

I
 Ao longo dos anos cinquenta, sessenta e no início dos anos setenta, foi publicado centenas, talvez até milhares² (SCHÜLING, 1971; SCHULTE-SASSE, 1976) de artigos e livros sobre avaliação literária na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, nos países germânicos, na União Soviética, na Polônia e de certa maneira, na França. Quanto ao ponto culminante dessa obsessão relativa às questões de valor, a problemática foi enfrentada em 1965 e 1969, quando alguns dos críticos literários mais conhecidos no mundo chamado “Ocidental”, mas também na Alemanha Oriental, na Polônia e na União Soviética, publicaram toda uma série de artigos e livros sobre avaliação literária. Menos nos Estados Unidos e Alemanha Ocidental, contei sessenta e duas publicações de maior importância sobre questões de valor estético durante um período de cinco anos. Esse número seria, bem entendido, consideravelmente multiplicado se quisermos incluir publicações relativas à crítica literária, que tocam igualmente em questões de avaliação. Pois, de fato, toda crítica literária pressupõe a compreensão disto que constitui a essência da arte – da função da arte na vida do homem. Toda premissa que concerne à função da arte implica, entretanto e necessariamente, uma hierarquia de valores aceitos. A maior parte das críticas são, de fato, conscientes das premissas axiológicas subjacentes à prática da crítica. O crítico e poeta americano Yvor Winters, por exemplo, declara em um artigo influente no seu tempo e intitulado “Problems for a Modern Critic of Literature” (1956) que deveríamos ter “uma idéia clara da função da literatura em geral, e isso para que possamos avaliar as formas à luz desta causa final” (WINTERS, 1957, p.24).

À primeira vista, minha declaração relativa à abundância de publicações que tocam em questões de valor contradizem as primeiras linhas de um ensaio recente e importante de Barbara Herrnstein Smith sobre as **Contingências de valor**.

É um detalhe curioso dos estudos literários na América que um dos conjuntos de problemas mais veneráveis, mais centrais, mais significativos em matéria de Teoria, e inevitáveis sob o plano pragmático, dentre os problemas relativos à Literatura, não fosse objeto de pesquisas sérias desde os anos cinquenta. Faço alusão aqui ao fato de que não apenas o estudo da avaliação literária foi, como poderíamos dizer “negligenciado”, mas também que toda a problemática do valor da avaliação foi esquivado e explicitamente descartado pelo mundo das letras³. (SMITH, 1983, l).

É certamente verdade que – de maneira mais ou menos paralela à voga de textos sobre os problemas axiológicos – houve movimentos críticos de importância igual que se esforçaram em descartar completamente questões de avaliação. **Anatomy of Criticism** (1957), de Northrop Frye, que faz um apelo para que as questões axiológicas sejam deixadas de lado na prática da pesquisa e para que aceitemos “o julgamento do valor direto do bom gosto, fundado sobre uma informação certa”, é o caso idôneo mais conhecido. Entretanto, Herrnstein Smith não entendeu que sua declaração fosse limitada a tais gestos de exclusão deliberada: esta declaração devia incluir igualmente textos relativos aos problemas axiológicos. Herrnstein Smith refaz o processo de encobrimento, que remonta a tempos distantes, a partir de uma perspectiva em que o discurso tradicional sobre avaliação foi recentemente descartado. As discussões tradicionais sobre o valor pressupõem sempre a pré-existência e a força de valores estéticos; eles se desenvolvem no quadro de um sistema estabelecido ou aceito de valores diferenciados e concentram sua atenção sobre a regulação do conhecimento dos valores. Oferecido o interesse que ela traz ao papel global que tocam aos valores na reprodução cultural das sociedades humanas, Herrnstein Smith tenta, em contrapartida, compreender mecanismos pelos quais as diferentes culturas privilegiam certos objetos e, assim, suprimem a contingência fundamental de todos os valores. O problema de saber se os valores

são relativos ou absolutos, que paralisou o pensamento tradicional em matéria de avaliação durante tanto tempo, pôde assim se ver transformado em questão histórica e econômica. Se os valores não são “nem uma propriedade inerente dos objetos nem uma projeção arbitrária dos temas, são melhores do que os produtos da dinâmica de um sistema econômico” (SMITH, 1983, II). Assim, a análise dos mecanismos pelos quais tais sistemas se reproduzem ou não desloca a preocupação tradicional relativa à validade dos valores que já se encontram sempre presumidos. É nesse sentido que Herrnstein Smith tem razão inteiramente em afirmar que o mundo universitário se esquivou às questões concernentes ao valor.

No presente ensaio, eu não seguirei o caminho de Herrnstein Smith; prefiro me restringir ao interior das fronteiras do discurso estabelecido em matéria de valor e questionar se o discurso contém signos que nos permitiriam ler contra sua própria natureza e descobrir motivações encerradas que não encontram expressão direta em seus objetivos explícitos. Depois, sobre a base de minha crítica, questionarei se uma prática crítica diferente que evitaria os problemas a serem analisados retorna ao domínio do concebível e qual deveria ser a direção da pesquisa para conceber uma tal prática. A fim de preparar essa empreitada, começarei por esboçar alguns elementos fundamentais do discurso crítico-literário sobre o valor.

Toda discussão dos valores *estéticos* é influenciada por normas não estéticas e os valores representados em literatura. Em seu ensaio intitulado “Fonction, norme et valeur esthétiques, en tant que faits sociaux” (Função, norma e valor estéticos enquanto fatos sociais), o estruturalista de Praga, Jan Mukarovsky (1970, p. 103), vai inclusive definir a obra de arte como “uma verdadeira junção de valores não estéticos (extrínsecos) e nada mais além desta junção”. O valor estético de uma obra de arte nasce da maneira em que ela organiza os valores não estéticos; o valor estético “não é outra coisa que uma [...] expressão sumária da totalidade dinâmica de suas relações recíprocas”. Antes de poder abordar a questão de saber como – segundo o discurso estabelecido que trata da questão dos valores – a organização textual de valores exteriores à obra pode se transformar em valores estéticos, é preciso nos perguntar como as normas e os valores “externos” são “comumente” representados em literatura.

A literatura contém elementos ideológicos cujo valor semântico continua a ser determinado em parte pelo seu contexto sócio-histórico e psico-histórico. O nível mais importante em que a literatura funda sua natureza normativa (ideológica) é aquele das constelações de personagens e estruturas da trama. A narração de histórias pode ser descrita como um processo ideológico de comunicação porque ela não se separa da atitude da narrativa a mediatizar a significação de uma maneira indireta, gráfica, não conceitual, isto é, ao construir modelos explicativos de comportamentos e atos – pelos quais os leitores chegam a compreender ou elaborar suas próprias experiências. A ficção pode fazer o papel de um tal modelo porque os personagens literários funcionam como paradigmas ideológicos justapostos. Os leitores são assim conduzidos a avaliar o aspecto dos personagens, aos quais eles se identificam de maneira favorável. Em outros termos, no decorrer do processo de narração, os personagens literários se veem atribuir uma série de normas e valores seguindo uma ordem hierárquica; isso é suscetível de modificar a reação dos leitores. Em termos textuais, essas normas e valores podem – conforme a semântica estrutural de Greimas – ser descritas como marcadores semânticos (isto é, ideológicos). Tais marcadores não servem para caracterizar os personagens enquanto indivíduos, mas em situá-los enquanto construções ideológicas consistentes que podem assumir funções em meio à constelação ideológica do texto. Os marcadores semânticos de um dado personagem literário podem, portanto, serem descritos como feixes marcadores, geralmente coerentes; na “grande” literatura, eles podem ser mais amplos e mais complexos e, também, mais sujeitos a variações que na literatura popular. Contudo, em todos os casos, eles identificam mais ou menos claramente o personagem. Considerando que esses marcadores podem ser (e eles são muitas vezes) ideologemas extraídos do contexto sócio-histórico, a literatura se firma ao ter a possibilidade não apenas de construir oposições de valores intrínsecos entre os marcadores semânticos ou seus equivalentes – os personagens literários –, mas ainda em incorporar ou reconstruir oposições de valores do contexto social em meio às oposições que descreve a narrativa. É assim, portanto, que pela base de suas constelações de personagens, a literatura refaz, de maneira mais ou menos complexa, as

oposições de valores da realidade social (e psicológica) que pressentem uma pertinência ideológica. Os elementos que constituem as constelações ideológicas não permanecem naturalmente num estado de equilíbrio estático. Em literatura, a estrutura da trama se desdobra sobre o eixo temporal; ela se transforma assim em uma lógica de intriga e sujeição das constelações semânticas do texto a um processo intrínseco de avaliação em que o leitor está comumente inconsciente.

