária, a crítica não podia deixar de sofrer influência do espírito ligeiro e superficial do jornalismo, o que

[143] A tarefa já foi realizada com competência por outros pesquisadores. Ver nota 121, pág. 166.

> lhe comunicou um caráter circunstancial, aproximando-a do tipo do "review" dos ingleses e norte-americanos (COUTINHO, 1987, pág. 453)

O crítico pernambucano, por sua vez, reconhecia que a crítica jornalística tinha seus próprios limites, objetivos e alcance específicos. O caráter circunstancial, a exigência de prazo e a obrigação de lidar com autores novos, ainda não classificados dentro do cânone literário, tudo isso faz da crítica jornalística uma atividade *sui generis*, bastante diferente, por exemplo, do trabalho de um acadêmico que realiza um estudo de historiografia literária ou de um ensaísta que se debruça, com tempo e tranquilidade, sobre autores já consagrados:

> A crítica dos mortos, trabalhando sob perspectivas já definidas e sobre obras já classificadas, é bem diferente daquela que se realiza sobre os contemporâneos, para os quais não temos as perspectivas nem as classificações; a crítica geral, a dos largos panoramas não é a mesma que se executa sobre figuras, fatos e livros isolados. Como estudar, por exemplo, toda a psicologia de um autor, aquelas suas reações e modos de ser em face da vida que se vão refletir na sua obra, e toda sociologia do seu ambiente marcando e influenciando essa mesma obra, num simples artigo de jornal? (JC4, pág. 44).

Afrânio Coutinho havia regressado de uma temporada de estudos nos Estados Unidos e se empenhava em divulgar no Brasil os ideais do *New Criticism*. No seu entendimento, para que a literatura brasileira atingisse o patamar de qualidade europeu e norte-americano, era absolutamente necessário que nossa crítica se profissionalizasse e adotasse os padrões e critérios que ele trazia consigo, fruto de sua experiência de estudos no exterior.

A definição de crítica literária do professor baiano era fruto essencialista de sua obsessão metodológica: "[a crítica] não é mais do que o conjunto de métodos e técnicas para o estudo e a interpretação do fenômeno literário" (COUTINHO, Crítica e teoria literária, 1987, pág. 416). Para ele, portanto, a crítica é antes uma forma de teorização do que uma atividade prática que responde a demandas específicas. O meio jornalístico e a abordagem impressionista seriam, então, *formas degeneradas*, um desvio do caminho e da finalidade última da crítica: explicar objetivamente o fenômeno literário. Coutinho insistia, ao negar a validade do rodapé, em que esse tipo de crítica

não passava de um mero jogo de opiniões subjetivas, que nunca levavam a alguma verdade segura, confiável:

> O impressionismo é o relativismo, é o primado do pessoal, do subjetivo, do momentâneo, do particular. A sua única lei é o arbítrio, o capricho individual, o gosto pessoal. Poder-se-á asseverar, forçando a argumentação, que os impressionistas não deixam de fazer certos julgamentos relativos, baseados não em princípios, porém, como dizia Lamaître, em impressões (...). É uma contradição em termos a do crítico impressionista fazer julgamento. O que se impõe é o esclarecimento da operação de julgar. *Julgar exige a aplicação da lei aos fatos* (COUTINHO, 1987, pág. 347, *grifo meu*).

Fica claro, a partir do trecho acima, que o crítico acreditava na existência de "leis", no sentido de normas e critérios superiores, que deveriam ser aplicadas aos "fatos" literários no momento da análise. Tais padrões transcendentais, exteriores aos indivíduos e às circunstâncias históricas, seriam o diapasão infalível da avaliação estética. A utilização de um método adequado, então, era a única garantia para que se superasse o elemento contingencial – fator de insegurança teórica – presente de forma marcante na crítica impressionista. Para Coutinho, enfim, a crítica só se legitima se operada como uma atividade científica, acima da mera opinião e das perspectivas particulares, numa desinteressada busca de verdades indubitáveis através de um método rigoroso. Adotando premissas e valores diferentes, Álvaro Lins – ainda que não negasse a utilização de metodologias e ferramentas teóricas como subsídios para a atividade crítica – defendia que "A literatura não é uma ciência matemática, a exigir resultados positivos e uniformes. As opiniões diversas e os gostos diferentes não se destroem" (JC3, pág. 46).

É interessante notar como essa concepção de método crítico propugnada por Afrânio Coutinho se aproxima, em suas exigências, do ideal cartesiano de conhecimento filosófico. Por não contribuírem na clarificação do pensamento e da linguagem, e por constituírem um tipo de conhecimento que depende do sensorial, do figurativo e dos afetos, Descartes buscou eliminar todas as disciplinas humanísticas – filologia, história, retórica e poesia – do âmbito filosófico. Os critérios de necessidade, evidência e os princípios de nãocontradição e de verdade apodíctica da filosofia racionalista não podiam

conviver com a aceitação do jogo argumentativo entre opiniões diferentes, que é o que caracteriza a retórica: onde há certeza e evidência, não pode haver conflito de opiniões.

Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, autores de um tratado consagrado à revalorização dos estudos retóricos, buscaram um caminho alternativo ao da herança cartesiana:

> Conquanto não passe pela cabeça de ninguém negar que o poder de deliberar e de argumentar seja um sinal distintivo do ser racional, faz três séculos que os estudos dos meios de prova utilizados para obter a adesão foi completamente descurado pelos lógicos e teóricos do conhecimento. Esse fato deveu-se ao que há de não coercitivo nos argumentos que vêm ao apoio de uma tese. A própria natureza da deliberação e da argumentação se opõe à necessidade e à evidência, pois *não se delibera quando a solução é necessária e não se argumenta contra a evidência*. O campo da argumentação é o do verossímil, do plausível, do provável, na medida em que este último escapa às certezas do cálculo. Ora, a concepção claramente expressa por Descartes, na primeira parte do Discurso do método, era a de considerar "quase como falso tudo quanto era apenas verossímil". Foi ele que, fazendo da evidência a marca da razão, não quis considerar racionais senão as demonstrações que, a partir de ideias claras e distintas, estendiam, mercê de provas apodícticas, a evidência dos axiomas a todos os teoremas (PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA, 1996, pág. 1, *grifo meu*).

A segurança teórico-metodológica preconizada por Afrânio Coutinho tinha pretensões semelhantes ao ideal cartesiano: acabar com a retórica na atividade crítica, com o jogo interminável de opiniões e contraopiniões que caracterizava a crítica literária realizada nos jornais. Para ele, "opinião não é crítica" e a ascensão do ideal acadêmico de estudo literário, fundamentado cientificamente, levaria inevitavelmente ao ocaso do modelo dos críticos jornalísticos de então:

> A disciplina universitária, a despeito de sua pouca vida entre nós, já os tornou obsoletos [os críticos de jornal], já os fez superados. Pois não há mais clima para os que adiantam afirmações que não sejam fundadas na documentação, no raciocínio lógico e científico, no estudo acurado dos problemas, na comprovação dos fatos, na disciplina e no rigor metodológico, nas técnicas do "*scholarship*". Acabou a era do individualismo. Está morta a mentalidade opinativa (COUTINHO, 1963, págs. 163-164).

Foi com base nesses princípios e nessa nova mentalidade que o crítico baiano iniciou sua campanha contra a instituição do rodapé literário no Brasil. Seu principal alvo, por uma questão de representatividade e influência, foi, como se sabe, Álvaro Lins.[144]

Apesar da "derrota" histórica incontestável do rodapé, faz-se necessário, hoje, passado o calor do embate, rever um ponto fundamental nessa contenda: a concepção de teoria como uma espécie de *metacrítica*, nos moldes endossados por Afrânio Coutinho, apresenta dificuldades intrínsecas óbvias. Ela parte da problemática consideração de que existe um lugar superior às meras perspectivas individuais, a partir do qual o teórico poderia avaliar, de forma isenta, as manifestações artísticas (e, claro, críticas) singulares e concretas. Tal lugar quer se equiparar à idealidade de um ponto de vista científico e objetivo (*sub species aeternitatis*), mas falha desde o princípio, porque esse lugar transcendental é um mito, simplesmente não existe e carece de sentido comum. O que de fato existe, dentro de uma consideração *perspectivista* nos moldes orteguianos, é a eterna contenda entre uma visão parcial e outras visões parciais: não há, nem pode haver, no âmbito da crítica literária, uma espécie de *plataforma superior* onde o crítico-teórico possa se instalar cômoda e confortavelmente. Assim sendo, a crítica deve aceitar seu ineludível caráter de *jogo retórico*: diversas perspectivas críticas são, em princípio, plausíveis, mas a legitimidade de uma determinada visão vai depender da capacidade argumentativa do crítico que a defende, levando em consideração, claro, os fatores circunstanciais de época e lugar, com seus valores então vigentes.

O discurso lógico-científico buscado por Coutinho é aquele de caráter impessoal e anônimo – o que se reflete num estilo de escrita homogeneizado e não individualizado –, e que independe da disposição particular e contingencial do indivíduo que o profere.[145] Esse tipo de teórico almeja criar um vocabulário

[144] E também por motivos *menos nobres*, como o revanchismo pessoal, conforme relata João Cezar de Castro Rocha em obra já citada.

[145] Para um dos maiores críticos humanistas do nosso tempo, George Steiner, "Essa neutralidade da verdade tem a ver com o anonimato das ciências puras e aplicadas. O gênio individual é tão conspícuo na história das ciências quanto na da literatura e na das artes. Mas tem bem menos importância. A *Comédia* não teria sido escrita sem Dante, as *Variações Goldberg* não existiriam sem Bach" (STEINER, 2005, pág. 201).

eternamente aplicável à toda sorte de texto literário, enquanto o crítico, na prática, é obrigado a lidar com a contingência, com a mudança, com a própria reforma pessoal, de valores e de linguagem.

Um intelectual como Álvaro Lins, por outro lado, nunca poderia se enquadrar nesses padrões. O crítico defendia o personalismo e a importância do estilo individual e, mesmo quando era taxativo em suas afirmações – e ele muitas vezes o foi –, tinha que aceitar a contingência de seu próprio ponto de vista, pois admitia como princípio que o conhecimento literário é fruto, antes de tudo, da experiência pessoal, e depende fundamentalmente de fatores circunstanciais. A qualificação metafórica de "crítico-tribuno", que Otto Maria Carpeaux usava – de forma elogiosa, diga-se – para se referir a Álvaro Lins, só é parcialmente adequada. O tribuno é alguém que tem um poder outorgado pela sociedade para proferir sentenças *definitivas* e *inquestionáveis*; Álvaro Lins, por sua vez, podia até assumir a *postura* de um tribuno, por sua veia polemista, por sua vontade de debater, de discutir ideias de forma aberta etc.; mas ele nunca tinha de antemão nenhuma garantia de que sua palavra seria a final... Era somente um crítico a mais na vida literária da época; alguém que não abria mão de sua perspectiva, mas que era constante e legitimamente contrastado por muitas outras vozes (de outros críticos, de escritores e mesmo dos leitores). A autoridade que alcançou como crítico de literatura não foi estabelecida por qualquer decreto, mas conquistada texto a texto, na base da persuasão; de uma forma, portanto, diferente do poder legal incontestável do tribuno. A despeito de seus julgamentos e da força de suas opiniões, Lins valorizava uma postura antidogmática na crítica, que desse espaço à diversidade das opiniões e também à reformulação e revisão de suas próprias convicções: “Nada do que escrevemos deve ser tomado como definitivo; e, sim, tão-só como expressão da nossa experiência e do nosso conhecimento num determinado instante” (JC7, pág. 104).

Ainda a respeito do tema, cabe aqui uma reflexão para os nossos dias. Uma das maiores condenações – em boa parte, justificada – relativa às críticas literária e cultural praticadas ultimamente nos periódicos brasileiros se refere justamente ao esvaziamento do debate de ideias e das polêmicas entre os intelectuais. Os críticos “impressionistas”, como Álvaro Lins, estavam

constantemente expostos ao risco: não se eximiam de avaliar o novo, de emitir juízos a respeito de escritores, fossem iniciantes ou experientes, e também de se posicionar frente ao trabalho de outros críticos e intelectuais em geral. A crítica universitária, por sua vez, nunca conseguiu suprir essa lacuna.

