

Rafael Lopes Azize

**Intencionalidade e Interpretação:  
conceitos filosóficos  
da teoria da literatura**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para a obtenção do grau de Mestre.  
Curso de Pós-graduação em Literatura,  
Centro de Comunicação e Expressão,  
Universidade Federal de Santa Catarina.  
Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luiz Medeiros

Florianópolis, julho de 2000

# *INTENCIONALIDADE E INTERPRETAÇÃO: conceitos filosóficos da teoria da literatura*

**RAFAEL LOPES AZIZE**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

**MESTRE EM LITERATURA**

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo  
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



---

Prof. Dr. Sérgio Medeiros  
ORIENTADOR



---

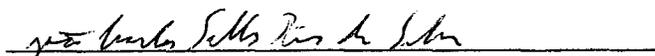
Prof. Dra. Simone Pereira Schmidt  
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



---

Prof. Dr. Sérgio Medeiros  
PRESIDENTE



---

Prof. Dr. João Carlos Salles Pires da Silva (UFBA)



---

Prof. Dr. José Roberto O'Shea (UFSC)

---

Prof. Dr. Marco Antônio Frangiotti (UFSC)  
SUPLENTE

## **Agradecimentos**

Agradeço ao Centro Nacional de Desenvolvimento Científico pela bolsa de pesquisa que me concedeu (processo 133025/98-5), a qual me permitiu a dedicação em tempo integral ao Mestrado em Literatura (Teoria Literária) de cuja conclusão esta dissertação constitui um requisito parcial.

Agradeço ao meu orientador, Sérgio Luiz Medeiros, pelo profissionalismo e comprometimento com um ideal pluralista e polifônico de Universidade que julgo ser também o dele.

Agradeço ainda a Eduardo Riaviz, Noeli Ramme e Celso Braidá, pela interlocução firme e estimulante, e pela amizade.

Aos professores que me despertaram o interesse por estas coisas:  
Márijke Boucherie, António M. Feijó e Guilhermina Jorge.

Aos meus pais e irmão Rogerio, pela tolerância.

À Alinne.

## Resumo

As teorias românticas, em reação ao classicismo racionalista, valorizavam menos a estruturalidade tópica e os gêneros do que a idiossincrasia subjetiva. Com o esteticismo, emerge uma literatura decididamente “expressivista”, contragenérica, em contacto com a “essência poética da linguagem”, e um lirismo de base empirista subjetiva, análogo à epistemologia egocêntrica dos mentalismos dos filósofos modernos. As experimentações lingüísticas dos modernismos, novamente em busca de uma teoria “impessoalista”, propuseram a desconsideração da intencionalidade como categoria operativa nas teorias da interpretação, as quais deveriam tomar a linguagem na sua autonomia sistemática. Numa perspectiva wittgensteiniana, o expressivismo e o impessoalismo estruturalista ou formalista falham ao não considerar a linguagem na sua ancoragem imanente a uma forma de vida. Oferece-se um contra-argumento ao anti-intencionalismo que pretende mostrar que a suposição de intenção é um critério gramatical do uso de “verbos de comunicação” (*interpretar, ler, etc.*).

## Abstract

Romantic theories, confronting rationalistic assumptions, valued subjective idiosyncrasy rather than topic structurality and genders. With aestheticism emerges a literature which is decidedly “expressivistic”, countergeneric, in touch with the “poetic essence of language”, and a lyricism of empirical subjective extraction, analogous to the egocentric epistemology of the mentalism of modern philosophers.. The modernist experiments with language, again in search of a new “impersonalist” theory, suggested the setting aside of intentionality as a productive category for theories of interpretation, which should consider language in its systematic autonomy. In a wittgensteinian perspective, both expressivism and structuralist or formalist impersonalism fail in that they disregard language’s immanent anchorage in a life form. A counter-argument to the anti-intentionalism is offered which suggests that the supposition of intention is a grammatical criterion of the use of “verbs of communication” (*to interpret, to read, etc.*).