Até aqui, este esboço se aplica às duas formas de narração literária, aquela da “grande” literatura e a da literatura “de massa”. O discurso tradicional sobre avaliação introduz este estado das categorias em que pretendemos que eles são e mesmo fazem a distinção entre os textos de grande e os de pouco valor. O grau de complexidade ou de ambiguidade (*New Criticism*), de “profusão da tensão estética” (Wolfgang Kayser; Walter Müller-Seidel), o equívoco, a “polissemia” ou “a fecundidade da interpretação” (Wellek/Warren; Max Wehrill) supõem separar o “bem” do “mal”. A organização ou o poder formador, especificamente estético da arte, integram os elementos externos na “ordem composicional e na ordem gramatical (de tal maneira) que eles sejam considerados em um tecido de relações” e que se encontrem

liberados de seus limites próprios e sua característica unilateral, ainda que gerem uma multiplicidade de significações. Estas, em sua multiplicidade, não podem ser refletidas de maneira conclusiva. Os elementos integrados produzem significações representativas e mesmo simbólicas, para outras formas de vida, outras épocas e outras representações. (EMRICH, 1964, p. 983).

O modo de organização textual que caracteriza a “grande” literatura é considerado redutor da ligação entre o texto artístico e o contexto social; ele permite nos liberar das pressões sociais e refletir a significação artística, fazendo-se, dessa maneira, fio condutor das necessidades da vida.

A argumentação característica do uso desses critérios toma o aspecto seguinte (cito aqui um ensaio escolhido aleatoriamente, escrito em 1969 pelo crítico americano Murray Krieger):

Cada um dos aspectos (de uma obra de valor contribui [...]) para nos manter cativos no mundo de seus símbolos e impede que fuçamos rumo

ao mundo dos referentes, além disso, rumo à ação, ao mundo das relações externas, onde o cognitivo e/ou ético têm tendência a descartar o que não é estético; [...] a poesia em primeiro lugar [...] recria suas significações a partir de seu próprio sistema [...] Todo ato crítico, sob a condição que seu objeto seja um poema adequado [...], é uma luta e um compromisso entre a estrutura simbólica intraduzível que é o poema e os símbolos mais banais que são aí aplicados pela crítica. Esses símbolos definem e limitam sua visão. É assim que cada ato crítico se faz também uma luta e um compromisso entre a nova visão da obra única e seu gênero e a visão antiga de seu leitor, a qual só procura se reforçar. Há nisso uma dupla atividade, aparentemente paradoxal, que 1 / permite ao leitor consciente de si mesmo (isso que na realidade não deixa de ser uma outra expressão para o termo “crítico”) da compreensão da obra unicamente pela base das categorias de visão que ela apresenta – isso que quer dizer: somente pela redução da obra ao que o “eu” anterior permitirá – e, todavia, 2 / o conduz a ampliar sua visão a fim de que este se adapte à novidade que a obra apresenta. Nesse último caso, sua visão limitada se torna menos limitada, sua visão antiga foi renovada, literalmente reconstituída em alguma coisa de mais completa, refrescada pela qualidade da imediatez, até receber uma nova definição. Se ele apenas se livra de uma primeira metade dessa dupla atividade – se ele só utiliza a obra para reforçar sua visão e adapta à sua visão genérica pré-existente – então, é claro, ele negou à literatura, assim como a relação de troca que mantemos com ela, sua função própria, que é a de fazer de si mesma mais que – ou um ser diferente de – isto que era, formar ao modo de visão da literatura [...].

Qualquer que seja nossa decisão sobre o tema da situação ontológica do objeto literário, sua existência, significação e valor, antes que entremos em choque com ele, sabemos que só podemos falar através dos resquícios desse choque. Assumimos, não somos mais inteiramente os mesmos. Tentamos falar com precisão do que nos tocou e do poder do impacto assim ampliado. É provável que forneceremos a visão unilateral habitual disto que modificou e de uma espécie de adversário que encontramos e que nos corrigirá; se outros tiveram encontros similares, suas descrições serão todas também parciais e egoístas? Ninguém poderia negar o encontro, ninguém pode negar a que ponto ele foi mudado e, entretanto, cada um terá sua versão pessoal,

cada um fará seu próprio balanço. (KRIEGER, 1969, p. 301, 304, 308, 309).

Num estudo crítico das teorias de avaliação literária que escrevi em 1971 (1ª edição da obra de 1976), exprimi a opinião – com a qual, estando de acordo com tantas outras pessoas, em meio à nossa profissão, interessados pelo aspecto sócio-histórico das coisas, e politicamente engajados – que a nossa tarefa principal, visto ser primordialmente de intelectuais que devem desmontar o mecanismo da ideologia na reprodução cultural, consistia em criticar os pressupostos semânticos ou ontológicos de declarações tais quais àquela que precede. A questão que nos orientava era a seguinte: é certamente possível para uma obra de arte se dissociar, isto é, dissolver seus materiais semânticos, as configurações semióticas que ela emprega, suas estratégias retóricas da História? Ou melhor, a arte já está sempre imbricada, em parte se rebela nisto que parece uma luta pelo poder em matéria de comunicação, a uma competição pela significação numa dada sociedade? A resposta é bastante clara. Uma vez que descobríamos numerosas interconexões entre os textos literários e seus contextos sócio-históricos, pensamos ter fundamentado sobre uma base sócio-histórica um novo modo não somente de interpretação, mas ainda de avaliação estética. Nosso critério final era o reconhecimento ou a recusa, para a obra de arte, em lutar pela emancipação de grupos ou classes oprimidas e pela criação de formas estéticas portadoras de significações socialmente pertinentes. Como éramos ignorantes em matéria de arte e não acreditávamos na superioridade da obra de arte bem intencionada, mas superficial, critérios tais como a complexidade, a ambiguidade e a ironia davam voltas em nosso discurso. Acreditávamos que o reflexo estético de significação socialmente pertinente tinha um efeito imediato e liberador sobre as atitudes e a conscientização. É raro que ampliemos nosso interesse até nos preocupar com uma análise crítica da situação e da função da arte, de seu impacto sobre a maneira com que os homens, nas sociedades modernas, reagem ao conteúdo artístico.

Do ponto de vista do qual analisamos a função da arte enquanto instituição nas sociedades modernas, a crença idealista em uma autonomia semântica e estética da arte, por um lado, e, por outro, uma avaliação sociocrítica da arte, levam em relação a um *continuum* histórico

(compreendido comumente como estruturado de um ponto de vista histórico-filosófico), ambos têm mais em comum do que aparenta à primeira vista. Ambos partilham uma fé numa arte que expõe os valores estéticos e que é capaz de ordenar as significações. Ambos comportam uma crença em uma conexão essencial, indispensável entre a significação e os valores estéticos, mesmo se um dos dois, uma vez aproximados, tende a separar a significação de seu contexto mais que o outro. Ambos partilham, enfim, de uma crença na comunicação ordinária considerada como um fenômeno fundamentalmente polêmico e, em todo caso, por um processo que revela a lógica da identidade e pelo qual a “verdade” pode ser encontrada. Eles partilham a opinião segundo a qual a arte seria, de uma maneira ou de outra, uma medida de reorganizar os elementos da comunicação ordinária de uma forma que faria da arte algo de particular. Para citar E. D. Hirsch, que forneceu muitas contribuições ao debate sobre o valor estético, quando este causava antipatia:

Os valores que aderem necessariamente a uma descrição da significação são aqueles que subsistem entre a significação e as atitudes subjetivas que a constituem. Em outras palavras, os únicos julgamentos de valor inevitáveis no comentário literário são aqueles que são necessariamente subentendidos na interpretação. Uma interpretação da significação não saberia evitar os julgamentos de valor correlativos à significação e é impossível representar uma impossibilidade ontológica. (HIRSCH JR., 1969, p. 329).

A literatura é considerada pontualmente como uma estrutura significativa cujos princípios de estruturação são derivados de atitudes axiológicas que determinam nossa visão de mundo. Citando Hirsch novamente:

A interpretação (descrição) de uma obra literária é necessariamente correlativa aos posicionamentos, específicos, do sujeito, que constituem sua significação [...] Os efeitos e julgamentos de valor subsistem necessariamente na relação entre as significações e esses posicionamentos subjetivos que lhe são correlativos. Esses julgamentos de valor são, portanto, inerentes à descrição literária. (1969, p. 331).