Tratando agora, particularmente, a questão do uso do termo "impressionista" em relação à crítica de Álvaro Lins, alguns esclarecimentos prévios precisam ser feitos. No âmbito da crítica literária, é importante estar ciente de que a palavra recebeu conotações diversas, a maioria delas de natureza pejorativa. Vejamos o que diz o verbete sobre Crítica Impressionista no dicionário de termos literários de Carlos Ceia:

> Tipo de crítica literária praticamente datado: o termo aparece entre 1885 e 1914 nas discussões teóricas e principalmente numa polêmica que opôs o crítico Jules Lemaître, autor de estudos sobre Rousseau e Renan, e Ferdinand Brunetière, discípulo desleal de Taine e adversário feroz do naturalismo, que quis fundar uma ciência crítica que fosse normativa, inspirada na ciência biológica de Darwin, e cujo objectivo seria, portanto, o de "julgar, classificar e explicar". Para Lemaître, como para todos os críticos impressionistas, o essencial é antes o prazer da leitura, fundado na comunicação das subjetividades e das percepções individuais. A crítica e a literatura vivem, nesta visão impressionista, da fugacidade e do sentimento individual, sem grandes preocupações de rigor metodológico. Tudo é ditado pela sensibilidade do leitor, a quem compete transmitir as impressões que mais o marcaram confrontando a obra lida com as obras-primas de todos os tempos. Não há método, apenas crítica livre, impulsiva, que muitas vezes levava o crítico a esquecer-se da obra e a falar mais de si e daquilo que o preocupava.[146]

A crítica impressionista ficou negativamente marcada, como se vê, por dois elementos principais atribuídos a ela: o arbitrarismo subjetivista e a falta de rigor metodológico. Segundo Wilson Martins, em *História da crítica literária no Brasil*, a família espiritual dos impressionistas foi a mais vilipendiada em nossa história literária. Ele explica ainda que

> A palavra nasceu quase simultaneamente nas artes plásticas e na crítica literária, ou, para sermos exatos, passou das artes plásticas para a crítica literária (como aconteceu, por exemplo, com "Barroco" e "Maneirismo"). O quadro de Monet – *Impression, soleil levant*, exposto em 1874, fez dar o nome de "impressionistas" aos pintores que haviam abandonado a maneira clássica de "ver" a paisagem em favor de uma

[146] Carlos Ceia, s.v. "Impressionismo", E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 25-10-2012.

> tradução mais sutil e tanto quanto possível mais exata da luz. Essa técnica é *menos subjetiva* do que comumente se pensa (MARTINS, 2002, pág. 98, *grifo meu*).

Ainda segundo Martins, “Impressionismo passou a ser, em crítica, sinônimo de diletantismo” (*Op. cit.*, pág. 99).

Na contramão da tendência de negação total da validade e legitimidade do impressionismo crítico, importantes críticos brasileiros, como o próprio Wilson Martins e mesmo Antonio Candido, procuraram reabilitar, se não a crítica impressionista em sua totalidade, pelo menos o elemento intuitivo e pessoal que deve fazer parte, segundo eles, de toda boa crítica. Para Candido, que, além de ser um dos críticos acadêmicos mais importantes do país, militou também nos rodapés no começo de sua carreira,

> Urge reabilitar o impressionismo, o que muitos tendem a confundir com a leviandade e a preguiça, mas que só é autêntico se o crítico for erudito e inteligente como um especialista, sem perder ao mesmo tempo a confiança nas próprias reações (CANDIDO, 2008, pág. 46).

O autor de *Brigada ligeira* defende que o impressionismo representa a crítica por excelência; o resto seria história, estilística ou estética. O crítico impressionista realizaria o verdadeiro trabalho de ligação entre a obra e o leitor; a literatura e a vida cotidiana. É urgente, pois, essa “reabilitação”, justamente porque algo se perdeu com o ocaso da abordagem humanista-impressionista, e a crítica acadêmica nunca conseguiu suprir essa falta. Candido diz ainda que “Impressionista é todo aquele que prepara um artigo de uma semana para outra, baseado mais na intuição que na pesquisa, e se exprimindo sem espírito de sistema”; e que “Criticar é apreciar; apreciar é discernir; discernir é ter gosto; ter gosto é ser dotado de intuição literária” (CANDIDO, 2008, pág. 47).

Tanto Antonio Candido quanto Wilson Martins vivenciaram diretamente as radicais mudanças de paradigma na crítica literária ocorrida no século passado. Que ambos tenham se preocupado, já no período de maturidade intelectual, cada um a sua maneira, com a regeneração de elementos dessa tradição crítica, revela, pelo menos, que essa não uma questão encerrada.

Para o pensador e crítico mexicano Alfonso Reyes, que refletiu com muita argúcia a respeito das relações entre crítica e teoria literária, “El impresionismo es el común denominador de toda crítica” (REYES, 1962, pág. 10). Assim, ele reconhece que, independentemente de que ferramentas científicas de análise sejam utilizadas num ato crítico, o elemento personalista, intuitivo e subjetivo nunca poderia ser completamente suprimido. Tal opinião coincide completamente com a defesa da manifestação da subjetividade na crítica realizada por Wilson Martins:

> Qualquer que seja, porém, a restrição que se possa fazer ao gosto pessoal do crítico, ao seu subjetivismo, a verdade é que sem ele não há crítica. (...) Justificar o gosto com base na cultura e nos fatos estéticos parece o único mandamento do crítico literário; e se o gosto não exclui, naturalmente, o estudo e a pesquisa, que pode ser científica [...], menos ainda pode excluir o subjetivo que a interpretação necessariamente compreende (MARTINS, 2002, págs. 100-101).

Álvaro Lins se posicionou em diversos momentos a respeito da questão do impressionismo crítico, mas só em raríssimas ocasiões dedicou um artigo ou ensaio, de forma exclusiva, a explicar com detalhes a sua visão sobre o assunto. O que se pode afirmar com segurança é que ele, em nenhum momento, negou *in totum* o rótulo de impressionista, mas também nunca o aceitou plenamente, sem ressalvas importantes. Na nota XXVII do seu *Diário de crítica*, ele comenta (permito-me citá-la na íntegra):

> Definindo o seu conceito de crítica, Rosário Fusco escreveu o seguinte: “Não há crítica pura porque não há julgamento sem compromissos: quem julga, literariamente, deve afirmar ou negar, justificando-se, o que não é o mesmo, como ninguém ignora, que justificar o julgamento, como procedem, de modo geral, os nossos críticos impressionistas, de Araripe Jr. ao Sr. Álvaro Lins”. Quanto ao título de crítico impressionista, com que apareço nesta frase, nem o aceito nem o repilo, pelo meu propósito de permanecer fora de qualquer sistema ou escola. E o que me levou a copiar este período de um artigo não foi a referência ao meu nome, mas a confusão total dos seus termos. Em tão poucas palavras, houve uma inversão completa de pensamento e de expressões: o autor de *Vida literária* acabou concluindo exatamente o oposto do que pretendia ou do que se esforçou por pretender. Pois, ou muito me engano, ou a síntese de Rosário Fusco quer dizer: quem afirma ou nega, justificando-se, faz crítica objetiva, universitária, científica; quem afirma ou nega, justificando o julgamento, faz crítica impressionista e subjetiva. Qualquer leitor logo compreenderá que a colocação se deve processar em termos exatamente opostos (e, isto, no caso de se aproveitarem estes mesmos termos, que são o seu tanto ou quanto

> incaracterísticos): afirmar ou negar, justificando-se (ação reflexiva, interior e pessoal) – eis a crítica impressionista; afirmar ou negar, justificando o julgamento (ação positiva, objetiva e impessoal) – eis a crítica universitária e científica. Como se vê, exatamente o oposto do que estava concluído tão categoricamente. Este equívoco, porém, se originou de um equívoco ainda maior: Rosário Fusco, que é um brilhante impressionista, quis aparecer, perante os seus leitores, como um crítico científico. Mais fiel a si mesmo, no entanto, do que aos outros, confessou-se no seu erro, como dizendo: – Eu sou um crítico científico, conquanto nas funções ou devaneios de um crítico impressionista... (LINS, 1963, págs. 36-37).

Lins endossava a aliança entre erudição e impressionismo, o qual era entendido principalmente como capacidade de intuição. Referindo-se ao colega Augusto Meyer, ele sugere que essa simbiose é o que possibilita uma forma de crítica superior:

> Será notado [em Meyer] um aparelhamento de erudição que não é muito comum no ensaio brasileiro tão dominado ainda pelo *exclusivo impressionismo*. Impressionismo, aliás, nada desdenhável, antes necessário e fecundo quando impulsionado pela erudição (JC4, pág. 177).

Assim, o problema central do impressionismo já era identificado pelo próprio impressionista: a questão não era que se usasse a intuição imediata e a impressão subjetivista como ferramenta crítica, mas que ela fosse usada sozinha, de forma exclusiva e arbitrária, sem o apoio de uma sólida formação, da meditação mais cuidada, da erudição. Não é o caso, pois, para Lins, de se condenar o elemento impressionista e buscar a salvação num método superior que faça com que a crítica prescinda da perspectiva individual: é justamente na abdicação da perspectiva individual que começa a crise da abordagem humanista na crítica literária e a ascensão dos diversos paradigmas teóricos de cunho cientificista.

Em “Impressionismo e erudição”, artigo dedicado à figura do crítico português Fidelino de Figueiredo, um antipositivista ferrenho profundamente influenciado por Miguel de Unamuno, Álvaro Lins, com admiração, refere-se à trajetória intelectual do colega lusitano. Figueiredo teria começado sua carreira a partir da tentativa de formular uma espécie de crítica científica, à maneira de

Taine, Brunetière e do seu mestre Teófilo Braga, mas sentiu-se, segundo Lins, *impossibilitado de criar um sistema* (JC2, pág. 289). Sua longa experiência na atividade crítica teria transformado radicalmente sua perspectiva e ambição. Concluíra que a literatura tem um alcance muito maior do que uma ciência pode dar conta, pois ela tem a capacidade de criar uma realidade própria. Uma ciência da literatura, a partir de seu ponto de vista, teria somente um papel secundário. Pactuando com essa concepção, o crítico pernambucano reforçava que "a ciência da literatura constitui um método da crítica, mas está longe de esgotar todas as possibilidades criadoras da crítica" (JC2, pág. 290). Em seguida, Lins sintetiza sua concepção:

> Sabemos que a crítica não é só impressionismo, não é só aproximação ou julgamento no plano subjetivo. Não é somente uma arte. Por outro lado, porém, ela não pode se fechar nos limites de um seco objetivismo, não pode ser uma prisioneira das leis e dos conceitos de outras ciências. A crítica se forma de uma união mais complexa de elementos objetivos e subjetivos. Existe necessariamente uma ciência da literatura que exige conhecimentos especializados e metodologia própria. Sobre ela é que se ergue a crítica criadora, livre nos seus movimentos de espírito, mas apoiada e impulsionada pela ciência literária (JC2, pág. 290).

Um pouco mais adiante, arremata:

> Um simples objetivismo não teria forças para criar mais do que uma figura de erudito. Um simples subjetivismo, por sua vez, não teria forças para criar mais do que uma figura de divagador. O que se deve é tomar a erudição como um ponto de partida para atingir o impressionismo. Pois o verdadeiro crítico há-de ser um erudito e um impressionista; esta síntese é que faz da crítica uma obra criadora dentro da literatura (JC2, pág. 291).

Em resumo, Álvaro Lins defendeu a adoção de métodos e a erudição para que se contenha o verbalismo e a retórica vazia, mas não conseguia conceber uma forma de crítica que eliminasse a necessidade da intuição e da perspectiva individual.