# Índice

Introdução	1
I. O “expressivismo” romântico como fundamento conceptual do esteticismo e o primado da operação crítica sobre a artística em Oscar Wilde	8
II. Correspondem os enunciados de emoções à musa interior do “gênio”? Wittgenstein e a figura de linguagem da interioridade	51
III. O autor morreu, viva o autor! A intencionalidade como critério da gramática do verbo “interpretar”	78
Conclusão	117
Bibliografia	136
Apêndice: Resumo (5 págs.)	139

*O nosso mais pequeno desejo, se bem que único como um acorde, admite em si as notas fundamentais sobre as quais se constrói a nossa vida” (p 626). Nestas breves palavras, extraídas de A fugitiva, não nos indica Proust uma das maneiras possíveis de o ler? Tratar-se-ia, sob o agudo, sob o singular de cada momento vivido (escrito/vivido), de reescutar as notas dessa melodia fundamental. Descrever-se-ia cada “mais pequeno desejo” afim de se destacar através dele, nele, as quantas grandes figuras, sensíveis ou libidinais, que organizam de maneira específica a sua emergência. Chegar-se-ia, assim, a desenhar as direções significativas de uma presença no mundo; retraçar-se-iam as coordenadas pessoais de uma estadia.*

Jean-Pierre Richard, *Proust e o mundo sensível* (1974)

*Em tempos passados, uma pessoa podia ser um indivíduo com uma consciência melhor do que hoje. As pessoas costumavam ser como talos de milho no campo. É provável que fossem mais violentamente abalançadas dum lado a outro por Deus, granizo, fogo, pestilência e guerra do que o são hoje, mas eram-no coletivamente, em termos de cidades, interior, o campo como um todo; e o que quer que fosse deixado ao talo individual no sentido do movimento pessoal era algo pelo que se podia responder, e era claramente definido. Hoje, por outro lado, o ponto de gravidade da responsabilidade não reside no indivíduo mas nas relações entre as coisas. Acaso não se notou que as experiências se tornaram independentes do homem? Elas passaram aos palcos, aos livros, aos relatórios de instituições e expedições científicas, a comunidades baseadas em convicções religiosas ou outras, que desenvolvem certos tipos de experiências em detrimento de todas as demais tal como num experimento social; e na medida em que as experiências não se podem encontrar meramente no trabalho, simplesmente estão no ar. Quem ainda pode hoje dizer que a sua raiva é realmente sua, face a tanta gente que se intromete e sabe bem mais coisas acerca dela do que o seu dono? Um mundo de qualidades emergiu desprovido de um homem para elas, de experiências sem ninguém para as experimentar, e é quase como se em condições ideais o homem já não experimentasse mais nada privadamente e o peso confortante da responsabilidade individual se fosse dissolver num sistema de fórmulas para significados potenciais. É que provavelmente a dissolução da atitude antropocêntrica (uma atitude que, após ter visto por tanto tempo o homem como o centro do universo, se tem vindo a dissolver de uns séculos a esta parte) finalmente começou a afetar a personalidade ela mesma; pois a crença de que a coisa mais importante acerca da experiência é o experimentá-la, e acerca dos feitos o fazê-los, começa a parecer aos olhos da maioria uma ingenuidade. Sem dúvida ainda há pessoas que experimentam as coisas de forma eminentemente pessoal, dizendo “estivemos em casa de fulano e sicrana ontem” ou “faremos isto ou aquilo amanhã” e gozando-as sem necessidade de que tenham algum outro conteúdo ou significado. Apreciam tudo o que os seus dedos tocam, e são pessoas tão puramente privadas quanto possível. O mundo torna-se um mundo privado tão logo entre em contacto com elas, e brilha como um arco-íris. Quiçá sejam muito felizes: mas este tipo de gente normalmente parece absurda aos outros, embora ainda não se tenha de modo algum estabelecido por quê.*

Robert Musil, *O homem sem qualidades*

# Introdução

## Âmbito disciplinar desta dissertação

Não é pacífica a inserção disciplinar do texto que se vai ler, razão pela qual começo por especificar o campo de investigação a que ele se filia.