É evidente que apesar de algumas mudanças terminológicas, essa citação poderia se tornar uma



espécie de declaração que encontramos em numerosas publicações que tratam de questões de valor e que apresentam um comprometimento sócio-histórico. O “posicionamento subjetivo” se tornaria o de um grupo ou de uma classe social ou, ainda, de um período histórico e assim por diante. Os críticos, motivados em termos sócio-históricos e que utilizam argumentos materialistas, pressupõem igualmente que a obra de arte de valor é uma estrutura significativa organizada junto a um sistema de valores. Eles pressupõem também que a arte é, em geral, numa certa medida, um domínio de simulação em que os valores, as significações, as identidades se encontram em concorrência. Tal posicionamento não está, certamente, tão distante quanto poderíamos crer naquele do idealista liberal, para quem a obra de arte é o símbolo de uma “esfera pública liberal”: portanto, o meio graças ao qual uma comunidade de críticos reflete sobre a complexidade da significação, de uma maneira que entretecem uma relação estreita com uma noção ideal de debate público. Numa tal perspectiva, a arte permite a um público liberal se livrar de uma reflexão sobre os valores que guiam a interação comunicacional em uma sociedade burguesa. O que faz o público refletir em seu modo de ser. Em outras palavras, a organização estética da significação na grande arte estabelece uma relação de jogo entre os leitores e a significação. Essa relação tem, entretanto, um efeito prático de grande porte. Ela permite à literatura se tornar um objeto de interpretação, conquanto, simultânea e temporariamente, suspendamos toda aplicação da significação, assim interpretada à práxis. Considera-se que a interpretação e a avaliação da literatura só se interessam pela discussão de uma significação que poderia fornecer *em potência* uma orientação para a ação, porém, de cuja aplicabilidade prática é constantemente suspensa no momento mesmo de sua discussão estética. A interpretação da arte, numa tal visão, não pode ou não deveria ser determinada por um interesse qualquer extrínseco; ela não deveria sequer ser concebida para desconstruir normas e valores que a obra apresenta, nem assegurar, para isso, em efeito imediato, fora do domínio estético.

Numa perspectiva “pós-moderna”, que é a de uma reflexão crítica sobre o efeito que pode ter a diferenciação da sociedade sobre a diferenciação funcional, parecida com o discurso tal como a arte, as teorias de avaliação marxista e idealista-

liberal, escritas no mesmo lapso temporal, revelam surpreendentes afinidades. Ao designar a arte como uma configuração que se apropria da realidade, as teorias marxistas colocam, é claro, ênfase sobre a especificidade histórica das obras de arte individuais. Mas elas também veem a arte como um meio graças ao qual o público adquire um saber interpretando constantemente estruturas de significação. Para isso, também, consideramos as estruturas estéticas como intrinsecamente infinitas (e, assim, elas fazem da interpretação uma tarefa que não será jamais finalizada), mesmo se a delimitação da obra individual pelas fronteiras externas, formais, obriga o crítico a estabelecer uma relação mútua e recíproca entre a arte e o desdobramento da História, considerada como um processo de emancipação. As duas aproximações tratam da literatura como se tudo isso que conta, nessas questões de valor, fosse as formas do conteúdo (inclusive a organização estética) e o valor das obras *individuais*. As discussões sobre o valor não levaram em conta a possibilidade de um poder de formação, produzido pelos princípios *institucionais* da estruturação, que subdeterminam os conteúdos estéticos e as atitudes axiológicas do sujeito.

Como sustentarei a seguir, o estatuto institucional da estética determina, na modernidade, o discurso sobre avaliação. Este, todavia, fracassou em voltar sua atenção crítica sobre o estatuto que teve o poder de elaborar. Resulta disso que os críticos têm muitas vezes a preocupação de não enredar nas fronteiras entre estética e não-estética. Uma tal preocupação não é possível após conseguirmos descartar a questão da diferenciação funcional das instituições e dos discursos (por exemplo, formulando a hipótese segundo a qual a separação entre arte e vida é uma coisa natural) e depois que aceitamos a premissa segundo a qual a consciência humana é um órgão homogêneo e unificado, livre de um assujeitamento à ditames institucionais. A exclusão sistemática das questões concernentes à diferenciação funcional é – claro – mais aparente para autores que apoiam a hipótese da existência de um cosmos ordenado de valores humanos e que sustentam que existe uma continuidade entre os valores estéticos e os que não são. Hirsch, por exemplo, mantém

que um ensaio técnico, uma conversação comum ou, ainda, um poema [...] possuem valores próprios, necessários; é óbvio, os

valores diferem, mas a estrutura de argumentação a favor de sua existência é a mesma. Prosseguindo, não há nenhuma razão avaliável em isolar a literatura e a arte no meio de um misterioso domínio ontológico separado de outras realidades culturais [...] Prestamos melhor serviço às ciências humanas aceitando e não deplorando o fato de que os valores da literatura formam um continuum com todos os outros valores partilhados na cultura humana. (HIRSCH JR., 1969, p. 331).

Numa tal concepção, a arte não é tão facilmente percebida como um meio de socialização que deve ser colocada sob a guarda de árbitros do poder, em matéria de política cultural.

Contudo, a esmagadora maioria das teorias de avaliação *justapõem* a comunicação estética e a comunicação cotidiana; isso se encontra liberado de servidões às quais são submetidas. Essas teorias pressupõem certa noção do texto, da leitura e da função estética considerada em relação às outras funções. O fato mesmo de que o discurso sobre avaliação não viola, como é comum, as fronteiras institucionais da arte, isto é, que ele não recusa sua projeção crítica sobre essas fronteiras e que ele aceita e afirma assim a diferenciação institucional, característica das sociedades modernas, constitui em si um objeto de pesquisa que vale a pena. No que segue, não discutirei a possibilidade de avaliação literária ou a existência de valores estéticos, mas de maneira mais elaborada a função (estética) nas sociedades desenvolvidas, do *discurso universitário* estabelecido que trata de avaliação e destinado a uma elite instruída³. Esse discurso reflete a função que a estética, em seu todo, tem assumido cada vez mais ao longo do processo de modernização.

II

O papel não estético que cabe à estética (em última análise) no meio das sociedades modernas funcionalmente diferenciadas se torna visível desde o instante em que as teorias da avaliação introduzem critérios cujo objetivo é separar a estética da vida cotidiana. De tais critérios, os que avançam, designam a verdadeira razão de apreciação específica que liga a arte às sociedades modernas. Na citação de Murray Krieger, esse elemento remonta à superfície quando o autor defende que “critérios como a ironia, a ambiguidade, o paradoxo e a tensão recebem um

valor, enquanto são as razões de impedir a “evasão” rumo ao “mundo dos referentes e, além disso, rumo à ação, rumo ao mundo das relações externas, nas quais o cognitivo e/ou ético tendem a excluir o que é apenas estético” (KRIEGER, 1969, p. 301). O moral e o cognitivo são dois domínios da reprodução de uma sociedade que foram mais trabalhados pelos processos de modernização. A reprodução material e tecnológica, para designar em termos diferentes o saber, assim como a reprodução política ou moral da sociedade são ambos determinados por uma lógica de identidade cujas bases filosóficas foram estabelecidas ao longo da história da filosofia ocidental durante o período que vai de Descartes à Kant. Os critérios da lógica de identidade que concernem à verdade ou à correção, a título de exemplo, constituíram a força metodológica que guiou, nas sociedades modernas, as tentativas de se apropriar e explorar a natureza. A lógica de identidade que subentende o modo de reprodução material e cultural de sociedades modernas eliminou, em seu desenvolvimento vitorioso através do tempo, a alteridade qualitativamente significativa ao submetê-la às pressões de um pensamento identitário. Sob um plano psicológico, o desenvolvimento vitorioso da lógica de identidade conduziu ao estabelecimento e à dominação de um modo de subjetividade que produziu identidades do “Eu” egocêntrico. A modernização significou a servidão ou a eliminação da diferença qualitativa pela diferença quantitativa, que se trata de uma diferença tão bem colocada entre os seres humanos quanto entre identidades semânticas, entre culturas ou não importa o quê. O argumento é tão amplamente conhecido a ponto de não ser necessário comentá-lo aqui.

Há outra coisa que resulta desse efeito bem conhecido da modernização, e que é mais importante na visão da posição específica que junta a arte ao mundo moderno. Se nos conscientizamos de que a identidade é alienação – falamos de identidade e de alienação num sentido metodológico, psicológico ou social –, torna-se então claro que a eliminação da alienação comporta sempre uma dissolução pelo menos parcial da identidade. A emergência de um grau *mais alto* de identidade e diferença na organização psicológica, cognitiva e social das sociedades modernas favoreceu a nostalgia, concomitante, os modos de existência que foram capazes de sublevar ou desagregar,

temporariamente, a diferenciação social, isto é, a alienação ou a distância. É esse desejo complementar de dismantelar as fronteiras estabelecidas em torno das identidades na modernidade – complementar das pressões sociais que obrigam a nos conduzir como seres racionais e a nos livrar de tarefas racionais – que se encontra na raiz da função e da apreciação específicas da arte na modernidade.