Em outras notas de seu *Diário de crítica*, Lins voltou à questão e elaborou mais claramente seu ponto de vista a respeito do equilíbrio que ele propugnava entre impressionismo e rigor metodológico para se atingir uma crítica mais consistente sem abrir mão da liberdade e do elemento criador. Na

nota de número CXLVIII, por exemplo, ele mostra que não é o caso de se estabelecer falsas disjunções na atividade do crítico:

> Sabemos que a crítica não é só impressionismo, não é só apreciação ou julgamento no plano subjetivo. Não é somente uma arte. Por outro lado, porém, ela não pode fechar-se nos limites de um seco objetivismo, não pode tornar-se prisioneira das leis e dos conceitos das outras ciências. A crítica se forma de uma união mais complexa de elementos objetivos e subjetivos. Existe necessariamente uma ciência da literatura, que exige conhecimentos especializados e metodologia própria. E sobre ela ergue-se a crítica criadora, livre nos seus movimentos de espírito, conquanto apoiada e impulsionada pela ciência literária (LINS, 1963, págs. 101-102).

Já na nota CCLIX, ele enfatiza, entre outras coisas, a fundamental importância da intuição, desde que aliada, para uma crítica mais completa, às ferramentas da razão:

> A crítica tem duas faces: a interpretação e o julgamento. Interpretação deve-se entender como a sua fonte criadora, como a força poética que existe em todas as atividades literárias: é a compreensão, é a penetração, é a análise, é a reconstituição, é a revelação, é o senso psicológico, é o poder sugestivo, é o jogo e o debate das ideias. A faculdade crítica mais necessária, para esta espécie de descoberta de almas e ideias, é a intuição. Para o julgamento, ao contrário, a faculdade dominante será a razão. Aí estão os dois graus da crítica. Enquanto a interpretação é a sua fonte criadora, o julgamento é a justificação da sua existência dentro do fenômeno literário (LINS, Literatura e vida literária: notas de um diário de crítica, 1963, pág. 182).

Dentro da concepção personalista de Lins, tanto a crítica literária quanto a criação artística responderiam a um impulso essencialmente individual, a uma vocação pessoal que leva o artista e o intelectual das letras à realização da obra de arte e à atividade hermenêutica: “Não será preciso repetir que o fim da arte literária – para quem a realiza e para quem a recebe, para o autor e para o leitor – consiste numa revelação da personalidade” (JC3, 192). Para Lins, a literatura e a arte prezam o peculiar, a visão de mundo *única e intransferível*, ainda quando tratam de temas sociais abrangentes:

> Toda obra de arte há de ser pessoal; a arte só é social na sua sugestão e na sua repercussão: na sugestão que lhe vem, como tema, da sociedade, e na repercussão que ela transmite, sob a forma de emoção, a esta mesma sociedade. Em sua realidade íntima, porém, representa um fenômeno rigorosamente individual (LINS, 1963, pág. 39).

No que se refere especificamente à crítica literária, Álvaro Lins se manteve fiel à concepção de que, qualquer que seja a abordagem ou método utilizado em sua execução, todo processo de interpretação e julgamento literário deveria ser, antes de tudo, um exercício de *introspecção*; e, se não o fosse, careceria de interesse. Mesmo em seu derradeiro *Jornal de crítica*,[147] num momento em que o pernambucano demonstrava uma preocupação (talvez excessiva) em provar a seus críticos que estava familiarizado com os conceitos e métodos mais modernos da teoria literária, Lins ainda apontava a perspectiva individual como valor primordial da crítica e afirmava que a colocação de teorias acima da nossa individualidade é um ato de fanatismo e de negação da inteligência, pois nenhum código, ideal ou teoria pode "simplificar ou enquadrar o que é a realidade humana" (JC7, pág. 294). A personalidade individual, entendida como produto dinâmico das complexas relações entre o indivíduo e suas circunstâncias, numa espécie de criação e recriação constante, seria, assim, para Álvaro Lins, um fim em si mesmo, um valor essencial da vida intelectual.

12.4. Os limites da teoria e do método

> "O erro mais grosseiro da crítica será o de querer medir, com uns ares científicos de mistificação, a obra de arte. O erro de querer impor-lhe regras, normas, escolas"
>
> (Álvaro Lins, *Jornal de crítica*, 2ª série, 281)

De certa forma, o assunto central deste tópico já foi tratado em todos os anteriores neste capítulo. O reconhecimento, por parte de Álvaro Lins, das limitações naturais do método e da teoria diante da abrangência do fenômeno

[147] O *Jornal de crítica* 7ª série foi publicado no ano de 1963.

literário se relaciona diretamente com a fundamentação *vitalista* de seu pensamento crítico e de suas concepções filosóficas basilares.[148] Vejamos agora com mais detalhamento como o crítico, em momentos diversos, refletiu sobre o tema.

Em relação à possibilidade de adoção de métodos científicos no âmbito dos estudos literários, Lins assumia uma posição que variava entre a prudência e o ceticismo. Para ele, em primeiro lugar, fazia-se necessário entender os objetivos específicos de cada tipo de crítica e, ainda, a natureza da obra a ser analisada, para que se estabelecesse a forma mais adequada de interpretação e julgamento.

> A crítica tem um caráter casuístico. Ela se exerce de um modo especial em face de cada livro e de cada autor. Assim, não se devem ter regras duras para apreciar um livro, mas deve-se fixá-lo dentro de suas próprias condições, respeitando-lhe as tendências mais íntimas e o que há de mais particular na pessoa do seu autor (LINS, 1963, pág. 83).

Não existiria, portanto, de antemão, uma superior (e exclusiva) maneira de se realizar a crítica literária de todo tipo de obra em qualquer situação. Para cada circunstância e contexto existirá uma forma mais apropriada de acordo com os fins esperados. O crítico, então, deve ser dotado de flexibilidade metodológica, instinto e, ainda, bom senso, para distinguir, em cada caso, que aparato metodológico convém ou não aplicar. Assim, colocando-se contra a tendência ao *monismo metodológico*,[149] Álvaro Lins, impressionista renitente, endossava um saudável pluralismo, pois, para ele, nenhum método precisa

[148] A influência do vitalismo filosófico de Croce, Dilthey, Ortega y Gasset e Bergson, tema que mereceria um estudo mais detalhado, é patente em diversos textos do crítico literário. Na nota de número LXXIII do *Diário de crítica*, a concepção vitalista de Lins é esboçada com as próprias palavras do escritor: “A vida, ela própria, tem teses, doutrinas, ideologias? Sabemos que não. É certo que cada homem resume em si mesmo a vida toda; cada homem é a própria vida. E como também é certo ter cada homem uma direção pessoal e inconfundível, deve-se concluir que a vida tem tantas direções quantos são os homens. O que quer dizer: não tem *uma* direção. Eis porque a arte que se identifica com a vida (com a vida total: orgânica e psicológica, física e metafísica, natural e sobrenatural), não tem igualmente uma direção que se possa constituir numa tese ou doutrina” (LINS, 1963, págs. 61-62).

[149] Para Wilson Martins, o método pode acabar se convertendo em uma prisão que não permite alternativas flexíveis à crítica. Para ele, o pluralismo metodológico que “a crítica deve necessariamente refletir, rejeita, por conseguinte, o monismo do julgamento, que é o mito secreto de todas as tendências lógicas (mesmo quando se defendem por trás do escudo estético)” (MARTINS, 2002, pág. 42).

suprimir a existência do outro, ainda que possam ser excludentes numa mesma análise literária.

Entendendo que nenhuma concepção teórica ou método analítico poderia esgotar completamente a complexidade do fenômeno literário, Lins defendia a utilização de quaisquer ferramentas ou abordagens que pudesse lançar perspectivas inteligentes sobre a obra de arte literária, desde que não acabassem se tornando fatores de limitação da perspectiva individual do crítico, levando-o à armadilha de adotar uma visão parcial que se pretende totalizadora. Um exemplo, nesse sentido, é o comentário crítico que ele fez sobre um livro de Nelson Werneck Sodré, *História da literatura brasileira*, o qual procura explicar o desenvolvimento da literatura no Brasil através de seus fundamentos econômicos. A partir da identificação dessa pretensão na obra do colega, Lins realizou uma interessante reflexão a respeito das tentativas de explicar a literatura através de disciplinas específicas (a economia, no caso):

> não que eu vá negar os fundamentos econômicos de uma literatura; mas é que a investigação *isolada* destes fundamentos acabaria por resultar uma obra parcial e mutilada. Num corpo coletivo, vivo e complexo, como é a literatura, a localização de um fundamento, com exclusão dos outros, implica sempre uma mutilação (JC1, pág. 220, *grifo meu*).

Em outro ensaio crítico que abordava problemática semelhante, dessa vez no campo da historiografia, Álvaro Lins reconheceu o grande valor intelectual de Caio Prado Jr., mas mostrou como sua a pré-orientação marxista, baseada na atenção exclusiva aos postulados do materialismo histórico, o fez assumir verdades e valores *anteriores* à pesquisa concreta, o que terminava levando a "visões parciais e mutiladas" (JC3, pág. 143), mas que se pretendiam objetivas e absolutas. Lins criticava na abordagem marxista de Prado Jr. justamente o determinismo econômico, que obliterava outros fatores importantes na constituição dos valores de uma sociedade e nas motivações dos acontecimentos históricos. Entre outras "falhas", Álvaro Lins aponta, por exemplo, que o historiador "exagera sem dúvida quando vê na colonização portuguesa, inclusive nos seus reis, uma simples empresa comercial" (*Op. cit.*, ibidem).

Diz muito sobre o antidogmatismo de Lins o fato de ele nunca ter recusado dialogar com a perspectiva marxista, mesmo antes de sua "conversão" política, numa época em que as tensões entre as ideologias levavam muitos intelectuais a assumir posições de radical sectarismo, de um lado ou de outro. Apesar de haver criticado o marxismo em muitas ocasiões, Lins nunca assumiu uma postura de radical e inflexível oposição, mesmo antes de seu giro político à esquerda. No ano de 1945, por exemplo, num artigo chamado "Literatura e marxismo", o crítico refletiu abertamente sobre a importância fundamental que a teoria marxista tinha na época, e reconheceu sua incontornável centralidade nos debates intelectuais e políticos de então. Apontou, ainda, o que ele via como "insuficiências" dessa abordagem filosófica. Para Lins, era necessário conhecer e reconhecer o marxismo como

> uma das correntes mais atuantes da cultura moderna. Extraordinário instrumento de crítica, investigação e conhecimento, o marxismo não pertence somente aos seus partidários ortodoxos, mas deve ser utilizado no estudo objetivo de quaisquer problemas dos nossos dias, ainda que venham a ser resolvidos sob a influência de outras convicções (JC5, pág. 44).

Álvaro Lins percebeu que era preciso entender o marxismo para dialogar com o seu tempo, mesmo sem tomá-lo como convicção ideológica. Afirmou também que muitos dos escritores de esquerda eram leitores superficiais da doutrina e só apresentavam caricaturas do marxismo: "Não só são os seus adversários que deformam o sistema" (*Op. cit.*, ibidem).

No que concerne às relações entre o marxismo e a crítica literária, Lins, fiel a sua visão vitalista de arte e literatura, apontava os limites da utilização de qualquer teria para a explicação do fenômeno literário:

> Uma crítica marxista que se fosse ligar estritamente aos textos de Marx e Engels estaria mutilada pela sua limitação, pela sua incapacidade de fixar as forças íntimas, obscuras e misteriosas que animam a vida interior do artista (JC5, pág. 47).

Marx não considerava, segundo o crítico, os elementos psicológicos e individuais, somente os fatores materiais, históricos e coletivos. Em Shakespeare, por exemplo, Marx não buscaria o "gênio poético e dramático, os

caracteres originais de sua personalidade, mas o papel social do dinheiro no enredo de suas peças" (*Op. cit.*, ibidem). A perspectiva fornecida pela *ferramenta* marxista, portanto, só seria aguda e eficiente para caracterizar o elemento histórico e sociológico das obras, o que representa somente uma parcela da muito mais complexa realidade literária. Assim, as abordagens marxistas na crítica de literatura, se usadas, deveriam ser sempre complementadas com outros tipos de considerações, para que não apresentassem uma visão mutilada das obras.

Já no âmbito da realização literária propriamente, Álvaro Lins não escondia sua predileção por obras que extrapolavam os esquematismos, fossem de ordem política, moral ou estética: "As obras mais perfeitas e mais duradouras são exatamente aquelas que se realizaram acima das escolas e dos sistemas, acima de quaisquer esquematizações teóricas" (JC2, pág. 256). Para ele, "Os conceitos filosóficos de arte não podem nada sobre a obra de arte em si mesma. Através de uma poética imperfeita o poeta pode realizar uma perfeita obra de arte" (JC1, pág. 45).