René Wellek e Austin Warren, no seu *Teoria da literatura* (“Literary Criticism, Theory and History”, 1949), haviam proposto a divisão em três partes dos estudos literários entre crítica, historiografia e teoria. Esta divisão teve pouca fortuna em língua portuguesa. Arriscar-me-ia a dizer que, das três “sub-disciplinas” citadas por Wellek e Warren como constituintes do campo, apenas a historiografia literária permanece isenta de desafios contundentes à sua validade mesma.

Da teoria da literatura se disse – seria este o principal argumento contrário a ela – que é uma ilusão epistemológica pensar que existe um momento teórico anterior a um momento crítico nos estudos literários, ou seja, que não poderia haver uma teoria acerca da literatura que não tomasse, desde logo, a literatura como objeto (o que configuraria, então, uma operação crítica). Por outro lado, desafios lançados a noções como cânone, obra, autor, gêneros, literaturas nacionais e outras notações funcionais do “sistema literário”<sup>1</sup> pretendem que a literatura não deveria mais ser encarada como uma manifestação isolada de outros aspectos da “cultura”, no sentido amplo de espaço de produção da realidade social, simbólica. A idéia seria a de que mesmo a chamada crítica literária, por ainda estar comprometida com as noções atrás referidas – consideradas inadequadas diante de categorias como *texto* e *escrita* –, deveria ceder o passo aos chamados Estudos Culturais, mais vocacionados para o trabalho interdisciplinar.

Este não é o espaço adequado para uma discussão extensa das questões levantadas acima. Não obstante, gostaria de explicitar um pressuposto inicial deste trabalho: o de que a teoria da literatura se distingue da crítica literária, na medida em que o seu objeto não são

textos literários, obras, períodos, autores, etc. O seu objeto também não é a “cultura” (num registro francófono) ou a “civilização” (num registro anglófono) no contexto da qual aparecem textos, autores, etc., mesmo que a “cultura” seja encarada como um “texto” ubiquamente (e autotelicamente) em processo de recomposição de si próprio; tampouco é o sistema de símbolos que configuram a realidade social. O objeto da Teoria Literária tal como a entendo – nisto seguindo René Wellek – é o conjunto de conceitos com que a crítica opera, a sua lógica, os seus pressupostos, os seus critérios ou, em termos wittgensteinianos, as gramáticas desses conceitos. A Teoria Literária pode ser vista, nesta concepção, como um campo de investigação filosófico.

Começo, então, por ressaltar que esta é uma dissertação enquadrada na subdisciplina chamada Teoria da Literatura. O mesmo é dizer: esta não é uma dissertação sobre as obras (ou alguma obra) críticas ou ficcionais de quaisquer dos autores citados, ou sobre o contexto do seu aparecimento; portanto, não pretende desenvolver apreciações estéticas ou críticas. Tomarei inicialmente um ensaio de Oscar Wilde, “O crítico como artista”<sup>2</sup>, como de certa maneira representativo de uma linhagem crítica e estética, o esteticismo, e utilizarei excertos seus para ensejar uma discussão conceptual acerca da validade da noção de intencionalidade para a teoria da literatura e da interpretação. Neste sentido, esta dissertação também não se debruça sobre *obras* teóricas (e noções teóricas nelas recorrentes) em termos, digamos, holísticos de nenhum dos autores citados, e portanto não pretende desenvolver análises que ultrapassem enfoques bastante localizados de argumentos restritos.

Quanto a Wilde, não analiso nenhuma das suas peças ou poemas ou contos, o contexto em que apareceram, a sua tradição ou a influência que tiveram na produção literária subsequente. Não analiso o texto “teórico”<sup>3</sup> aqui focado na sua relação com os demais textos “teóricos” do dramaturgo anglo-irlandês, e sequer analiso “O crítico como

---

<sup>1</sup> Cf. H.K. Olinto, *Histórias de literatura – As novas teorias alemãs* (SP: Ática, 1996).

<sup>2</sup> “The Critic as Artist”, um dos quatro ensaios recolhidos no volume **Intentions** (1891; trad. bras. de João do Rio, 1911).