Quando consideramos a teoria e a prática da avaliação estética numa tal óptica, podemos ver que ambas são guiadas por uma concepção subjacente de arte, que é o sonho de uma mediação ou de uma reconciliação de identidade e da dissolução: este sonho, ainda aquele de uma superação da alienação ou de identidade e alteridade. Quando Krieger fala do valor da ambiguidade, da ironia ou da complexidade artísticas, ele participa – com apenas o emprego de uma terminologia moderna, um outro – projeto kantiano de estabelecer, pela imaginação humana, um domínio que não seja determinado pelas pressões de identidade e de racionalidade. O sonho liberal de uma discussão, sem embate, da significação é inerente à sua definição da “colisão” entre uma obra de arte e o leitor; ele reflete o mesmo desejo de mediação entre a delimitação e a dissolução. Minha opinião é que se trata de um ideal onipresente nas teorias de avaliação que não podem, no final das contas, ser compreendidas numa dupla perspectiva sócio-histórica e psico-histórica. Quando, por exemplo, Roman Ingarden fala de “harmonia polifônica” da arte ou quando Nicolai Hartmann sonha uma “generalidade intersubjetiva” dos valores – isto que depois não lhe significa “nada mais que a unidade daqueles que tomaram a atitude que convém (*adäquat Eingestellten*)” (HARTMANN, 1953, p. 322), eles exprimem um desejo característico da modernidade: aquele de uma comunidade, de um lugar a descartar da sociedade, onde a alienação e o isolamento foram abolidos e onde, ao mesmo tempo, a “verdade” pode ser determinada pela pesquisa estética da superação da incompatibilidade e da oposição de significações fragmentadas e esfaceladas. E mesmo quando outro crítico declara: “Cada obra permanece inesgotável. Quando a refletimos, nos sentimos impulsionados como se tivéssemos asas” (TRUNZ, 1952, p. 65-68), a imagem do voo exprime manifestamente um desejo de violar as taxionomias que devem, permanentemente, ser reconhecidas

no comportamento cotidiano. No mais, a conotação sexual da metáfora da asa é tão evidente (na sua *Traumdeutung*, Freud notou que “muitas vezes, sonhar em voar ou planar enfatiza o desejo sexual”). Essa metáfora, uma das mais comuns no discurso sobre avaliação literária (SCHULTE-SASSE, 1976, p. 65), exprime o sonho, inculcado pela sociedade, de abandonar as pressões da realidade e da lógica.

A distinção entre identidade e dissolução, que refaz a superfície na retórica do discurso sobre avaliação, tem como conotação a distinção psicanalítica entre processo primário e secundário. Sobre o plano ontogenético, assim como o da filogenia, tal distinção é claramente importante. Ela nos permite, por exemplo, compreender a necessidade que o indivíduo tem de estratégias, graças às quais poderá construir conjuntos ou dados de símbolos e normas que permitem uma maestria de aproximação e revolta contra a indiferenciação do processo primário. Ela nos permite ainda compreender, em termos psicológicos, a emergência de estratégias de sistematização, hierarquização e polarização para os seres humanos; ela nos permite enfim compreender, em termos psicogenéticos, o desejo latente de experiências de dissolução, a presença de contra-estratégias destinadas a generalizar a separação do sujeito e do objeto e o gosto por associações não lógicas. Mas quando essa distinção refaz a superfície num contexto crítico-literário e determina a retórica das teorias de avaliação, ela se transforma em uma dialética *estática* entre dois aspectos complementares da subjetividade moderna. Ela se refere aqui a um instinto que visa a reconciliar, sobre um modo simbólico e imaginário, a necessidade de delimitações cartesianas que o processo de civilização obrigou o gênero humano a adotar – e, sempre mais – de um lado, que do outro, o desejo romântico de dissolução. É a um dado sociogenético e psicogenético, relativo à emergência da subjetividade moderna, que reaparece sob a forma de um desejo de presença, de satisfação intemporal, que muda nossa compreensão das formas estéticas e seu valor. A procura estética de um reconhecimento do mito no meio da modernidade, por exemplo, contém sempre um desejo de dismantelamento das barreiras entre os indivíduos e entre sujeito e objeto – entre os seres humanos e a natureza.

As artes foram, é claro – principalmente há



duzentos anos – relembrando, representação de tal desejo mítico. Os romances nos quais pensamos rotineiramente quando tratamos as descrições de experiências de dissolução ou de descentramento em literatura são romances no sentido medieval do termo, de histórias de amor ou, geralmente, de histórias sentimentais. Na “grande” literatura, parecem ser limitadas à tradição do romantismo. É óbvio, isso é uma simplificação expressamente exagerada. Numa obra fascinante, que apresenta exatamente essa dimensão mítica no romance anglo-americano, Gabriele Schwab (1987) mostrou como e porquê de tempos em tempos os romances modernos apresentam a obsessão dos seres à pesquisa de experiências de descentramento ou de modos de experiências que reconciliam a tendência dicotômica da subjetividade. **Moby Dick**, para citar apenas um exemplo, é este mito moderno, cuja imensidade do oceano dá a Ishmael a ocasião de reencontrar as camadas da subjetividade moderna enterradas pelo processo de civilização. A doença ou a loucura podem constituir uma matéria tão idônea para a descrição de tais desejos quanto as formas de dissolução erótica. Em sua análise do romance de Saul Bellow, Sylvia Plath, J. D. Salinger, Philip Roth, John Updike, entre outros, Richard Ohmann avançou assim a tese segundo a qual o romance típico dos anos sessenta ou setenta, que exprimem um desejo compensatório de dissolução, estava centrado sobre a doença e lembranças da infância:

A personagem se agarra à infância como única defesa contra as relações sociais capitalistas e patriarcais e a maior parte do tempo um homem ou uma mulher, já instalado num papel de adulto, mas que traz apenas a aparência de ser um membro da sociedade, produtivo e bem adaptado. (OHMANN, 1983, p. 215).

É assim que mesmo o romance de crítica social é definido por um desejo de dissolução:

Quase sempre, essas visões de um caminho melhor nos dirigem rumo ao passado e, muitas vezes, em direção a uma infância individual em que o “Eu” é absorvido em meio ao amor familiar e em que a sociedade se encontra tão longínqua, fora do olhar [...] Em quase nenhum desses romances há um domínio do erotismo bem-humorado que esteja liberto da falsidade das relações sociais e nos quais poderíamos encontrar a unidade infantil do corpo e do espírito. (OHMANN, 1983, p. 215).

Por mais importantes e difundidos que sejam esses elementos de obras individuais na arte moderna, bem mais importante é a maneira em que o mesmo desejo determina o estatuto *institucional* da arte nas sociedades modernas funcionalmente diferenciadas. De acordo com o discurso sobre avaliação, a arte forneceu à humanidade um modo de experiência que não é simplesmente complementar ou compensatório em um sentido linear: ele não oferece simplesmente uma experiência imaginária da dissolução pela qual suspende temporariamente a necessidade psicológica e cognitiva de pensar e de se comportar em termos de identidade. Mais ainda, supostamente representa um modo de experiência que *reconcilia* a oposição entre identidade e dissolução; ele subverte assim o próprio processo de diferenciação estrutural que a modernidade suscitou.

É com ironia que podemos constatar que o fardo da redenção do qual encarregamos a arte conduziu – e, em particular, da segunda metade do século XIX até os anos setenta do século XX – a uma hipóstase e a uma reificação da noção de valor artístico que submete a arte a essa lógica da identidade que é considerada ultrapassada. Herrnstein Smith tem razão em afirmar que a

tendência em toda axiologia estética formal foi de explicar as constâncias e as convergências em meio às qualidades próprias aos objetos e/ou por hipótese de um conjunto de traços universais e de explicar as variabilidades e as divergências pelos erros, as falhas e os pré-julgamentos dos sujeitos individuais⁴. (SMITH, 1983, p. 15).