O romance, na opinião do crítico, seria o gênero literário que causa mais desajustes aos teóricos. Para Lins, as constantes novidades e revoluções no gênero, principalmente no século XX, não permitiam que os pensadores da filosofia da arte e da estética realizassem, com segurança, suas novas descrições teóricas.[150] Ele partia do reconhecimento fundamental de que a atividade teórica não deve ser prescritiva, nem tentar conduzir ou orientar as realizações artísticas. O teórico, pois, é que deveria tentar se adequar à fluidez vital das formas artísticas e tentar dar conta, sempre de forma precária, do intenso dinamismo e da complexidade do fenômeno artístico:

> uma lei de todos os gêneros literários consiste no *imprevisto*, se é que se podem juntar estes dois termos. Faz parte do destino dos artistas a capacidade de ultrapassar, com suas obras, as teorias dos filósofos da arte. A literatura não seria um organismo vivo se não fosse capaz de tais surpresas, se fosse incapaz de se renovar e se continuar em novas formas, *como a própria vida*, da qual é uma imagem em categoria de síntese (JC5, pág. 106, *grifos meus*).

[150] Em relação ao romance do século XX: "Grandeza de tais proporções que a teoria não pode acompanhar a realização concreta" (JC3, pág. 106).

O fragmento acima deixa patente, mais uma vez, a concepção profundamente vitalista de arte (e de crítica) assumida por Álvaro Lins. Dentro dessa perspectiva, os limites da teoria e do método na crítica e na teoria literária se devem, antes de tudo, à própria natureza artística da literatura, que ultrapassa em alcance qualquer modelo ou esquema de caráter meramente *explicativo*, pois "o destino de transformar as realidades do mundo em conceitos é o da ciência; o da arte é o de transformar essas mesmas realidades em percepções" (JC2, pág. 121).

12.5. Literatura como forma de conhecimento e crítica como diálogo e formação

> "No Sr. Álvaro Lins, o crítico se mistura tão intimamente com o humanista (no sentido largo), com o cidadão, que o seu trabalho está, a todo o momento, assumindo o aspecto de debate com os problemas do mundo. Embora ninguém, mais do que ele, tenha a preocupação de salvaguardar a autonomia e a pureza da literatura, acima das suas utilizações não literárias"
>
> (Antonio Candido, "Um crítico")

> "The function of literature, through all its mutations, has been to make us aware of the particularity of selves, and the high authority of the self in its quarrel with its society and its culture. Literature is in that sense subversive"
>
> (Lionel Trilling, *Beyond culture*)

Uma das características mais importantes da tradição crítica humanista é o entendimento de que as grandes questões humanas não podem ser bem compreendidas se tratadas como realidades compartimentadas e estanques: os domínios da política, da arte, da religião ou da ética são respostas humanas diversas a interpelações existenciais diferentes, porém indissociáveis, confluentes e interativas. A partir de tal concepção, a literatura participaria da história de uma forma dialogal, fazendo parte de uma grande e interminável conversação humana a respeito de todos os tipos de situações e problemas vitais, sejam de natureza mais propriamente individual ou de abrangência mais social. As obras de arte literárias, portanto, suscitariam, antes de tudo, um tipo de conhecimento ligado à experiência vital, ao *diálogo* entre os homens, porque, diferentemente das proposições da lógica ou da ciência, não se propõem simplesmente a apresentar *enunciados verdadeiros*: elas *problematizam* certos aspectos *difíceis* da realidade humana.

A literatura, assim compreendida, aparece como um ponto de irradiação e de discussão de todo tipo de valores – éticos, estéticos, políticos etc. –, os quais não podem ser completamente dissociados uns dos outros, nem matematicamente e cientificamente quantificados ou calculados. Assim, quanto mais diálogo e polêmica sobre uma obra literária for despertado por diferentes perspectivas críticas, tanto melhor e mais salutar, porque não se trata de uma disputa entre os críticos em torno da descoberta de uma verdade última, senão do enriquecimento de uma *conversação cultural interminável*, para usar a expressão de Richard Rorty.

Álvaro Lins, exemplo eminente de crítico humanista no Brasil, esteve sempre preocupado em pensar as relações entre a literatura e a vida concreta; a pertinência social e espiritual das manifestações artísticas literárias. A variedade de temas enfrentados por ele em seus rodapés de crítica, sua preocupação abrangente, ligada a um projeto – ou pelos menos a uma visão pessoal – de homem e de sociedade, atestam sua filiação à tradição investigada nestas páginas.

Em seus artigos de crítica literária, percebe-se a sutil dialética que ele invariavelmente tentava estabelecer – com maior ou menor sucesso em cada

caso – entre as preocupações de ordem estética, as de tipo psicológico e aquelas de abrangência mais social e política. Faz-se necessário, pois, para tentar explicar a especificidade de sua crítica, compreender o delicado equilíbrio que Lins buscava atingir nas suas análises e julgamentos, nos quais procurou superar falsas disjunções que costumam aparecer em grande parte dos debates sobre as funções da arte e da crítica:

> Não sei, na verdade, o que será para a literatura e a arte uma traição maior: se o encerramento numa "torre de marfim", a indiferença por toda atividade social e política, ou se a paixão partidária, tornando-se exclusivista, a personalidade do artista esgotando-se toda nesta paixão, com o prejuízo da sua obra, com o prejuízo da sua arte (JC2, pág. 266).

O crítico procurou se afastar, por um lado, do puro esteticismo e, ao mesmo tempo, da arte (e da crítica) panfletária e radicalmente engajada, duas tendências muito fortes no seu tempo. Confronte-se, por exemplo, duas citações de Álvaro Lins formuladas em situações diferentes; na primeira, o crítico enfatiza a autonomia do elemento estético na construção artística: "Não me conformo que a obra de arte seja qualquer coisa além de uma obra de arte. Não me conformo que seja um instrumento de doutrina ou de propaganda, nem mesmo a serviço da Igreja" (JC1, pág. 131). Na segunda, ele se opõe frontalmente a uma visão beletrística e descompromissada de literatura:

> Acho que encerraria, antes de tudo, esta minha atividade literária se tantas vezes não houvesse me manifestado em oposição ao conceito de literatura como um jogo inconsequente, como um espetáculo, como um divertimento. Sempre tornei ostensivo o meu horror aos artistas de estufa, salões, grêmios, tertúlias (JC3, pág. 7).

A difícil missão de encontrar, em cada texto crítico, o meio termo prudente entre essas duas tendências, sem menosprezar nem aspectos estéticos nem as relações da literatura com a vida social, foi o norte intelectual traçado pelo crítico pernambucano. Para ele, as esferas da ação, da contemplação e da imaginação são territórios interligados, porém autônomos, como – para utilizar uma metáfora política – numa federação. A realidade vital humana é a força aglutinadora, mas cada região tem suas particularidades:

> Não é o isolamento do artista, a sua fuga ou irresponsabilidade, o que defendo; e sim a independência, a autonomia, a dignidade particular do

> estado literário, no sentido de um mundo de imagens e de metáforas, quer de um mundo de ideias políticas e de especulações na esfera das ciências sociais. A meu ver são igualmente falsos os dois conceitos antagônicos: o da chamada arte pela arte, que tende a esvaziar a criação estética de sua imprescindível substância humana; e o da arte naturalista, que mutila a complexidade do fenômeno estético com os métodos de aproveitamento de um vulgar primarismo da realidade em estado bruto (JC7, pág. 17).

Antonio Candido, referindo-se à atuação de Lins em seu rodapé literário, falou em "humanismo de intelectual empenhado" (CANDIDO, JC5, pág. 22),[151] mas reconheceu, antes de tudo, que a ideologia e os valores políticos podiam estar presentes, mas não orientavam a crítica do pernambucano: "A característica mais geral do crítico do Correio da Manhã é seu individualismo. A sua consciência que, como a do artista, não quer se comprometer para não se limitar" (*Op. cit*., pág. 14). Os âmbitos da política e da literatura podiam não ser completamente independentes em Lins, mas Candido os considerava *autônomos*. Em resumo: nem *subordinação* panfletária ou doutrinária, nem *disjunções absolutas* entre as várias dimensões que envolvem o fenômeno artístico.

O tipo de militância social que Lins exercia em suas colunas assemelhava-se mais ao trabalho de um professor ou de um crítico cultural do que do tom panfletário de um ideólogo político. Antonio Candido apreciava essa tendência no pensamento do colega, e advertiu que, no passado, a atuação dos críticos literários tinha alcance e repercussão muito mais abrangentes. O autor de *Formação da literatura brasileira* lembrou ainda que, em outras épocas, o crítico humanista era uma espécie de educador social que fornecia as normas da vida culta:

> Nos tempos em que possuía, realmente, influência orientadora sobre a cultura, o crítico tendia a participar intensamente nos valores da sua época, falando como moralista, pensador, tanto como literato. Esperava-se dele uma espécie de norma, buscada no convívio das obras literárias e aplicada ao pensamento e ao comportamento. O século por excelência da crítica, o XIX, viu críticos universais e eficientes, ao mesmo tempo (não raro) pensadores, educadores no

[151] As próximas citações de Antonio Candido se referem ao ensaio "Um crítico", publicado como Introdução ao *Jornal de crítica*, 5ª série. Manterei, portanto, a forma estabelecida de citação para esse conjunto de obras, somente adicionando o nome do crítico ao princípio.

> sentido largo, concebendo a crítica em quanto atitude geral do espírito e se sentindo obrigados a intervir na vida espiritual e social (CANDIDO, JC5, pág. 24).

É justamente essa disposição para atuar na sociedade e influenciar na reformulação de seus valores que Candido encontrava nos textos de Álvaro Lins. O crítico carioca chegou a afirmar que considerava Lins algo mais do que um mero crítico, pois seu pensamento atingiria, em certos momentos, estatura filosófica pela "capacidade de relacionar, de estabelecer ligações em profundidade entre autor, obra, tempo, vida – que é justamente umas das características do espírito filosófico" (*Op. cit*., pág. 12).

Abrangência da crítica cultural de Lins e sua disposição pedagógica são também elementos humanistas. Assim, o que ele chamava de "professorado da literatura"[152] podia ser realizado não somente através de seus livros ou de suas aulas, mas também, e com muito maior difusão e poder de influência, através das páginas de jornal. O famoso emblema de Sainte-Beuve de que "o crítico é aquele que sabe ler e ensina a ler aos demais" aparece mais de uma vez em seu rodapé do Correio da Manhã e em suas *Notas de um diário de crítica*. E, de fato, Álvaro Lins procurou *educar* e *orientar* o gosto do público brasileiro sem concessões ou didatismos facilitadores, mas sempre com um estilo claro e fluente e apelando sempre ao diálogo e à consciência individual de cada um de seus leitores, estimulando neles o valor da autonomia intelectual, e do autoaperfeiçoamento moral e estético, proporcionado pelo contato com as grandes obras literárias e pelas discussões críticas.

Lins, consequentemente, defendia que a literatura não serve somente a um prazer hedonista:

> Será a arte, então, uma inutilidade, um simples prazer de ociosos? O que dela resulta? Nada mais do que isto: um enriquecimento de nossa experiência vital. É este com efeito o único fim da arte: ampliar e aprofundar o nosso conhecimento, a nossa experiência da realidade

[152] Segundo o item de número LXXX das *Notas de um diário de crítica*, "Não será um bom crítico quem não for um bom professor. A crítica é o professorado da literatura" (LINS, Literatura e vida literária: Notas de um diário de crítica, 1963, págs. 65-66).

> humana, tanto no sentido pessoal como no sentido social" (JC4, pág. 144).

Deste modo, no pensamento do crítico pernambucano, a literatura é considerada uma forma de *conhecimento genuíno*, uma maneira particular, diferente da ciência, de compreensão da realidade humana. A frequentação de obras literárias proporcionaria assim uma espécie de gnose, um conhecimento do homem através do espírito: "Conhecimento paralelo – embora de outro caráter e sob outra forma – ao da ciência e ao da filosofia. Rigorosamente, a literatura é uma forma de conhecimento da realidade" (JC2, pág. 292).