<sup>3</sup> As aspas são devidas sobretudo à forma do ensaio de Wilde, que mais parece um diálogo de uma das suas peças. Os textos teóricos em forma de diálogo caíram em desuso há muito, e hoje raramente classificamos assim textos que lançam mão até mesmo de didascálias. Veja-se, para um exemplo que poderia contrariar o que afirmo aqui, as próprias *Investigações filosóficas* de Wittgenstein, de que não seria inteiramente absurdo dizer que têm uma estrutura dramática.

artista” nas suas partes constituintes umas relativamente às outras. O meu objetivo é mais restrito. Passagens do ensaio de Wilde darão azo, tão-somente, a uma análise criterial de alguns conceitos teóricos, e a um percurso que me conduzirá a uma defesa da relevância da noção de intencionalidade para a teoria da literatura. Tal como o filósofo John Searle num texto recente, assinalo que “I want to discuss literary theory, and it is important to say ‘literary theory’ and not ‘literary criticism’”.<sup>4</sup>

### Âmbito conceptual da investigação

Esta dissertação pretende então explorar, como ponto de partida para uma discussão da intencionalidade na teoria da literatura, alguns usos filosóficos do ensaio “O crítico como artista” (1890), um dos textos centrais da única recolha em que Oscar Wilde coligiu os seus escritos aceites como não explicitamente ficcionais, salvo *De profundis*.

Trata-se de recolocar, entre outras, a questão das relações entre a ficção e o real<sup>5</sup>, bem como entre o texto e a intenção do autor. Os formalismos do século XX minoraram estas questões, na medida em que pretendiam privilegiar a materialidade textual no ato da leitura e da análise, contra o biografismo e o psicologismo. Gostaria, contudo, de investigar certas conseqüências do que julgo ser um excesso desta minoração. Pretendo fazê-lo tirando partido de desenvolvimentos, digamos, intencionalistas da concepção wittgensteiniana do sentido como uso. Uma aposta nas “formas de vida” como conceito primitivo relativamente à noção de regra dos jogos de linguagem (cf. mais abaixo) aponta no sentido de haver uma âncora para o sentido que difere, em natureza, do fundamento transcendente do estruturalismo. Uma forma interessante de abordar estas questões parece-me ser o método de análise criterial-gramatical de Wittgenstein e Ryle.

---

<sup>4</sup> John Searle, “Literary Theory and Its Discontents”, 1996. Pergunto-me se não seria, inclusivamente, mais adequado falar-se em Teoria da Literatura e rejeitar a designação Teoria Literária, por analogia com a diferença entre a Teoria da Ciência e uma qualquer teoria científica.

<sup>5</sup> O termo é vago. Por ora, aceite-se que por real entendo aquilo que escapa à dimensão simbólica da vida humana – incluindo-se aí o suporte fisiológico desta vida. Mais tarde, lançarei mão de mais terminologia (Nietzsche e Lacan, mas também Searle) para ir precisando melhor que uso faço do termo.

Esta aposta é um acautelamento quanto a certas afirmações, ao meu ver, potencialmente excessivas acerca da autonomia das operações da linguagem relativamente ao corpo do vivente e ao real do mundo, tais como, por exemplo, sugerir-se que não existam articulações entre ambos, e efeitos mutuamente sentidos. As mais decididas formulações das noções de estrutura e de intertextualidade parecem sugerir este caminho, o qual traz problemas à operatividade da noção de pessoa ou indivíduo (cf. mais abaixo). Isto é ao meu ver lamentável uma vez que esta noção parece ser essencial às operações de sentido tal como as experimentamos. Nem todos os caminhos que conduziram da filologia aos estudos da linguagem como objeto autônomo reduziram as articulações de sentido a uma pura sintaxe formal transcendente. Ainda assim, muitos defenderam e defendem a idéia de que a interpretação não tem, em instância alguma, onde se ancorar – seja em termos de expectativas ilocutórias contextuais ou em termos de referência extensional *pele menos em alguns casos* –, e desencadeia um deslocamento infinito ou indeterminação do sentido em todas as instâncias de produção.