Essa tendência à reificação dos valores não contradiz em nada minha tese segundo a qual o discurso sobre avaliação é determinado por um desejo de experiências imaginárias de dissolução. Pois o desejo de fixar sua identidade na estabilidade de uma entidade ou de um universal transcendente é idêntico ao assujeitamento do “Eu” a um outro “eu”. Tal submissão do “Eu” a um outro equivale à transgressão emocional, o isola da identidade; ela encontra, portanto, também, sua origem num desejo de ultrapassar a oposição entre identidade e dissolução. E mais: sustentar que a experiência estética é capaz de reconciliar identidade e dissolução não impede que a própria reconciliação seja subordinada pelo desejo de uma experiência de descentramento; a

experiência estética fornece uma dissolução em segundo grau. Minha opinião é de que o desdém habitual das elites culturais sobre o que se chama *kitsch* é ampliado pelo fato de que a arte e o *kitsch* têm funções próprias aos olhos de seus públicos respectivos. O *kitsch* oferece experiências compensatórias de uma maneira linear, não refratária – no tocante à reconciliação imaginária de identidade e da dissolução. Não hesito em representar livremente situações sentimentais às quais o leitor supõe identificar de maneira mais direta possível. Os críticos têm razão, portanto, em chamar o *kitsch* um “gozo de si, que estimula os objetos *kitsch*”, um “gozo de si cujo prazer puro (que não tem motivação estética nem lúdica) zomba de seu próprio estado” (GIESZ, 1971, p. 48,40).

Assim, por mais diferentes que possam ser a experiência narcísica do *kitsch* e o prazer mais controlado ao qual aspira à elite cultural, toda experiência estética é, nas sociedades modernas, subdeterminado por um desejo fundamental de experiência de descentramento. A razão dessa subdeterminação se encontra no fato de que a arte, enquanto instituição, está integrada a uma sociedade dominada por certa lógica de identidade. O estatuto da arte em uma sociedade funcionalmente diferenciada será, portanto, sempre subdeterminada pela lógica de identidade própria que contribui para contrabalançar, fornecendo experiências estéticas. Em uma perspectiva psicanalítica, poderíamos dizer que o conceito de valor, em matéria de arte, conceito enrijecido pelo positivismo e que caracteriza o discurso sobre avaliação, encontra-se ao fornecer e ultrapassar a inquietação dos homens. O enrijecimento dos valores estéticos e sua transformação em místico refletem uma “tendência histórica a se agarrar coletivamente a fatos não contestáveis assim como a fenômenos originais, ‘os arquétipos’, as ‘categorias fundamentais’ antropológicas ou ontológicas, todas imutáveis” (KILIAN, 1971, p. 101-102). Uma tal tendência pode ser

interpretada hipoteticamente como um sintoma de inquietude ou de defesa contra a inquietude. Uma consciência histórica, quando ela perdeu o sistema de referência, estática ou absoluta, que formava uma barreira tradicional, sente-se ameaçada por uma perda parcial da realidade.

Por mais incompatíveis que possam ser num primeiro momento, tal tendência, ao fazer do valor

um místico e um desejo de experiência de descentramento, ambos têm a mesma função psicológica.

O estado paradoxal da estética, nas sociedades modernas, que estrutura as teorias de avaliação, é assim determinado pela aceitação inicial, pela arte moderna, do projeto da modernidade tal qual foi descrito por Kant. Essas teorias persistem em pensar, em termos de identidade, ao considerar, fora da arte, a comunicação à maneira de luta; têm a arte como uma instituição indispensável à sociedade porque ela fornece à humanidade um meio no qual as leis de identidade são simultaneamente preservadas e suspensas e que protege, portanto, o pensamento humano da atrofia semântica.

III

Defenderei a prática que tenta descobrir estruturas de significação inerentes às configurações narrativas como uma atividade crítica essencial e indispensável, sobretudo se as configurações narrativas, como é frequentemente o caso, dissimulam os interesses ideológicos de grupos sociais que elas reúnem em si. Qualquer que seja o grau o qual pode ser modificado, dependendo da validade desta crítica, por nossa reflexão sobre as condições preliminares e sobre as possibilidades desta atividade crítico-ideológica, bem como sobre a possibilidade de sua institucionalização, é essencial se apropriar de tal crítica, mesmo se as regras polêmicas da lógica de identidade a determinam na prática. É preciso que haja um lugar, no meio da sociedade, para empreendimentos intelectuais que revelem as implicações ideológicas que apresentam as configurações narrativas e as estratégias de avaliação das intrigas. O próprio termo “avaliação” consegue pelo menos uma coisa: a ênfase se desloca de um objeto hipostasiado, tal qual o valor, em direção a um processo crítico, de uma substância de valor rumo a uma função, e em direção a uma prática cuja ênfase se encontra colocada melhor sobre o ato de avaliar, realizado pelo sujeito do que sobre um objeto de valor.

Porém, afirmaria hoje que num certo intervalo de tempo isso se tornaria uma atividade crítica marginal, pelo menos nas sociedades que chamamos “pós-modernas”. O lugar desta crítica pode ser definido, mas sua importância é modificada pelos deslocamentos do modo de reprodução cultural das sociedades



contemporâneas que fazem a prática tradicional de avaliação literária – ao supor que aquela tenta verdadeiramente ser crítica – ineficaz ao olhar de seus próprios objetivos. No que segue, comentarei a obsolescência dessa noção de avaliação que podemos fazer remontar ao projeto de modernidade, tal qual foi formulado por Kant. Todos os problemas como aqueles da interpretação, de avaliação são, ao mesmo tempo, questões relativas à possibilidade de uma autoconstituição da subjetividade. Em sua análise do movimento da juventude alemã – dos anos de 1900 –, caracterizado por uma tentativa de se liberar das normas e dos valores da sociedade pequeno-burguesa, Erik Erikson lançou uma teoria de que essa revolta estava definitivamente condenada ao fracasso, porque ela só estava preocupada com o conteúdo normativo e que ela negligenciou em reconhecer a questão do consentimento, inconsciente, subjacente, a identificar e a se submeter a um Outro autoritário: ela, assim, permitiu às relações, fixas e estáticas, de dominação do objeto sobre o sujeito e do sujeito sobre o objeto, ao permanecerem intactos. A argumentação de Erikson é significativa para uma teoria e uma prática de avaliação literária, porque ela implica uma falha e a prática da avaliação literária tradicional e de avaliação crítica fundamentada sobre a ideologia, conforme se desenvolveu durante os anos sessenta e como foi praticada geralmente durante os anos setenta, seguindo a teoria crítica da Escola de Frankfurt. Sobre a base de sua superioridade moral conforme ela é incluída, essa práxis confronta, na sua essência, uma posição a outra – como o fazia o movimento da juventude analisada por Erikson – sem reconhecer em questão o pressuposto de um sujeito teleológico e dominador, subjacente à sua teoria da manipulação. Em outras palavras, os fantasmas da onipotência e as autossatisfações narcísicas de uma subjetividade teleológica, conforme as narrativas encarnam através dos heróis do tipo hollywoodiano – esperamos nos descobrir nas ligações com os heróis e que seja de nosso dever utilizá-los como critério de julgamento de todo ato –, estão em correlação, sobre os planos estrutural e psicológico, com a crença idealista na superioridade moral de nossos próprios ideais. Muito frequentemente, a crítica fundamentada sobre a ideologia é insuficiente, porque “ela tenta apenas se desfazer dos conteúdos conscientes do pensamento burguês, enquanto continua a se

identificar com as estruturas de identidade inconscientes da consciência burguesa” (KILIAN, 1971, p. 60).

Também a avaliação e a interpretação, como foram praticadas desde meados do século XVIII até um passado recente, não prestava contas da diferença entre as estruturas de significação conscientes e inconscientes, impressas nos seres humanos pela interação social. O modo de leitura, que está na base dessa prática, pressupunha a existência de sujeitos capazes de maestria na significação que eles comunicavam – embora essa significação fosse “inesgotável”. Uma tal suposição leva em consideração, de maneira apenas parcial, isto que significa que a formação do sujeito advém “como um convite-a-se-identificar em meio aos símbolos e figuras simbólicas, pai e outros” e que as estruturas dos objetos reproduzem “por séries de aplicações” (KILIAN, 1971, p. 60). A formação dos sujeitos só foi considerada em relação a uma mudança consciente que – a despeito de todas suas complexidades intrínsecas – permaneceria, no final das contas, submetida a uma lógica de identidade. Se é verdadeiro que tais séries de aplicações não se produzem igualmente em dois níveis de comunicação que não sejam conscientes, uma nova tarefa se desenvolve então para a crítica cultural (tanto quanto para a própria literatura) – tarefa que não pode ser denominada avaliação, a não ser de maneira inadequada. A prática estabelecida de avaliação colocava, como hipótese de base, como vimos, que as configurações semânticas interiorizadas, expressas em literatura, não podem ser substituídas ou deslocadas, a não ser por configurações míticas ou narrativas novas. A avaliação era a atividade crítica ligada a tais substituições narrativas. Tanto que a avaliação permanecerá uma atividade crítica guiada por premissas da lógica de identidade e uma *Bewusstseinsphilosophie* idealista será totalmente impossível se instaurar num processo crítico que escape às armadilhas da lógica de identidade, isto é, um processo que muda a natureza de nossa percepção do mundo e de nossas estruturas inconscientes. O problema de uma prática crítica é inexoravelmente ligado à possibilidade de tais mudanças de natureza. Tradicionalmente, a avaliação é praticada no âmbito das Luzes e sempre se afastou a necessidade de trabalhar sobre um texto inconsciente.