Essa ideia de literatura como gnose seria retomada ainda em algumas das notas do *Diário de crítica*, como na de número CCXIX:

> A finalidade última da literatura nem é o prazer, nem é o aprendizado de coisas úteis. O seu fim principal, para o autor e para o leitor, está no conhecimento do homem e da realidade. Uma experiência desinteressada com um caráter de viagem de aventuras através da natureza humana (LINS, Literatura e vida literária: Notas de um diário de crítica, 1963, pág. 159).

Já na nota CCLXXIII, o crítico propõe uma diferenciação, de fundamentação evidentemente croceana, entre dois tipos de conhecimentos essenciais à vida humana, o proporcionado pela ciência e aquele que provém das criações artísticas:

> Como podemos distinguir ciência e arte, desde que ambas visam a um conhecimento do homem e da natureza? Distinguem-se pela maneira de operar no ato de conhecer e pela forma de revelar o conhecimento. Uma se exprime em conceitos, a outra em imagens (*Idem*, pág. 190).

Essa distinção é fundamental no pensamento de Lins. Para ele, o conhecimento científico não pode dar conta de certos aspectos da realidade e da experiência humanas que são fundamentais para a existência, tanto individual como coletiva.

* * *

Para finalizar este capítulo, uma advertência se faz necessária: a partir de uma leitura sistemática e ordenada cronologicamente dos artigos e ensaios de Álvaro Lins, é possível perceber, com certa frequência, flutuações de opinião, ou pelo menos uma sensível mudança de tom, em suas opiniões a respeito de temas estéticos, éticos, políticos e religiosos. Acredito que tais variações, ainda que algumas vezes tenham sido verdadeiramente radicais,[153] não atingem os fundamentos de seu pensamento crítico apresentados neste estudo, e não devem ser entendidas, pelo menos não em sua maioria, como instabilidade de critérios ou insegurança teórica, senão simplesmente como sinal de que o crítico estava em constantemente transformação, em aprendizagem, num processo genuíno de autoformação intelectual e estética que só se fez possível através do exercício concreto da crítica e do contato direto com as obras literárias que analisou. Álvaro Lins, em sua crítica literária jornalística, propunha-se a atuar efetivamente num mundo que, antes de tudo, *atuava nele mesmo*. Um *crítico da contingência*, portanto.

[153] Principalmente, como se observa na sétima série do *Jornal de crítica*, nos âmbitos da política e da religião.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No final de cada uma das três partes desta Tese, desenvolvi conclusões específicas, relacionando o tema concreto que era tratado em cada uma delas com as concepções gerais defendidas no estudo. Por conseguinte, nestas considerações finais, pretendo simplesmente relembrar determinadas reflexões e lançar algumas questões que me parecem sugestivas.

O presente estudo tomou como eixo central a discussão a respeito da pertinência e vigência atual de certas características e alguns valores da tradição intelectual *humanista* para os debates acerca da crítica literária contemporânea. Em conformidade com a perspectiva de filósofos como Ernesto Grassi, Francisco Rico, Alan Bullock e Francisco José Martín, considero que serão fracassadas as tentativas de enxergar o humanismo como uma concepção unívoca, constante e imutável; como uma doutrina teórica fixa e sistemática; ou, como é bastante recorrente, reduzi-lo historicamente ao contexto do Renascimento Italiano. Durante vários períodos da história cultural, características e ideais humanísticos foram associados às mais diversas correntes de pensamento, à religião, à arte ou mesmo a programas políticos e ideológicos. Portanto, para tratar do tema com o fim de buscar uma melhor compreensão da chamada *crítica literária humanista* – respondendo, inclusive, aos principais questionamentos lançados por seus antagonistas na filosofia e na teoria literária – foi necessário, em primeiro lugar, mostrar, ainda que de forma sumária, a riqueza e variedade de suas manifestações.

Posteriormente, procurei relacionar a perspectiva de uma *tradição humanista particular*, de caráter proeminentemente retórico – reavaliada e revalorizada filosoficamente através das investigações do pensador italiano Ernesto Grassi –, com alguns problemas específicos estabelecidos pelas principais correntes da teoria da literatura do século passado e também da atualidade. Grassi mostrou que muitas das críticas ao humanismo só são válidas se considerarmos tal tradição intelectual dentro de uma visão platonizante (essencialista e racionalista) de filosofia. Seguindo essa linha de argumentação, preconizo aqui a ideia de que grande parte dos teóricos da

literatura que se opuseram ou negaram a validez intelectual da tradição humanista, por motivos diversos, enxergaram essa tradição de forma parcial e, muitas vezes, equivocada.

Na segunda parte do estudo, estabeleci relações entre a visão particular de humanismo apresentada e o pensamento filosófico e literário do filósofo e crítico espanhol José Ortega y Gasset. Expus as detalhadamente concepções que o pensador desenvolveu sobre a crítica literária em diferentes períodos de sua vida e sugeri que um novo olhar lançado à prática crítica e ao ideário estético de Ortega poderia contribuir para uma reavaliação do papel da crítica literária na atualidade.

Nos tópicos finais, a partir da obra crítica do jornalista pernambucano Álvaro Lins – principalmente em seus textos publicados originalmente na grande imprensa e voltados para o leitor comum –, apresentei reflexões em torno da reavaliação da tradição humanista e da validez intelectual do impressionismo e do personalismo em crítica literária. O objetivo foi indicar que alguns elementos próprios do *humanismo* crítico, recorrentemente menosprezados pelos teóricos da literatura, podem servir ainda como alternativas fecundas, principalmente para os críticos que se ocupam da literatura do presente, para aqueles que, pela própria natureza e objetivos particulares de sua atividade, cumprem uma função bastante diversa daquela exercida pela crítica acadêmica, que costuma se dedicar a obras cujos valores de alguma forma já foram previamente discutidos e estabelecidos socialmente.

Um dos temas mais importantes examinados neste trabalho doutoral se refere especificamente à revalorização da perspectiva individual, do personalismo e da intuição no ato crítico. Assim, contra a tendência filosófica de eliminação do sujeito concreto, considerado fator de insegurança teórica, por um lado, ou mero representante da ideologia dominante, por outro, a revisão da tradição humanista sugere uma terceira via, na qual o ponto de vista individual reassume a centralidade no ato de conhecer e de valorar, desde que reconhecida a circunstancialidade e contingência de todo ato crítico. A fórmula orteguiana “Yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo”, de caráter profundamente humanístico, indica justamente a busca filosófica

pela superação do idealismo subjetivista de tipo platônico-cartesiano sem abrir mão da perspectiva individual e do personalismo crítico.

Na contramão de abordagens críticas pretensamente científicas e objetivistas, que antepõem os rigores metodológicos ao papel da personalidade individual na crítica literária – e que supõem que o fenômeno literário e os valores artísticos e estéticos podem ser comparados a conceitos analíticos, de caráter universal e fundamentação transcendental –, meu argumento nesta Tese, a partir de uma concepção filosófica humanista, é o de que o perspectivismo crítico não deve ser entendido como uma forma de relativismo subjetivista, que aceita tudo igualmente por não encontrar critérios objetivos de discernimento; ou, por outro lado, como uma simples submissão à autoridade arbitrária do individuo como único parâmetro para a avaliação literária. Entendo que, para compreender nossas valorações estéticas e nossa admiração pela arte, precisamos partir do fundamental reconhecimento da *historicidade* e *contingência* de qualquer perspectiva crítica. Pertencemos, cada um de nós, a *uma tradição que nos antecede*, e existem certos critérios prévios a nós mesmos que não podemos simplesmente abstrair para alcançar um (inexistente) ponto de vista objetivo. Portanto, só no horizonte das histórias de nossas tradições e na avaliação de nossas circunstâncias pessoais é que podemos compreender nossos compromissos e preferências estéticas e éticas, e as complexas relações entre ambas. A tradição, porém, não é algo estático, transmitido de forma imutável de uma a outra geração, mas, ao contrário, tem uma dinâmica interna motivada por *conflitos* entre as mais diversas perspectivas. A atividade crítica se legitima, assim, nesse trabalho de revisão constante dos valores, naquilo que Richard Rorty chamou de “estratégia de redescrição”.

O valor artístico, pois, finca suas raízes através não da determinação autoritária de um cânone fixo e imutável, mas do diálogo e das polêmicas; da confrontação permeável e sensível desse cânone e de seus valores com os da cultura presente. Assim, é a mobilidade do cânone, a sua inesgotável adaptabilidade, o que garante a sua aparente eternidade através das gerações, o que depende da mediação igualmente permeável e sensível dos críticos. Nesse sentido, uma renovação da orientação humanista nos estudos literários

e na atividade crítica, que parta do reconhecimento da legitimidade da dimensão retórica e persuasiva da linguagem, em minha opinião, proporcionaria um enfoque crítico mais adequado às nossas atuais circunstâncias.

Passo a enumerar agora, sumariamente, algumas características centrais da abordagem humanista – revisada e atualizada – defendida neste trabalho para que se tenha uma visão geral da perspectiva geral endossada nestas páginas: valorização da perspectiva individual, da intuição e do impressionismo no ato crítico; projeto crítico-literário ligado a um projeto mais amplo de civilização; crítica entendida como ação social e construção pessoal; reconhecimento da tradição e do cânone artístico como valores básicos a partir dos quais o crítico lança sua visão particular de mundo; busca de uma articulação dos saberes entre os mais diversos campos do conhecimento; aceitação da dimensão retórica e persuasiva da linguagem; valorização do estilo pessoal e uso da primeira pessoa do singular na escrita; crítica como diálogo, como conversação; e, por fim, aceitação da contingência dos valores e dos pontos de vista críticos.

* * *

Uma derradeira observação. Acredito que, levando em consideração o novo contexto da crítica jornalística e acadêmica no Brasil e no mundo, vale a pena revisitar, comparar e contrastar pensadores e críticos de orientação humanista do passado e do presente, como Álvaro Lins, Ortega y Gasset, Lionel Trilling, Edmund Wilson, Miguel de Unamuno, Mario Vargas Llosa,[154] George Steiner, Richard Rorty, Harold Bloom, Alfonso Reyes, Octavio Paz e Otto Maria Carpeaux, entre outros, porque oferecem caminhos alternativos ao da radical especialização da crítica, por um lado, e ao da superficialidade das resenhas críticas adotadas na maior parte dos veículos jornalísticos. Autores

[154] Para uma visão da obra de Mario Vargas Llosa como crítico literário a partir de uma perspectiva humanista, remeto à minha dissertação de mestrado *Mario Vargas Llosa: a visão do crítico* (MAIA, 2008).

dessa estirpe, inclassificáveis dentro de parâmetros estreitos das correntes teóricas atuais, foram (e são) capazes de unir, como poucos, o rigor e a amplitude hermenêutica à capacidade expositiva para comunicar-se com um público amplo e não especializado; além de terem preservado a autonomia intelectual frente aos modismos teórico-metodológicos de suas épocas. É interessante notar que, apesar das óbvias diferenças cronológicas, geográficas, teóricas e estilísticas entre os autores mencionados, cabe enfatizar a centralidade que a literatura assume no pensamento de todos eles; e a relação que cada um deles traça a sua maneira com a herança da tradição humanista.

Uma análise da crítica literária e cultural de qualquer um entre os intelectuais acima mencionados, tão heterogêneos entre si, é particularmente interessante – ainda que difícil – precisamente devido à variedade de seus interesses e conhecimentos. É necessário fazer frente aos componentes estéticos, filosóficos, políticos e históricos que impregnam sua crítica cultural e, especialmente, a literária. Creio que um enfoque *exclusivamente literário* no estudo de autores como esses tende a ser simplista e incapaz de proporcionar uma visão geral de seus pensamentos, o que pode, ainda, dar lugar a uma série de mal-entendidos de todo tipo – especialmente no sentido da recorrente acusação por parte dos teóricos da literatura de que as abordagens críticas de filiação humanista, e que se utilizam de elementos *impressionistas* e *personalistas*, marcam um tipo de crítica basicamente subjetivista e carente de rigor e método.