Segundo o filósofo Jean-Pierre Cometti, a desconstrução e o textualismo negariam todo “hors-texte”, qualquer exterioridade ao texto. O problema com esta postura seria que

A contestação da verdade-correspondência e do paradigma da ‘representação’ foi realizada sobre bases demasiado estreitas, como se a noção de *adequação* apenas pudesse ser concebida sob o modelo da conformidade, “da concordância entre um enunciado e uma coisa””.<sup>6</sup>

E cita o Heidegger de *Da essência da verdade* (1943): “Como, efetivamente, pergunta Heidegger, um enunciado, mantendo sempre a sua essência, pode fazer-se adequado ao outro, a uma coisa?”. As teorias pantextualistas seriam, nesta perspectiva, ininteligíveis, na medida em que

a correspondência exigida, não importando qual seja o enunciado ao qual se pretenda atribuir esta propriedade, não pode ter um ponto de aplicação senão no *todo* do mundo ou do real. Como a variedade dos enunciados, neste último caso,

se esvanece diante de um enunciado único, exclusivo e total, no caso do textualismo a variedade dos enunciados e dos textos “literários” se obnubila diante da categoria única do *texto* e da monotonia das operações da sua desconstrução”.<sup>7</sup>

Assim, continua Cometti, o desconstrucionismo teria derivado da tradição hermenêutica não uma concepção *gramatical* da linguagem – como poderia ter sido o caso –, mas um *pan-semismo* tornado *pantextualismo* “indiferente à pluralidade dos jogos de linguagem e dos sistemas simbólicos, à variedade de processos referenciais, *bem como ao seu enraizamento numa forma de vida*” (p. 127) [meu itálico].

A idéia da autonomia da linguagem (em particular da literatura), que como já disse foi na sua origem negativa – pensada como reação aos excessos do biografismo sainte-beuveano – tornou-se muito produtiva ao longo do século, renovando os métodos de leitura, interpretação e historiografia literários, e por vezes dando origem a escolas das quais emergiram produções extraordinariamente criativas, como é o caso do desconstrucionismo. Não obstante, julgo que ela tem o inconveniente de, nalguma das suas descrições, parecer dissolver qualquer formulação em que a noção de pessoa seja operativa ou relevante. Inclusivamente, a política da diferença ad infinitum tem gerado, como reação, uma assaz curiosa aproximação entre, de um lado, um certo micro-integralismo de alguma extrema-direita europeia que pretende resgatar as pequenas nacionalidades, e do outro as “tribos” pós-modernas, em nome do próprio direito à diferença.<sup>8</sup>

É neste quadro de debates que gostaria de sugerir a relevância, para a teoria literária, de uma certa noção de intencionalidade. Baseando-me nos desenvolvimentos abertos desde meados dos anos 1930 pela noção de significado como uso (obediência a regras, atos de fala), pretendo discutir a relevância de uma intencionalidade pragmática, que escape a formulações negativas como a indeterminação do sentido e da interpretação, bem como a possíveis novas instâncias transcendentais às quais delegar a ancoragem do sentido (como o textualismo, o pan-semismo).

---

<sup>6</sup> J.-P. Cometti, **La maison de Wittgenstein** ou les voies de l'ordinaire, 1998, p. 127

<sup>7</sup> Cometti, op. cit., p. 126.

<sup>8</sup> Cf. Pierucci, **Ciladas da diferença**. SP: Ed. 34, 1999.

Para além disto, pretendo sugerir que muitos filósofos contemporâneos poderiam realizar leituras produtivas dos textos não-ficcionais de Wilde, buscando ali antecedentes assaz inesperados para algumas das suas formulações, digamos, éticas, e acerca da natureza e funcionamento dos atos lingüísticos. Por seu turno, a historiografia literária poderia igualmente reler Wilde através de uma outra rubrica que não a da figura-epítome do esteticismo, encarando-o como um esteta bastante idiossincrático cuja releitura serviria a uma recolocação em circulação de algumas problemáticas abertas da teoria da literatura, como a intenção do autor e a interpretação ilimitada. No contexto das “comunidades interpretativas” de Stanley Fish, este movimento poderia levar a uma reconsideração do decadentismo que seria “positiva” (no sentido de favorecer, e não paralisar, as interações entre o indivíduo, por um lado, e por outro o grupo e a dimensão institucional) nos próprios termos da teorização oitocentista sobre a decadência, bem como a uma reivindicação de Wilde em defesa de uma estética pragmática.