IV

Como vimos, a institucionalização específica da arte na modernidade produziu um efeito fundamental sobre o modo de sua recepção. Ela tende a isolar a recepção estética de outros domínios da prática humana e desvincula assim todo efeito que a arte, enquanto setor de economia política da significação, poderia ter sobre outros setores dessa economia. O conteúdo da arte é submetido a um processo de abstração em que a origem se situa na diferenciação funcional da sociedade. O discurso estabelecido, que trata da avaliação, participa deste desenvolvimento e o estabiliza, favorecendo uma forma de reflexão estética que consiste em meditações autônomas sobre as obras singulares. Uma prática crítica, que nem sempre é preliminarmente submetida aos princípios da estruturação funcional das sociedades modernas, deveria refletir a possibilidade de desfazer as barreiras institucionais que separam a arte da vida e assim fazer sair a arte do gueto da funcionalização abstrata. Até onde posso visualizar, isso só pode ser feito sobre um caminho que tem pertinência, inicialmente, da natureza retórica da literatura e, em seguida, da necessidade que os seres humanos têm de vivenciar, de utilizar figuras de retórica purificando-as, a fim de realizar suas experiências materiais. A economia política da significação artística e a experiência material inscrita no corpo e no espírito devem estar entrecruzadas se quisermos que a arte seja conduzida fora do gueto da funcionalização abstrata, onde se encontra.

É por isso que gostaria, neste ponto preciso, de fazer um breve retorno histórico, a fim de clarificar o problema em questão. Quais mudanças históricas podemos reconstituir à ideia, tão amplamente aceita atualmente, de um sujeito que é o produto de estruturas programadas, gravadas nele ao longo do processo de socialização? Parece-me que a resposta mais fácil consiste em lançar um breve olhar sobre o romantismo alemão em seus primórdios que, não é pouca coincidência, deslocou todo o complexo de atividade crítica ao centro de seu interesse histórico. Os primeiros românticos são vistos num confronto a um processo social que eles descreveram como um processo que conduzia a uma dominação, universal por fim, do valor da mudança. Mas, ao mesmo tempo, eles reconheceram que a subjetividade se tornaria um problema – no fundo e à medida que a sociedade

tomasse a forma de uma estrutura totalizada e totalizante. Em meio à modernidade, os sujeitos conhecedores não podem mais se justapor a uma totalidade social, de maneira que, enquanto ligados pelo conhecimento, livres e centrais, pelo menos supõe ser, eles se justapõem, segundo o modelo cartesiano, a um objeto sobre o qual desejam se livrar de uma pesquisa. Consequentemente, o pensamento romântico enfrentou a questão fundamental: a subjetividade pode se constituir de maneira livre de toda dominação se o contexto social medíocre está inevitavelmente gravado no sujeito? Considerando que a resposta dos românticos culminou numa justificação teórica da crítica literária, gostaria de esboçar brevemente agora esta resposta.

O ponto de partida filosófico do pensamento romântico foi a *Wissenschaftslehre*, de Fichte. Nessa obra, Fichte admitiu o postulado que o ato de colocar o não-eu (ou seja, os objetos mentais) precede todo pensamento pessoal, fornece a base de identidade e é de natureza pré-consciente. Isso significa concretamente que a dissociação de um sujeito que percebe e de seu objeto não poderia ser eliminado ou ultrapassado e que o “Eu” só existe como uma coisa sempre preliminarmente preenchida de percepções. Não poderíamos remontar até a origem das próprias percepções; somente podemos comparar diferentes percepções entre elas e favorecer umas em detrimento de outras, seguindo as regras da lógica. Para uma teoria da crítica literária, isso significaria que podemos criticar, preferir ou rejeitar normas e valores representados na literatura, no decorrer de uma discussão sem limite de duração, mas que concluímos, no melhor dos casos, que só podem se justificar pela sua lógica intrínseca. É esse precisamente o modelo epistemológico subjacente à teoria e à prática de avaliação, conforme são desenvolvidas nos anos cinquenta, sessenta e no início dos anos setenta, que se trata, aliás, de teorias de avaliação idealista-liberal, crítico-ideológica ou marxista-ortodoxa. De certa forma, os primeiros românticos reconheceram que tal aproximação é não apenas incapaz de eliminar as inscrições da totalidade social no “Eu”, mas que é estabelecida no pensamento logocêntrico como o único pensamento possível. Todavia, era precisamente o objetivo do pensamento romântico expulsar “a razão petrificante e petrificada”, para retomar uma expressão de Novalis. Os românticos acreditaram que poderiam conseguir isso graças a uma forma

de prática crítica que tinha a obra individual como ponto de partida de uma reflexão infinita. A infinitude dessa reflexão não devia ser de natureza linear e progredir de um elemento de significação singular a um outro, mas ela não devia estar fundamentada sobre a complexidade do contexto histórico e da História em seu conjunto. A concepção romântica da crítica, conforme foi analisada por Walter Benjamin, tinha por objetivo “elevantar o pensamento acima de todas as pressões sociais até um grau tal” que a possibilidade de uma autoconstituição da subjetividade surgisse “como por magia graças à percepção perspicaz da hipocrisia das pressões” (BENJAMIN, 1983). A arte em seu conjunto é o *centro* onde atravessa a reflexão pela qual a autoconstituição da subjetividade pode ser empreendida.

De um ponto de vista atual, somente é mais fácil retornar os pressupostos idealistas de um tal pensamento contra si mesmo. É certamente verdadeiro que o ponto de partida dos românticos é a suposição de que nada está gravado no “Eu” que não possa se desprender por força da reflexão. Assim como eles supõem que a crítica, enquanto reflexo puramente positivo e afirmativo da arte “de valor”, é na medida em que tem os efeitos libertadores que foram descritos. Em seguida, que eles não consideram isto que denominam polêmica, ou seja, uma crítica dos produtos da cultura de massa, como sendo menos do mundo essencial por uma prática crítica. Em outros termos, os românticos ainda não perceberam que as inscrições materiais, nos espíritos e nos corpos dos indivíduos, de uma totalidade que não podia mais ser compreendida, são objetivadas na cultura de massa e que o “Eu” considerado como peça dessa inscrição da totalidade social não pode se evadir, a não ser trabalhando no fundo estas inscrições – prática crítica que teria necessidade de ser organizada como práxis coletiva. Contudo, a concepção romântica da crítica contém ideias as quais toda prática crítica nas sociedades modernas devem aderir. Novalis, por exemplo, considerava que a significação social da arte se situa no fato de que ela é um meio de iniciar atividades críticas e “nada mais” (NOVALIS, 1960-1975, II, p. 142). Opondo-se deliberadamente a Fichte – é significativo que esse seja um ponto de referência maior na teoria da comunicação de Habermas que, por sua natureza, revela, de maneira semelhante, da lógica da identidade –, Friedrich Schlegel escreveu: o que é importante não é um

“não-eu, mas um contra-eu, um tu”. Os primeiros românticos não se preocupam em descobrir normas e valores fixados no nível do *conteúdo*, mas, antes, em institucionalizar uma práxis crítica que guia um princípio de diálogo fundamentado sobre a diferença qualitativa da alteridade e sobre a necessidade de não se contentar em inventar, mas em se submeter aos acontecimentos aleatórios da linguagem. Esses acontecimentos podem conduzir a novas formas linguísticas capazes de abrir novos modos de percepção. Novalis disse: “Eu sou não na medida em que eu me anuncio, mas na medida em que eu me supero” (NOVALIS, II, p. 196) – superação que não pode advir a não ser pela linguagem. Esse processo de superação (*Aufhebung*) tem, contudo, necessidade não apenas de um meio linguístico que possa suscitar a atividade, mas ainda disto que Novalis chamou de *contra-Eus*, prestes a *defender* a atividade em comunhão. É assim que a literatura pode, para citar de novo as palavras de Novalis, tornar-se o meio da “mais alta simpatia e co-atividade” (II, p. 533).