BIBLIOGRAFIA

Os critérios que regem esta Bibliografia estão condicionados pela estrutura geral do trabalho desenvolvido, respeitando algumas divisões temáticas que me parecem fundamentais. Divide-se, pois, em quatro seções, com alguns subitens: **1.** *Crítica e Teoria Literária*. **2.** *Filosofia*. **3.** *Obras de Ortega y Gasset*: contém a referência às obras de Ortega em geral; **3.1.** *Sobre Ortega e sua crítica literária*: inclui livros e artigos que tratam especificamente do tema; **3.2.** *Bibliografia geral sobre Ortega*. **4.** *Obras de Álvaro Lins*: contém a referência às obras de Álvaro Lins; **4.1.** *Sobre Álvaro Lins*: inclui livros e artigos que abordam o pensamento crítico do autor.

1. CRÍTICA E TEORIA LITERÁRIA

AGUILERA PORTALES, R. E. “La crítica literaria como crítica filosófica y cultural”. *Konvergencias, Filosofías y Culturas en Diálogo* (16), 2007, págs.162-177.

ALBORG, J. L.: *Sobre crítica y críticos*. Madrid: Gredos, 1991

ASSIS, Machado de: “O ideal do crítico”. In: *Machado de Assis / Obra completa*, v. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1962.

BLOOM, H. *O Cânone Ocidental.* (M. Santarrita, Trad.) Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

_____. Como e por que ler. (J. R. O'Shea, Trad.) Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. *Onde encontrar a sabedoria.* (J. R. O'Shea, Trad.) Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

CÂNDIDO, Antonio: *Brigada ligeira: ensaios*. São Paulo: Martins, 1945.

_____. *O observador literário*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. *O método crítico de Silvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Textos de intervenção.* (a. e. Seleção, Ed.) São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2008.

CARPEAUX, Otto Maria: *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1959.

_____. *Ensaios reunidos*. Olavo de Carvalho (org.). Rio de Janeiro: UniverCidade/Topbooks, 1999.

COMPAGNON, Antoine: *O Demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COUTINHO, Afrânio: *O humanismo, ideal de vida*. Salvador: sem editora, 1938.

_____. *Correntes cruzadas (questões de literatura)*. Rio de Janeiro: A Noite, 1953.

_____. *Por uma crítica estética*. Rio de Janeiro, MEC, 1954. (Os cadernos de cultura, v. 70).

_____. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira, 1957.

_____. *No hospital das letras.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

_____. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Americana, 1974.

_____. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Crítica e teoria literária.* Rio de Janeiro; Fortaleza: Tempo Brasileiro; Edições Universidade Federal do Ceará – Proed, 1987.

de MAN, P. *Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust.* New Haven: Yale University Press, 1979.

EAGLETON, Terry: *Literary Theory: an Introduction*. Oxford: Blackwell, 1996.

_____. *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós, 1999.

_____. *Depois da Teoria: um Olhar sobre os Estudos Culturais e o Pós-Modernismo*. Tradução Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização, 2005.

ELIOT, T. S. *Ensaios de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

EICHENBAUM, B. La teoría del método formal. Em T. TODOROV, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* Madrid: Siglo Veintiuno, 1980.

FOUCAULT, M. *Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan.* Barcelona: Anagrama, 1969.

FRIEDMAN, R. e. *Re-pensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea.* (A. J. Gonçalves, & Á. Hattner, Trads.) São Paulo: Unesp, 1994.

HILLIS MILLER, J. *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James and Benjamin.* New York: Columbia Press, 1986.

KNAPP, S. e MICHAELS, W. B. “Against theory”. Em *Critical Inquiry* (Summer, 1982), *8* (4), págs.723-742.

KUNDERA, M. *El arte de la novela.* Madrid: Tusquets, 2000.

MAIA, E. C. *Mario Vargas Llosa: a visão do crítico (literatura, cultura e política).* Recife: PPGL (UFPE), 2008.

MARTINS, Wilson: *História da inteligência brasileira*. 7 vols. São Paulo: Cultrix, 1976/1979.

_____. *A crítica literária no Brasil*. v. 1 e 2. Rio de Janeiro, Francisco Alves/Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

MERQUIOR, J. G. *O estruturalismo dos pobres e outras questões.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *De Anchieta a Euclides – breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

NINA, C. *Literatura nos jornais.* São Paulo: Summus, 2007.

PINTO, Manuel da Costa: *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

PIQUER, D. V. *Historia de la crítica literaria.* Barcelona: Ariel, 2008.

PIZA, Daniel: *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto, 2003.

REYES, A. *Obras completas, XIV.* México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1962.

REYNOSO, C. *Apogeo y decadencia de los Estudios Culturales: una visión antropológica.* Madrid: Gedisa, 2000.

RICHARDS, I. A.: *A prática da crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROCHA, J. C. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos, 2011.

SANTOS, Alcides Cardoso dos (Org.): *Estados da crítica*. São Paulo, Curitiba: Ateliê Editorial, Editora da Universidade Federal do Paraná, 2006.

SELDEN, R. (Ed.): *Historia de la crítica literaria del siglo XX: del formalismo al Postestructuralismo*. Madrid: Akal, 2010.

STEINER, G. *Lições dos mestres*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

SÜSSEKIND, F. *Papéis colados.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

TODOROV, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* Madrid: Siglo Veintiuno, 1980.

_____. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

VARGAS LLOSA, Mario: *A Verdade das Mentiras*. Tradução: Cordelia Magalhães. São Paulo: ARX, 2004.

WELLEK, René. História da crítica moderna. São Paulo: Herder, 1967/1972, 5 v.

2. FILOSOFIA

ARISTÓTELES. *La política.* Madrid: Alba, 1999.

ARISTÓTELES. *Retórica.* (Q. Racionero, Trad.) Madrid: Gredos, 2000.

BARTHES, R. “La muerte del autor”. Em *El susuro del lenguaje.* Barcelona: Paidós, 1984.

BERLIN, I. *Contra la corriente: ensayos sobre historia de las ideas.* Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.

BLUMENBERG, H. *Paradigmas para una metaforología.* (J. P. Velasco, Trad.) Madrid: Minima Trotta, 2003.

BORRADORI, G. *A filosofia americana: conversações com Quine, Davidson, Putnam, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyre e Kuhn.* (Á. Lorencini, Trad.) São Paulo: UNESP, 2003.

BRUNI, L. *Epistolarum libri VIII, 2 vols., II.* Florencia: L. Mehus, 1741.

BULLOCK, A. *La tradición humanista en Occidente.* Madrid: Alianza, 1989.

CÍCERO, M. T. *De oratore, III, XL, 161.*

DAMIANI, A. M. Estudio bibliográfico: “Ernesto Grassi, La filosofía del humanismo”. *Cuadernos sobre Vico 7/8*, 1997, págs. 423-424.

DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E. “*La retórica como paradigma lingüístico en la filosofía del joven Nietzsche”.* Salamanca: Sociedad Castellano-Leonesa de Filosofía, 2000.

GADAMER, H.-G. *El inicio de la filosofía occidental.* Barcelona: Paidós, 1990.

_____. *Verdade e método (Vol. I).* (F. P. Meurer, Trad.) Petrópolis: Vozes, 1997.

GRASSI, E. “La rehabilitación del humanismo retórico: considerando el antihumanismo de Heidegger”. *Cuadernos sobre Vico* (2), 1992, pág. 22.

_____. *La filosofía del humanismo: preeminencia de la palabra.* Barcelona: Anthropos,1993.

_____. *Vico y el humanismo: Ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica.* (J. N. Pérez, Trad.) Barcelona: Anthropos,1999.

HEIDEGGER, M. *Brief über den Humanismus.* Berna: Lehrer der Wahrheit, 1949.

HUIZINGA, J. “El problema del Renascimento”. Em J. HUIZINGA, *Hombre e ideas: ensayos de historia de la cultura* (pág. 216). Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1960.

HUIZINGA, J. *O outono da Idade Média.* (F. P. Janssen, Trad.) São Paulo: Cosac Naify, 2010.

IGNATIEFF, M. *Isaiah Berlin: uma vida.* Rio de Janeiro: Record, 2000.

KRISTELLER, P. O. *Ocho filósofos del Renacimiento Italiano.* México: Fondo de Cultura Económica, 1970.

MARQUARD, O. *Adiós a los principios, de.* Valencia: Institució Alfons El Manànim, 1995.

MARQUARD, O. *Apología de lo contingente.* Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000.

MARTÍN, F. J. “Hacer concepto: Meditaciones del Quijote y filosofía española”. *Revista de Occidente*, 2005, pág. 288.

MARTÍN, F. J. *La tradición velada: Ortega y el pensamiento humanista.* Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

MERMALL, T. *La retórica del humanismo: la cultura española después de Ortega.* Madrid: Taurus, 1978.

MERQUIOR, J. G. *O argumento liberal.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MORA, F. *Diccionario de filosofía, Tomo 1.* Buenos Aires: Sudamericana, 1965.

NIETZSCHE, F. *Estética y teoría de las artes.* (A. Izquierdo, Org.) Madrid: Tecnos, 1985.

_____. *Assim falava Zaratustra.* (J. M. Souza, Trad.) São Paulo: eBooksbrasil.com, 2002.

PLATÃO. *A República*. (Maria Helena da Rocha Pereira, Trad.). 2. ed. Lisboa: Caloustre Gulbenkian, 1993.

PUTNAM, H. *Mind, Language and Reality.* New York: New York University Press, 1981.

RICO, F. *El sueño del humanismo (de Petrarca a Erasmo).* Madrid: Alianza, 1993.

RODRÍGUEZ, R. El paradigma hermenêutico. En M. V. GARRIDO, *El legado filosófico y científico del siglo XX.* Madrid: Cátedra, 2009.

RORTY, R. *Contingencia, ironía y solidaridad.* Barcelona: Paidós, 1991.

_____. *El giro lingüístico.* Barcelona: Paidós, 1990.

_____. *Consecuencias del pragmatismo*. Madrid: Editora Anaya, 1999.

_____. *Filosofía y futuro.* Barcelona: Gedisa, 2002.

_____. *Ensaios pragmatistas: sobre subjetividade e verdade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *La filosofía y el espejo de la naturaleza.* Madrid: Cátedra, 2009.

UNAMUNO, M. d. *Ensayos* (Tomo I)*.* Madrid: M. Aguilar, 1945.

_____. *Ensayos* (Tomo II)*.* Madrid: Aguilar, 1951.

VÁSQUEZ ROCCA, A. "R. Rorty: pragmatismo, ironismo liberal y solidaridad". *A Parte Rei*, 2005, págs.1-9.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus, IN: Obras Completas Vol. I.* (Vol. I). (I. Reguera, Ed.) Madrid: Gredos, 2009.

ZAMBRANO, M. *Filosofía y poesía.* México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

3. OBRAS DE ORTEGA Y GASSET

ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas* (10 Tomos). Madrid: Taurus, 2004-2010.

_____. *Meditaciones del Quijote*, ed. Julián Marías. Madrid: Cátedra, 2007.

_____. *Meditaciones sobre la literatura y el arte. La manera española de ver las cosas*, edición de E. Inman Fox. Madrid: Castalia, 1988.

_____. *El sentimiento estético de la vida*, edición e introducción de José Luis Molinuevo. Madrid: Tecnos, 1995.

3.1. Sobre Ortega e a crítica literária

ALFONSO, Ignacio Blanco. *El periodismo de José Ortega y Gasset*, Madrid: Biblioteca Nueva – Fundación José Ortega y Gasset, 2005.

_____. "Modelos, métodos y formatos de las críticas literarias de José Ortega y Gasset". *Revista de estudios orteguianos*, ISSN 1577-0079, Nº. 2, 2001, págs. 165-174.

AYALA, Francisco. "Ortega y Gasset, crítico literario", *Revista de Occidente*, 2ª época, nº140, noviembre de 1974.

FOX, Inman. "Ortega como crítico. Literatura y crisis de la cultura", en *Ortega y Gasset Centennial*, University of New Mexico, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1985.

_____. *Meditaciones sobre la literatura y el arte* (Introducción). (E. I. Fox, Ed.) Madrid: Castalia, 1987.

GARCÍA ALONSO, R.. “El desacuerdo social y estético de Ortega y Baroja”, *Revista de Estudios Orteguianos*, nº 12/13, mayo-noviembre de 2006.

GULLÓN, R.. “Ortega, crítico literario”, *Sur*, Buenos Aires, nº241, julio/agosto de 1956.