### **Estrutura da dissertação**

Uma das questões abertas a inquirição por aquelas teorias que considerem poder postular-se uma *cognição* artística<sup>9</sup> é a da intencionalidade como noção relevante, ou não, à interpretação. Mais fundamentalmente, se recuamos um pouco de questões quanto ao funcionamento da linguagem, podemos perguntar-nos acerca da maneira como imprimimos

---

<sup>9</sup> Num volume de vulgarização da filosofia analítica nos vários campos (lógica, estética) por que se espraia, escreve Manuel S. Lourenço, comentador português de Wittgenstein, traçando a grosso modo dois vetores das maneiras como se lida com a arte: “(...) para a resposta conhecida como formalismo estético, a arte não prossegue quaisquer fins e é apenas comparável a uma emanação da graça divina, uma vez que esta, por definição, não prossegue fins. Mas também se pode pensar que a obra de arte é útil ou eficaz e que, por isso, tem de ser percebida teleologicamente, como um complexo de meios calculados para a prossecução de certo conjunto de fins. Os defensores desta última teoria, conhecida, em geral, pelo nome de pragmatismo estético, não duvidam de que a utilidade da arte é a de proporcionar conhecimento, e assim o seu valor é cognitivo, no mesmo sentido de que uma teoria científica também é pensada teleologicamente, como um instrumento de relevante eficácia cognitiva.

Para aqueles pensadores para quem a arte não é apenas uma concatenação de formas, mas antes uma asserção com sentido acerca da realidade, põe-se a seguir a questão de caracterizar o modo como a arte e a realidade se relacionam entre si” (M.S. Lourenço (org.), **A cultura da subtilidade**, p. 147).

intencionalidade – se é que o fazemos de todo – a marcas físicas (sonoras ou outras) reconhecidas como linguagem. Ao longo deste século, a maior parte dos textos de teoria literária que levantaram o problema avançam argumentos a aventar a irrelevância da noção de intenção para as teorias da interpretação. O meu propósito aqui é historiar o contexto crítico em que aparecem estes argumentos, os seus antecedentes e contra quais propostas se insurgem, e finalmente oferecer razões para que se pondere a importância desta noção para o campo. Escolhi como ensejo para esta investigação um ensaio de Oscar Wilde, “O crítico como artista” devido à sua importância crucial para um “movimento”, o esteticismo, ele próprio representativo de uma posição extrema antiintencionalista: a doutrina da arte pela arte.

Este percurso histórico levar-me-á, em seguida, a investigar as bases filosóficas da posição antiintencionalista, e da concepção de literatura (bem como de “autoria”) subjacente a ela. A perspectiva que me orientará nesta investigação é a do “segundo” Wittgenstein, e de filósofos como John Searle, Jean-Pierre Cometti, Donald Davidson e comentadores de Wittgenstein como Paul Johnston e Stephen Mulhall. Finalmente, buscarei apresentar um argumento que conteste a proposição central do célebre ensaio de William Wimsatt e Monroe Beardsley, “A falácia intencional” (1949).

# Capítulo I

## O “expressivismo” romântico como fundamento conceptual do esteticismo e o primado da operação crítica sobre a artística

*Kleist escreveu algures que aquilo que o poeta mais gostaria de ser capaz de fazer seria comunicar pensamentos sem recorrer a palavras. (Que estranha confissão.)*  
Wittgenstein<sup>10</sup>

O esteticismo – ou doutrina da arte pela arte – não constituiu uma ruptura relativamente às idéias estéticas correntes no seu tempo. Tanto na Inglaterra como na França, ao longo de todo o século XIX não faltaram vozes a advogar o primado da expressão subjetiva sobre a ação narrativa impessoal, da forma sobre o conteúdo, ou ainda o primado da independência moral da criação (particularmente quanto a escolhas temáticas) sobre qualquer didatismo empenhado. Uma linhagem romântica perpassou, assim, todo o século, correndo por fora do naturalismo e do realismo; penso nos poetas e pintores pré-raphaelitas, e no romantismo tardio de um Baudelaire e, num certo sentido, de um de l’Isle-Adam. Sobretudo, penso nos críticos ingleses que vieram a receber a alcunha de estetas.