Esta tradição fundamentada pelos primeiros românticos – conceber a crítica e avaliação como um processo social capaz de dismantelar as inscrições da totalidade social na subjetividade – foi levada mais adiante e recebeu uma inflexão materialista na concepção de autores como Walter Benjamin, Bertolt Brecht, bem como Oskar Negt e Alexander Kluge.

Para citar o poeta e crítico alemão Carl Einstein que é, provavelmente, um dos primeiros pós-modernistas radicais *avant la lettre* e que, até recentemente, parecia ter caído no esquecimento, a arte deveria permitir ao indivíduo “se opor a mortais generalizações, ao empobrecimento radical do mundo, e romper os canais da causalidade e a rede de significações do mundo (*Neetze der Versnning*)” (PENKERT, 1970, p. 91). Einstein define a alucinação, a fantasia ou a imaginação como princípios dominantes, sobre o plano estilístico de uma tal arte. Ele situa a atitude humana a fantasiar no inconsciente. Para ele, trata-se de uma força criadora em estado de mudança permanente, ativa” (OEHM, 1976, p. 19), que se exprime estilisticamente como a “livre conexão de signos funcionais contraditórios”; ela vai além da “causalidade e das conexões lógicas” (PENKERT, 1970, p. 28).

Nas alucinações, o Eu recente, diferenciado, está morto; os níveis de consciência recentemente adquiridos caem e todas as



lembranças, adquiridas ou habituais, são suprimidas. O observador se torna não histórico; as variações ordenadas, as fachadas secundárias desaparecem; entretanto, o observador consente agora numa liberdade pouco comum, frente à tradição da história. (OEHM, 1976, p. 60).

No projeto de revolução cultural de Einstein, o intelectual do futuro deveria tentar ajudar as massas a “formar suas próprias convenções apropriadas ao real” (EINSTEIN, 1973, p. 315) e ressuscitar, assim, a função social que tinha a arte nos tempos pré-modernos, isto é, organizar em imagens e em poemas “as impressões e as experiências comuns” (EINSTEIN, 1973, p. 81) de um grupo social. Considerando que todas “as figurações ideais” que tratasse de formas estéticas fechadas ou de sistemas conceituais têm, “em última análise”, por objetivo “questões de poder” (EINSTEIN, 1973, p. 213 e 218), para Einstein, nem a perspicácia conceitual nem aquela que suscita a estética podem ser definitivas.

A perspicácia revolucionária, por exemplo, apenas é uma ligação útil entre uma fase ultrapassada de nossa compreensão da realidade e uma nova fase. Tal conhecimento jamais é, artisticamente falando, dissociado de suas pré-condições concretas [...] É somente nesse sentido que o pensamento pode ser produtivo. (EINSTEIN, 1973, p. 192 e segu.).

Einstein enfatiza constantemente a bilateralidade paradoxal de todo conhecimento, insiste no fato de que toda perspicácia individual significa “uma retenção de funções”, um “ponto de parada”, uma estabilização dos acontecimentos em curso. A arte não pode, portanto, jamais ser mimética. Quando atinge seu objetivo, ela nos faz conscientes de experiências históricas, concretas e, simultaneamente – se dissolvem neste efeito prático – morto.

Nessa perspectiva é necessário também ver as tentativas, muitas vezes incompreendidas, de Walter Benjamin, de salvar a narrativa como um fato social de importância para o futuro: ele pensava que apenas o meio formado pela narrativa podia permitir que fossem trabalhados em profundidade as experiências inscritas em nós e que elas adquirem uma transparência – ainda que apenas relativa. É também nessa ótica que é preciso ver o que Brecht denomina a “Grande Pedagogia”, que não é somente uma teoria do

teatro, mas também uma teoria da prática crítica. Em seus aspectos teóricos, senão em suas relações práticas, a concepção de Brecht de tal prática é de longe a mais avançada em sua forma.

Brecht sempre concebeu seu teatro épico, que lhe valeu a celebridade, como uma forma de prática teatral de transição, que aceitava tudo, mesmo o fato de que devia ser executado no quadro restrito da instituição de arte burguesa. Ele denominou os objetivos sociais de seu teatro épico a “Pequena Pedagogia”, que tem importâncias diferenciadas do teatro do futuro do qual desenvolveu a concepção sob o nome de “Grande Pedagogia”:

A ‘Grande Pedagogia’ modifica completamente o papel do ator. Ela elimina o sistema (ou seja, a dissociação) do ator e do espectador [...] Ela só conhece os atores que levam à frente seus estudos, conforme o princípio, lá onde ‘o interesse do indivíduo coincide com o do Estado, a compreensão do ‘gesto’ determina o modo de atividade do indivíduo’. [É assim que] a imitação do ator se torna a parte principal da pedagogia. Em contrapartida, a Pequena Pedagogia não chega a uma democratização do teatro, a não ser durante o período de transição da primeira revolução. (No teatro da Pequena Pedagogia), a dualidade (da cena e da sala) permanece intacta⁵. (STEINWEG, 1976, p. 51).

O propósito na intenção de acabar com a dualidade da sala e da cena se encontra na convicção de Brecht: inicialmente, todo processo importante de aprendizagem alcançado deve encontrar sua base na experiência concreta, corporal, de atitudes ou de ação social e que, em segundo lugar, apenas a experiência contínua de atitudes ou de ações desfavoráveis e mutuamente exclusivas por “jogos de imitação” poderá ter um efeito durável. Isso significa que ele quer que os atores desempenhem papéis diferentes, incompatíveis, durante a mesma representação, a fim de que aprendam, ou seja, que eles tenham a experiência, o efeito corporal de uma conduta social específica. Em outros termos, os atores, que desempenham doravante por si mesmos, deveriam fazer, em seu próprio corpo e mudando-o constantemente os papéis, a experiência da diferença ideológica que trazem as atitudes binárias.

Por causa da natureza problemática da autorrepresentação, da natureza dupla da representação e do ser que Brecht concebeu a

“Grande Pedagogia” como um meio que abre um caminho infinito de autorrepresentações, do qual só podemos nos aproximar pela compreensão de nosso ser. Tais representações não são concebidas no objetivo de um conhecimento contemplativo melhor que aquele de uma práxis social.

A técnica da alienação ou da distanciação utilizada nas peças de Brecht, consideradas hoje como seus clássicos, visa ao espírito de espectadores isolados. Estes são levados a se confrontarem de maneira contemplativa na significação da peça, fundamentalmente da mesma maneira que o leitor define pelas teorias tradicionais de avaliação, sendo levado a confrontar e avaliar uma obra de arte de valor. No teatro considerado por Brecht para o futuro, não há mais espectadores, nada mais que os atores que desempenham agora para si mesmos. Esses atores fariam, em seus próprios corpos e trocando constantemente de papéis, a experiência da diferença ideológica que trazem as atitudes binárias. Brecht pressupunha que as estruturas que nos inscrevem a práxis social determinam não apenas a forma de nossos pensamentos, mas ainda todo nosso corpo, ou seja, os gestos e os modos de comportamento inscritos em nosso corpo. Para Brecht, nossa luta contra a hegemonia – e a prática crítica não é outra coisa – não é jamais unicamente uma luta por significações específicas.

Em razão das afinidades que sugeri entre o projeto de Brecht e o início do romantismo, parece significativo que a “Grande Pedagogia”, que ele busca em meio às trocas de papéis, a deslocar as identidades fixas e a mediar diferentes identidades, encontra um modelo no motivo de mudança de papéis da escrita romântica. De maneira análoga à de Brecht, os românticos empregam esse método para impedir o “Eu” de encontrar sua própria identidade, excluindo o “Outro” e, fazendo isso, excluem a si mesmos em relação ao outro.

V

Minha tese foi que as preocupações tradicionais relativas às questões de valor eram, e são ainda, fundamentadas sobre uma noção específica (e uma práxis) da leitura, do público, da significação e do sujeito enquanto agente social. Minha segunda tese foi que o conceito de avaliação, isto é, a discussão e a estimação de estruturas de significação, que merecem o exame,

foi removida por mudanças históricas e, sobretudo, por aquelas do modo de reprodução cultural das sociedades contemporâneas. (SCHULTE-SASSE, 1988). A condição pós-moderna parece tornar indispensável uma prática crítica diferente que mudaria a ênfase de uma discussão sobre as estruturas de sentido rumo às práticas criativas que expulsam as estruturas existentes e fazem perceber significações fora de estruturas de identidade estabelecidas. O sonho kantiano de uma “validade subjetiva universal” da arte era fundamentado sobre o pressuposto de que – como disse E. D. Hirsch – a “significação de uma obra literária pode ser conhecida apenas se adotamos a configuração mental específica que constitui esta significação” (1969, p. 327). Deixando de lado a questão de saber se tal adoção é apenas possível, eu defenderia que mesmo se ela for possível, não é desejável. Pelo fato das mudanças sociais abalarem essas adoções, o objetivo da prática crítica é mais desejável que seu sucesso.