LÓPEZ MORILLAS, Juan. “Ortega y Gasset y la crítica literaria”, *Cuadernos Americanos*, México, XVI, mayo/junio de 1957.

MARTÍN, Francisco José. “Filosofía, literatura y crítica literaria en Ortega”, En: Heredia Soriano, Antonio y Albares Albares, Roberto (eds.). *Filosofía y literatura en el mundo hispánico. Actas del IX Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997, 203-213.

ROGGIANO, Alfredo A. “Estética y crítica literaria en Ortega y Gasset”. *La Torre*, nº15-16, 1956, págs. 337-359.

ROMANO GARCÍA, Vicente. *José Ortega y Gasset, publicista*. Madrid: Akal, 1977.

3.2. Bibliografia geral sobre Ortega y Gasset

BONILLA, Javier Zamora. “La mirada orteguiana”. Revista de Occidente, nº 324, mayo noviembre de 2008.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *Índice de conceptos, onomástico y toponímico*, en *Obras Completas* (Tomo X). Madrid: Taurus, 2010.

_____. “Los clásicos de nuestros clásicos. Ortega y el arte de la recepción”, *Revista de Estudios Orteguianos*, nº12-13, mayo-noviembre de 2006.

MARÍAS, Julián. *Ortega, circunstancia y vocación*. Madrid: Alianza, 1984.

MARTÍN, Francisco José. “Hacer concepto. Meditaciones del Quijote y filosofía española”. Revista de Occidente, nº288, 2005.

_____. *La tradición velada, Ortega y El pensamiento humanista*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

MERMALL, Thomas. *La retórica del humanismo: la cultura española después de Ortega*, Madrid: Taurus, 1978.

_____. “Hacia una retórica de Ortega”, *Revista de Estudios Orteguianos*, nº1, noviembre de 2000, págs. 113-119.

MOLINUEVO, José Luis. *Para leer a Ortega*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

_____. *El idealismo de Ortega*. Madrid: Narcea, 1984.

_____. “Literatura y filosofía en Ortega y Gasset”, *Revista de Occidente*, nº132, 1992, págs. 69-94.

_____ (ed.). Ortega y Gasset, José. *El sentimiento estético de la vida*. Madrid: Tecnos, 1995.

ORRINGER, Nelson R.. *Ortega y sus fuentes germánicas*. Madrid: Editorial Gredos, 1979.

SENABRE SEMPERE, Ricardo. *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1964.

TORRE, Guillermo de. “Las ideas estéticas de Ortega”. *Sur*, nº 241, 1956, págs. 79-89.

4. OBRAS DE ÁLVARO LINS

LINS, Álvaro. *História literária de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

_____. *Jornal de crítica* (em 7 tomos). Rio de Janeiro: José Olympio, 1941/1963.

_____. *Notas de um diário de crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

_____. *A técnica do romance em Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

_____. *A glória de César e o punhal de Brutus*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963a.

_____. *Literatura e vida literária: diário e confissões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963b.

_____. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963c.

_____. *O relógio e o quadrante.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. *Teoria literária* (Poesia, romance, teatro, biografia e crítica). Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

_____. *Poesia moderna no Brasil* (Estudos revistos e atualizados). Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

_____. *Ensaios de crítica literária e cultural*. Lourival Holanda e Humberto França (organizadores). Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007.

_____. *Sobre crítica e críticos*. Eduardo Cesar Maia (Org.). Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2012.

4.1. Obras sobre Álvaro Lins

BOLLE, Adélia Bezerra de Menezes: *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*, Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

BRASIL, Antônio: *O pensamento crítico de Álvaro Lins.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

FRANÇA, Humberto. "De integralista a amigo de Cuba". *Revista Continente* (Número especial dedicada ao centenário de Álvaro Lins), 2012, págs. 27-28.

FRANCIS, Paulo. “Um mestre de três gerações”. En Á. LINS, *A técnica do romance em Marcel Proust.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

APÊNDICE

I. Palavra criadora: a metáfora na estética de Ortega y Gasset

> "Es el hecho siempre irracional del arte, es el absoluto empirismo de la poesía. Cada metáfora es el descubrimiento de una ley del universo"
>
> (José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*)

Através de alguns escritos de Ortega y Gasset e de seu tão peculiar estilo autoral, é possível vislumbrar, ainda que ele não a tenha sistematizado, uma concepção bastante particular a respeito do papel da metáfora na linguagem e no conhecimento. A intensa utilização, em seus textos, de procedimentos metafóricos não reflete somente uma preocupação de ordem retórica ou estilística: em Ortega – assim como na tradição filosófica marginal a qual pertencem pensadores como Leonardo Bruni, Baltasar Gracián ou Giambattista Vico –, a criação metafórica apresenta uma dimensão também cognitiva, de investigação da realidade, e, portanto, uma autêntica estatura filosófica.

Partindo de premissas filosóficas radicalmente diferentes, a tradição racionalista moderna, que tem origem no pensamento cartesiano, e que exerceu influência hegemônica na filosofia ocidental dos últimos séculos, parte da premissa de que só há verdadeiro pensamento científico se as cadeias dedutivas começam por princípios não derivados, originários. Para os pensadores desse tipo, as deduções lógicas e a linguagem estritamente racional são as únicas que podem reclamar validade científica e categoria de autêntico conhecimento. Considerada a partir desse paradigma, a linguagem cotidiana, na que se baseiam nossas frases e nosso comportamento usual e pragmático, e que se serve de imagens, metáforas, analogias etc., não poderia ter pretensões filosóficas e só pertenceria ao âmbito da retórica, do literário, do nãocientífico. Por isso, os pensadores que reconhecem e utilizam procedimentos retóricos e a linguagem metafórica como autênticas ferramentas

filosóficas – elementos fundamentais para uma vertente específica da tradição intelectual humanista[155] – são, muitas vezes, como no caso da obra do próprio Ortega y Gasset e de sua discípula María Zambrano, considerados exclusivamente *literatos*, e não propriamente filósofos.

Para o professor e filósofo contemporâneo Francisco José Martín, "La tradición racionalista siempre ha criticado y rechazado la manera figurativa y metafórica de expresión por subjetiva, relativa y acientífica" (MARTÍN, La tradición velada: Ortega y el pensamiento humanista, 1999, pág. 39). Tal negação se deve a consideração de que a metáfora não pode ter conexão possível com o real, visto que é somente *transferência de significados* entre palavras, retórica e poeticamente, e não funcionaria como linguagem *explicativa* dos processos da realidade. No entanto, dentro da tradição humanista de cunho nãoplatônico, o processo poético-retórico da metáfora e das analogias são modos de conhecer válidos e úteis, só que possuem uma natureza distinta do conhecimento lógico-formal. Segundo Ernesto Grassi, pensador italiano cujo conjunto da obra é uma tentativa de reabilitar filosoficamente essa vertente *marginal* do humanismo,

> El mundo humano no surge a partir de teorías filosóficas que se derivan racionalmente de primeros principios, sino a partir de *acto ingenioso* que siempre está confrontado con la situación concreta: rechazaban, pues, la primacía de una filosofía abstracta y del concepto tradicional de pensamiento científico (GRASSI, La filosofía del humanismo: preeminencia de la palabra, 1993, pág. 24) .

A tragédia da linguagem racional – supostamente a única rigorosamente filosófica e científica – é que não se fundamenta a si mesma: é um artifício possibilitado pela linguagem figurativa e metafórica. O pensador basco Miguel de Unamuno, por exemplo, costumava ironizar os filósofos que "ingenuamente" negavam o uso filosófico da metáfora. Para o autor de *Niebla*, tais pensadores simplesmente não se davam conta de que "los que se creen más libres de ella, andan entre sus mallas enredados" (UNAMUNO M. , 1917, págs. 44-45). Assim, se tomamos em consideração também o pensamento orteguiano, será

[155] Para uma caracterização dessa "Tradição Velada", ver Capítulo 4 (a partir da pág. 36) desta Tese.

impossível escapar da metáfora em qualquer situação linguística concreta. As palavras *nascem* como metáforas.

No que diz respeito especificamente às contribuições de Ortega y Gasset, é preciso antes de tudo esclarecer que ele não chegou a formatar uma filosofia da metáfora, nem mesmo tratou do tema com exclusividade em algum livro particular, somente em artigos e ensaios esparsos. Contudo, seja em suas intenções retórico-pedagógicas, em suas concepções estéticas ou mesmo em sua teoria do conhecimento, a metáfora aparece como uma ferramenta de conhecimento da realidade, um instrumento, portanto, *científico*.

A filiação orteguiana à tradição humanista – negada por ele mesmo num determinado momento de sua trajetória filosófica – manifesta-se justamente através do lugar da importância que a metáfora ocupa em seus escritos filosóficos, jornalísticos e críticos.

Não é difícil encontrar referências à metáfora em ensaios do filósofo espanhol sobre temas tão diversos como história, matemática, política, arte ou epistemologia. Contudo, em dois de seus textos, a abordagem do tema se faz de forma mais explícita e detalhada. Refiro-me a "Ensayo de estética a manera de prólogo" (*Obras Completas*, I, págs. 664-680), publicado originalmente em 1914; e também a "Las dos grandes metáforas" (*Obras Completas*, II, págs. 505-517), de 1924. Em ambos, o procedimento metafórico é tratado desde os pontos de vista da Estética e da Teoria do Conhecimento: Em Ortega y Gasset, a separação absoluta entre esses dois campos da filosofia é algo insustentável e enganoso.

À dimensão estética da metáfora, portanto, Ortega acrescentava a capacidade cognoscitiva: a aptidão *criativa* de nos levar a conhecer aspectos "difíceis" da realidade que, de outra maneira não nos seria possível. O importante, segundo o filósofo, é que fique claro que essa figura de linguagem tem um papel na poética e outro, completamente distinto, na ciência. De forma contundente, o pensador pontificava: "Cuando un escritor censura el uso de metáforas en filosofía revela simplemente su desconocimiento de lo que es filosofía y de lo que es metáfora" (II, p. 505). O que costuma acontecer – e nisto

estaria o problema no âmbito da ciência – é que a metáfora seja tomada não como uma ferramenta científica suplementar, mas como uma forma de pensamento direto, não oblíquo. Dessa forma, muitos homens de ciência, sem se dar conta, atuariam, erroneamente, como poetas. Levando em conta essa diferenciação básica.

Para compreender a particular perspectiva a respeito da metáfora desenvolvida por Ortega y Gasset no *Ensayo de estética a manera de prólogo* é necessário aludir primeiro ao que ele concebia como *Eu Executivo*: "*Yo* significa, pues, no este hombre a diferencia de las cosas, sino todo –hombres, cosas, situaciones– en cuanto verificándose, siendo, ejecutándose" (I, pág. 668). Para esclarecer o que diz, Ortega utiliza o exemplo de um homem que, em determinado momento, sente uma dor. Para tal personagem, a dor, naquele instante, é uma realidade *em execução*, verificando-se. Contudo, se este mesmo homem comunica a outra pessoa aquilo que sente, o que vai receber o outro indivíduo é simplesmente uma imagem da dor alheia, e a imagem da dor de outro, de fato, *não dói*: "El dolor y el odio ajenos, ¿quién los ha sentido?" (I, pág. 668). Existe, nesta concepção, uma distância clara e intransponível entre o *eu* e qualquer outra coisa, seja ela um objeto inanimado, um ser vivo ou mesmo algum outro homem.

Mas Ortega tenta não incorrer num simples subjetivismo (ao que costumava criticar como a "enfermedad mental" da Filosofia Moderna):

> "Cuando yo siento un dolor, cuando amo u odio yo no veo mi dolor ni me veo amando u odiando. Para que yo vea mi dolor es menester que interrumpa mi situación de doliente y me convierta en un yo vidente. Este yo que ve al otro doliente es ahora el yo verdadero, el ejecutivo, el presente. El yo doliente, hablando con precisión, fue, y ahora es sólo una imagen, una cosa u objeto que tengo delante" (I, pág. 669).

O "*yo* doliente" se transforma em uma imagem, um objeto. Quer dizer, a única coisa que conseguimos captar a respeito de nosso próprio *eu* é somente uma imagem, uma projeção. Deduz-se do anterior que tudo o que nós podemos conhecer só o conhecemos através da linguagem, por meio da linguagem: "No puede existir para nosotros nada si no se convierte en imagen,

en concepto, en idea – es decir, si no deja de ser lo que es para transformarse en una sombra o esquema de sí mismo" (I, pág. 670).