Estes críticos, no último quarto do século XIX, começaram a propor uma maneira de encarar a arte que, não sendo nova ou disruptiva da produtividade da terminologia já familiar ao debate em curso, pretendia exacerbar algumas conseqüências da entrada em cena, várias décadas antes, do Romantismo na estética europeia. Talvez fosse mais adequado, com relação ao esteticismo, falar-se numa *atitude* nova, uma extrapolação de posições teóricas para posições comportamentais na vida quotidiana. Esta extrapolação, um dos traços mais característicos do esteticismo, é explicitamente advogada na conclusão de Walter Pater a *The Renaissance* (1873), um dos livros que Wilde mais admirava. Em breves quatro páginas, Pater – de quem Wilde foi pupilo – leva o sentido trágico da busca do

---

<sup>10</sup> *Cultura e valor* (Lisboa: Ed.70, 1996, p. 32). Kleist, *Carta de um poeta a outro*, 5/1/1811.

“gênio”<sup>11</sup> romântico pela vida autêntica, pela “presença de espírito”, a uma das suas expressões mais contundentes.

With this sense of the splendour of our experience and of its awfull brevity, gathering all we are into one desperate effort to see and touch, we shall hardly have time to make theories about the things we see and touch.<sup>12</sup>

O meu objetivo, neste capítulo, é sublinhar como o “expressivismo” constituiu um dos traços fortes da continuidade entre teorias literárias românticas e esteticistas. Isto dará azo, no segundo capítulo, a uma análise dos pressupostos filosóficos do expressivismo, e em seguida, no terceiro capítulo, a uma apresentação de algumas das mais firmes reações de diversas correntes teóricas do século XX contra a relevância da intencionalidade para a teoria da literatura. Finalmente, buscarei resgatar a operatividade da intencionalidade na teoria da literatura e na filosofia da linguagem.

Nesta perspectiva, que portanto encara o esteticismo como uma continuação do romantismo, gostaria de encetar uma sua apresentação com um pequeno percurso historiográfico. Parto do século XVII, o *grand siècle* francês. Por esta altura, tratados que elaboravam justificativas teóricas para a prática contemporânea da imitação dos clássicos antigos e renascentistas começavam a emular-se junto ao racionalismo cartesiano, elaborando uma versão estética deste último.<sup>13</sup> O seiscentos é o período no qual se desenharam em letras claras os traços fundamentais do classicismo contra o qual o romantismo – e, por extensão, também o esteticismo – viria a escrever os seus manifestos. Trata-se portanto de um percurso útil a uma compreensão das questões envolvidas nas proposições da *art pour l'art*. Advirto que não me deterei, por economia, nas ricas

---

<sup>11</sup> Não me deterei em formulações específicas da idéia de “gênio” no romantismo. Basta dizer que associo aqui o gênio à concepção teórica de uma literatura que chamo, seguindo Jonathan Arac, de contragenérica, ou seja, uma literatura no singular, “autêntica” – sendo o “gênio” o criador capaz de produzir um discurso carregado de “literaridade” (cf. mais abaixo neste capítulo). Seria obviamente possível fazerem-se, para cada caso, distinções mais finas (cf., p.ex., o texto de Goethe “Simple imitação da natureza, maneira e estilo” (1789), incluído na recolha *Aufklärung – Les lumières allemandes* [G-Flammarion, 1995], seguido de um esclarecedor comentário de Gérard Raulet).

<sup>12</sup> Walter Pater, *Essays on Literature and Art*, p. 46.

<sup>13</sup> Para historiografias recentes destes debates, cf. H.R. Jauss, “Tradição literária e consciência atual da modernidade”, de 1970 (reimpresso em Português em **Histórias de literatura**, org. H. K. Olinto,

teorizações naturalistas e realistas, pois isto introduziria elementos um tanto à margem daqueles que escolhi privilegiar como antecedentes do esteticismo do final do oitocentos.