Uma estimação adequada das possibilidades de uma prática crítica em meio às sociedades contemporâneas pressupõe, é claro, uma análise das forças que dominam verdadeiramente a sociedade ocidental de nossos dias. Para citar alguns dos principais elementos pertinentes desse contexto, há, inicialmente e em primeiro plano, a capacidade do capital, nas sociedades contemporâneas, de influenciar a organização dos desejos humanos – do ponto de vista do sub-eu para dispersá-los, e do ponto de vista deste para organizá-los de maneira diferente – e de controlar as imagens que refletem esses desejos. As ideologias organizam ainda o sub-eu. Mas há, também, *sentimentologias*, se podemos criar um neologismo, que são organizadores disto. O Estado encontrou, e encontra ainda, seu objetivo na organização ideológica dos sub-eus, isso que significa identidades ideológicas, enquanto o capital se interessa sempre mais na organização sentimentológica dos eus. Num grau limitado, portanto, o capital se encontra em oposição aos interesses do Estado. Por fim, repito, o funcionamento, sem embate, da reprodução *ideológica* da sociedade, que tem por centro o sub-eu, é sempre da mais alta importância. O discurso estabelecido, que trata da avaliação literária, é compatível com esse interesse do Estado.

Poderíamos dizer que o Estado é a instituição determinante da modernidade; o equivalente

psíquico do modo de organização do Estado moderno era um sub-eu forte, enquanto seu equivalente estético era o texto narrativo bem ordenado – nas constelações de personagens deste texto, o sub-eu, ideologicamente bem ordenado, podia se inserir por um ato de identificação. A circulação do capital e de imagens capitalizadas destrói todo o processo e muda de maneira decisiva o modo de reprodução cultural nas sociedades contemporâneas.

Guy Debord mostrou como as imagens, os retratos, os fragmentos ou os blocos de narração, e mesmo até os fisionômicos, são convertidos em capital na fase tardia do capitalismo e como eles formam uma corrente de imagens que podem ser controladas a partir de algumas posições privilegiadas. A configuração ideologicamente complexa da narração fechada não é mais a forma característica sob a qual apresentamos a ideologia, como era o caso à época do capitalismo triunfante; somos atualmente confrontados com a imagem portadora de valor, comercializável, à situação visual imediatamente transparente. Possuir tais imagens é possuir capital e o capital que elas representam reflete o capital investido nelas.

Resta-nos colocar a questão de saber se as mudanças em meio às sociedades, nisto que é conveniente chamar de mundo ocidental industrializado, mudanças das quais somos as testemunhas no momento atual, não exigem mais que uma prática crítica que poderíamos descrever como uma prática da política da linguagem. É nesse ponto preciso que os contornos de uma prática diferente no quadro das sociedades contemporâneas começam a se realçar. Contrariamente à prática tradicional da avaliação, a práxis crítica é aqui concebida como uma organização semântica da experiência humana: necessária e, contudo, sem fim, ela não pode jamais ser outra coisa que uma aproximação e se encontra, sempre, numa certa medida, já obsoleta. Tal organização depende de acontecimentos aleatórios no interior da linguagem.

1 - Traduzido do inglês por Henry Diament e do francês por Madalena Machado. Pós-doutora em Literatura Brasileira pela Sorbonne (França) e professora da UNEMAT da área de Literaturas de Língua Portuguesa e Teoria Literária, campus de Pontes e Lacerda. E-mail: madaglae@yahoo.com.br
2 - Certa bibliografia apresenta apenas publicações sobre o tema do *Kitsch* antes de 1971,

enumerada com 819 títulos; minha própria bibliografia (seletiva) dá uma lista de 317 títulos sobre o problema da avaliação literária antes de 1975.

3 - Não significa que o discurso sobre avaliação emergente atualmente em pleno Terceiro Mundo tenha uma função diferente. Ao contrário, as pressões da modernização parecem impulsionar a inteligência do Terceiro Mundo na mesma direção; ver Edgar Wright (1973) e Rand Bishop (1975), dentre outros.

4 - Ver nota 2.

5 - Numa série de publicações, Steinweg quase descobriu somente e interpretou a *Lhrstücktheorie* e ressuscitou sua prática. Cf. igualmente Reiner Steinweg, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (Stuttgart, 1972), e Bertolt Brecht, *Die Massnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung*, Reinert Steiweg éd. (Frankfurt, 1972).

Aceito para publicação em 01.06.2009

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **L'oeuvre d'art au temps des techniques de reproduction**. Paris: Essais, 1983.

DEBORD, Guy. **La société de spectacle**. Paris: G. Lebovici, 1971.

EINSTEIN, C. **Die Fabrikation der Fiktionen**. S. Penkert: Reinbek bei Hamburg éd., Rowohlt, 1973.

EMRICH, W. Wortung und Rangordnung literarischer Werke, **Sprache im Technischen Zeitalter**, 1964, v.12, 974-991.

FRYE, N. **Anatomy of Criticism: four essays**. Princeton: Princeton University Press, 1957, 1966. (**Anatomie de la critique**. Paris: Gallimard, 1968).

GIESZ, L. **Phänomenologie des Kitsches**. 2. ed. München: Fink, 1971, 48,40.

GREIMAS, A. J. **Sémantique structurale, recherche de méthode**. Paris: Larousse, 1966.

HIRSCH JR, E. D. Literary Evaluation as Knowledge. **Contemporary Literature**. 1969. p.319-331.

INGARDEN, R. **The cognition of the Literary Work of Art**. Evanston: Northwestern University Press, 1973.



- KILIAN, H. *Das enteignete Bewusstsein. Zur dialektischen Sozialpsychologie*. Berlin: Neuwied, p. 101-102, 1971.
- KRIEGER, M. *Literary Analysis and Evaluation – And the Ambidextrous Critic*, **Contemporary Literature**, 9, p. 290-310, 1969.
- MUKAROVSKÝ, Jan. **Kapitel aus der Ästhetik**. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- MÜLLER-SEIDEL, W. **Probleme der literarischen Wertung. Über die Wissenschaftlichkeit eines unwissenschaftlichen Themas**. Stuttgart: Böhlau, Köhn, 1965.
- NOVALIS, 1960, 1975, *Schriften*. P. Kluckhohn et R. Samuel, éd., vol. 2, Stuttgart, Kohlhammer. *Nouvelles images, nouveaux réels*. **Cahiers internationaux de Sociologie**. LXXXII (1987).
- OHMANN, R. *The Shaping of a Canon: US Fiction, 1960-1975*. **Critical Inquiry**, 1983, p. 10, 199-223.
- PENKERT, S. **Carl Einstein. Existenz und Ästhetik. Einführung mit einem Anhang unveröffentlichter Nachlasstexte**. Wiesbaden: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970.
- SMITH, B. *Herrnstein. Contingencies of Value*. **Critical Inquiry**, 10, 1-35, 1983.
- SCHULTE-SASSE, Jochen. **Literarische Wertung**. 2.ed. Stuttgart: Metzler, 1976.
- _____. *Von der Schriftlichkeit zur Elektronik: Über einige Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte*. In: **Die Materialität der Kommunikation**. Frankfurt: H. U. Gumbrecht et K. L. Pfeiffer, éd., 1988.
- SCHWAB, G. **Entgrenzung und Entgrenzungsmythen. Zur Anthropologie der Subjektivität im modernen angloamerikanischen Roman**. Heidelberg: Steiner, 1987.
- SCHÜLING, H. **Zur Geschichte der ästhetischen Wertung. Bibliographie der Abhandlungen über den Kitsch**. Giessen: Ohms, 1971.
- STEINWEG, R. **Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen**. Frankfurt: Suhrkamp, 1976.
- WINTERS, Y. **The Function of Criticism: Problems and Exercises**. Denver: Alan Swallow, 1957.
- TRUNZ, E. *Über das Interpretieren deutscher Dichtung*. **Studium generale**, 5, 1952. p. 65-68.
- WELLEK, R. *Literary Theory, Criticism and History*. **Concepts of Criticism**. New Haven/London: S. G. Nichols Jr., Yale University Press, 1960-1963.