O *eu* orteguiano não se encontra isolado, não é o homem que observa as coisas estando afastado delas, senão o homem que sofre a realidade, *enquanto* a padece – seja essa realidade uma dor, um pensamento ou uma experiência estética. O *eu* que nos parece estar tão imediatamente próximo a nós mesmos, é só uma imagem do *eu* e, portanto, o *eu* de cada um é misterioso até para si, quando o tenta captar com meros conceitos: "La *verdadera intimidad, que es algo en cuanto ejecutándose*, está a igual distancia de la imagen de lo externo como de lo interno" (I, pág. 670).

Ortega não estava de acordo com a visão muito difundida de que a arte é uma forma de expressar, em sua pureza, a interioridade humana, justamente porque, para ele, essa *interioridade* não existe *per se*, independentemente da relação que estabelece com a realidade circunstancial; e, além disso, segundo ele, o que a arte expressa *não existia anteriormente*, pois os artistas criam objetos novos, e tais objetos viveriam no mundo estético, que é outra forma de realidade.

A partir da ideia de "eu executivo" é que Ortega começa a tratar do lugar da metáfora na linguagem e na arte. Diferentemente da linguagem ordinária, que simplesmente alude às coisas, a linguagem metafórica da arte as efetua. Para tanto, busca, através de um *estilo*, dar ao que se tenta expressar a aparência de estar "*ejecuntándose*". Ao contrário da arte, a linguagem corrente, consuetudinária, "hace de todo un fantasma de sí mismo, lo aleja, lo transporta más allá del horizonte de la actualidad" (I, pág. 672). A arte, por sua vez, seria um *idioma* de signos expressivos que não somente narra as coisas, mas que nos dá a sensação de que apresenta essas coisas em seu processo íntimo, em estado de execução: "El objeto estético es una intimidad en cuanto tal – es todo en cuanto yo" (I, pág. 672). O gozo estético se daria quando temos a forte impressão de que temos em frente a intimidade das coisas, em suas realidades executivas. Trata-se de uma espécie de *ilusão consentida*, muito próxima da clássica formulação de S. T. Coleridge, que fundamentaria o pacto ficcional e artístico: a suspensão proposital da descrença [*willing suspension of disbelief*].

Assim, para o filósofo espanhol, a arte se caracterizaria por utilizar a *irrealização* como meio para a criação de novos objetos estéticos, ou, em outras palavras, os artistas teriam como meta precípua a busca por eternizar o atual, pela absoluta presença, através de uma forma radical de desrealização: a arte. Para Ortega, pois, o instrumento fundamental do procedimento artístico é a metáfora.

No *Ensayo de estética*, Ortega y Gasset não se propõe, como já foi dito, a construir uma teoria geral da metáfora, mas é possível extrair do texto algumas concepções que compõem sua compreensão sobre o tema naquele momento. Para ele, “El objeto estético transparenta a sí mismo y encuentra su forma elemental en la metáfora: ‘la célula bella’” (I, pág. 673). Diferentemente das definições usuais da figura retórica da metáfora como simples comparação e transferência de sentido entre dois termos, Ortega a compreende como método de criação de objetos novos: “En toda metáfora hay una semejanza real entre sus elementos y por eso se ha creído que la metáfora consistía esencialmente en una asimilación, tal vez en una aproximación asimilatoria de cosas muy distintas” (I, pág. 673). Contudo, para ele, tal entendimento é equivocado porque as semelhanças parciais entre duas coisas não são o importante para a força estética e cognitiva da metáfora. A semelhança positiva é o que sugere a metáfora, o que a possibilita, mas não a define ou a constitui em essência.

O mecanismo metafórico, portanto, funcionaria como uma ferramenta de irrealização: parte-se de una semelhança parcial entre duas coisas e conclui-se por transformá-las em uma coisa nova, de qualidade e natureza diferentes das anteriores. A qualidade de *beleza fundamental* que o filósofo atribui à metáfora vem do mesmo processo sutil de sua construção: a metáfora confrontaria e testaria os limites da linguagem humana. A operação metafórica faz com que os objetos reais fluam em um puro molde ideal e abandonem seus limites. A coisa real é aniquilada ao se chocar com outra e está apta para receber uma nova forma e estrutura: “Fuera de la metáfora, en el pensar extrapoético, son cada una de estas cosas término, punto de llegada para nuestra consciencia, son sus objetos. Por esto, el ir hacia una de ellas excluye el ir hacia la otra” (I, pág. 675). Por outro lado, dentro da perspectiva orteguiana em relação à

linguagem metafórica, a simples acepção etimológica de *transferência* ou *transposição* seria extremamente limitada. É condição essencial para que se realize a metáfora que a transferência seja mútua, e mais: não se trata de substituir os lugares entre as duas coisas que se está relacionando, senão de coloca-las em um *lugar sentimental*, que seria igual para ambas. A ideia de *lugar sentimental* pode ser considerada, em certo sentido, como uma tentativa incompleta, por parte do filósofo, de esboçar uma espécie de *teoria da recepção*, no sentido de que os sentimentos – entre os quais está as apreciações de ordem estética – são entendidos como o que uma imagem é como estado executivo, como atuação de um *eu*.

Em resumo, no que se refere ao processo de construção de um objeto de natureza estética por meios metafóricos, o filósofo afirma que está constituído por partes: a *coisa A* e a *coisa B* que

> se convierten ahora en meras propiedades de una tercera persona –, el lugar sentimental o la *forma yo* de ambas. Las dos imágenes dotan al nuevo cuerpo maravilloso de carácter objetivo; su valor sentimental le presta el carácter de profundidad, de intimidad (I, pág. 677).

Dentro da proposta orteguiana apresentada aqui, seria no âmbito da arte, e não no da ciência, onde se faz possível uma aproximação à intimidade das coisas, ao caráter executivo das coisas: onde é mais bem captado, portanto, o dinamismo do real. Assim, a arte pode ser entendida como uma forma de conhecimento que, ainda que seja diferente do saber científico ou filosófico, alcança certas áreas da realidade inatingíveis para estes.

Para finalizar esse breve estudo sobre a metáfora em Ortega y Gasset, faz-se necessário, com o fim de entender o uso artístico da metáfora, levar em consideração a diferença fundamental que o pensador estabelece entre as *expressões alusivas*, quer dizer, a linguagem comum e ordinária, que utiliza as palavras (imagens sonoras e visuais) como forma de expressar “otras imágenes – las cosas, las personas, las situaciones, los sentimientos” (I, pág. 678); e as *expressões executivas*, as que são utilizadas na arte, e que se valem dos sentimento executivos para a representação de uma realidade *em execução*. A arte, para Ortega, tem o poder de *efetuar* as coisas.

Com esta concepção da estética, Ortega y Gasset buscava a superação do subjetivismo moderno. Esse projeto, no entanto, não redundou – como em outros pensadores do século passado – na negação da centralidade do indivíduo no ato de conhecer; na desconsideração da perspectiva individual como a exclusiva maneira de acessar – e construir, em certo sentido – os objetos que compõem a realidade. A contribuição fundamental do pensamento orteguiano em relação a este tema é que, para ele, não seria possível imaginar essa subjetividade *pura* (à maneira cartesiana), sem relação com as coisas: a subjetividade concebida pelo pensador espanhol a partir de suas reflexões sobre temas artísticos e estéticos, não tem existência em si, isoladamente, como pensava o idealismo moderno, senão que "Esa subjetividad sólo existe en tanto que se ocupa con cosas, que sólo en las deformaciones introducidas en la realidad aparece" (I, pág. 678).

Eduardo Cesar Maia

Madri, agosto de 2011.

Bibliografia consultada para este Apêndice

GRASSI, E. *La filosofía del humanismo: preeminencia de la palabra.* Barcelona: Anthropos, 1993.

MARTÍN, F. J. *La tradición velada: Ortega y el pensamiento humanista.* Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

ORTEGA Y GASSET, J. "Ensayo de Estética a Manera de Prólogo" en *Obras Completas* (OC), Tomo I, pp. 664-680. Tauros, Madrid, 2004.

_____. "Las dos grandes metáforas" en *Obras Completas* (OC), Tomo II, pp. 505-517. Tauros, Madrid, 2004.

UNAMUNO, M. *Ensayos. TOMO V* (Vol. V). Madrid: Publicaciones de la Residencia de los Estudiantes, 1917.

ANEXO

I. Fac-símile de página inteira do Correio da Manhã na qual foi publicado o rodapé inaugural de Álvaro Lins, intitulado “Itinerário”.

2 CORREIO DA MANHÃ — Sabbado, 10 de Agosto de 1940

O EQUILIBRIO AMERICANO

Recebido no Instituto Histórico e Geographico, o Sr. Oswaldo Aranha disse que a paz de um povo está em função do equilibrio entre o passado e o futuro. E' quando se rompe esse equilibrio, com a violação da coherencia e hierarchia da Historia, que surgem as guerras — ou dirigentes anteos a animo de provocar as guerras, pois estas são muitas vezes aceitas por quem as não desejou e tem de enfrental-as exactamente na defesa do ideal do equilibrio.

Como não ha palavras inuteis se proferidas por um homem responsavel no meio das angustias actuaes, devemos filiar esse discurso do Sr. Oswaldo Aranha á evidente inquietação do mundo americano, que, edificado em sua bases pelo sacrificio, sustentado em uma estructura pelo direito, garantido em seu esplendor pela justiça, vê erigir-se, em poucos mezes, sobre os pilares douto hemispherio, uma nova concepção da vida opposta á sua, uma concepção donde se excluem os postulados para emlogar delles se enthronisarem os appetites.

Eis o perigo, a projectar-nos para o passado.

O passado ensina aos povos americanos que suas instituições não lhes foram outorgadas por nenhum poder de concessão. Ellas proprias engenharam sua fórma de vida, crearam os instrumentos de seus relações, picturam, com os limites de suas fronteiras, os ideaes de sua fraternidade. Não herdaram preconceitos, nem sonhos, nem ambições de qualquer povo diverso; e, abrindo a roda dos mares a todos quantos, sem distincção de habitos e origens, até cá transfesem o valor de suas raças, fundaram uma civilização original, em que não ha irredutiveismos, mas tambem em que não ha misturas nem se visionam collapsos — uma civilização una, individuavel, autonoma, compacta, uma civilização de meio ambiente, onde todos se conjugam em um só objectivo de grandeza.

Exactamente quando, por exemplo, na França invadida ha quem procure lançar o insuccesso das armas á conta de seu regimen politico, o mesmo alias que lhe deu a victoria em 1918, os povos americanos podem contemplar o espectaculo de sua grandeza como sendo a consequencia de suas instituições, que, no dizer da tradição de seu direito e de sua justiça. Que outros vivam com outras tradições pouco lhes importa; mas bastante os attinge que um patrimonio soberviro de tantas lutas exercitas, opulento de tantas affirmações reproduzidas no correr de tantos annos, seja affectado pela insania alheia, já em tentativas parciaes de conquista de territorios e povos contra ella mal preparados, já em manhã subtil de infiltração, já em designios tacitos de avance quando houver estabelecer, na ruina geral da actualidade, cahegas de ponte sobre o Atlantico, talvez até sobre o Pacifico.

Aqui temos, portanto, um caso de equilibrio a que se refere o Sr. Oswaldo Aranha, que, baseado por manifestações externas e a ser mantido, sem consentir o volto dos sacrificios, por uma energia americana interior.

Essa energia revelou-se quando lhe cumpria apparecer: Estabiçada ha dois annos e meio na Conferencia de Lima, confirmou-se ha onze mezes na de Panamá, notificada ha pouco em Havana, ella exprime-se nas exteriorizações peculiares de cada paiz, inclusive o nosso, pelo orgão de seus homens responsaveis.

O progresso dos povos americanos foi determinado em grande parte pela collaboração pacifica doutros povos dinantes. Devemos-lhes reverencia e affeição por esse concurso, de cesto prestado com legitima interesse. Hoje, porém, no concerto do Sr. Oswaldo Aranha, ha outros ecos, ha outras vozes