Ressalto uma vez mais, como já o fiz na introdução, que não discutirei exaustivamente nenhuma *Oeuvre complète* de nenhum dos autores mencionados – Wilde incluso. Também não abordarei problemas de estética formal em nenhuma das tendências enfocadas. Antes analisarei questões conceptuais, ou “gramaticais”, por via de *excertos* de textos tomados isoladamente de vários autores. Esta ressalva é importante para que não se tenha a impressão de que eu esteja fazendo julgamentos acerca do valor literário deste ou daquele autor, ou mesmo levantando discussões deste teor. Sendo estas abordagens apanágio da crítica literária, não será aqui o caso. Como assinalei na introdução, esta dissertação enquadra-se no campo da *teoria da literatura*, e não da crítica – e o seu objeto não são textos ou obras no sentido em que a *crítica literária* utiliza estes termos, mas, antes, usos de conceitos, e as respectivas implicações filosóficas.

## O racionalismo estético do século XVII

“Para os artistas e os estetas do século XVII, a arte, o belo, consistem essencialmente na representação mais directa, mais clara, mais pura e mais distinta da verdade”.<sup>14</sup> Esta verdade, no século XVII, é cartesiana: é a verdade da razão, que determina a si própria e que é o seu próprio padrão. A *facultas inferior*, ou esfera da sensibilidade individual, deve subordinar-se, nos artistas como em qualquer homem bem-pensante, à faculdade da razão, que é estável e universal. “O herético, escreve Bossuet, é aquele que tem uma opinião”.<sup>15</sup> A faculdade de *delectare* (agradar) da arte deve ser subordinada à faculdade de *prodesse* (ensinar): a didática de mostrar ao indivíduo a maneira como este se deve situar na ordem racional e universalizante da sociedade, hierarquizada a partir do Rei – e, na arte, a partir dos gêneros. Embora ainda subsista, neste quadro, o topos da correspondência entre as ordens terrena e cósmica do tempo de Shakespeare, tal

---

1996); Antoine Compagnon, **Os cinco paradoxos da modernidade** (ver bibl.).

<sup>14</sup> Raymond Bayer, **História da estética**, p. 129.

<sup>15</sup> Id., ib.

correspondência tem agora como pedra de toque a perfeita estrutura racional subjacente à ordem natural. É esta a ordem que a sociedade deve mimar, uma ordem cujos segredos imutáveis a ciência deve ir, progressivamente, desvendando, por meio de mecanismos incondicionados por peias morais ou éticas. Assim também os gêneros artísticos, tidos como uma espécie de anatomia da ordem pristina da razão.

O impulso criador é, não disruptivo, mas didático (incluindo-se aí a sátira, e mesmo as comédias da Restauração inglesa): ele está ao serviço da correção da vida humana, da integração dos indivíduos no círculo da regra moral e da lei, nos muros civilizadores e classificatórios da cidade. Raymond Bayer vê no uso que os teóricos do classicismo fazem da *Arte poética* de Aristóteles um desvio de propósitos. A *Arte poética* descreve cientificamente as regras de composição dos gêneros tal como Aristóteles julgava que elas infundiam as obras do seu tempo; a partir do texto aristotélico, os teóricos racionalistas do séc. XVII teriam sistematizado não descrições, mas prescrições.

Para os estetas dessa época (...), os elementos últimos de toda a esfera estética são uma esfera intelectual; trata-se de prescrever, de publicar leis; só as ciências do entendimento são gerais, universais e necessárias.<sup>16</sup>

Sendo este o programa didático da arte, não há lugar nele para a expressividade da *facultas inferior*. Aleivosias líricas são submetidas a determinações formais, a regras e modelos<sup>17</sup>:

A fábula de La Fontaine (...) é o contrário do lirismo. O teatro é uma arte de geometria, de jogador de xadrez, de mecânico. O ponto de vista formal, com a unidade de lugar, de tempo e de ação, conduz o fundo: uma idéia é a forma de qualquer espécie de trabalho racional, intelectual. É a função do entendimento que reduz à unidade, à realidade, a poeira complexa e multiforme de imagens do exterior. Abstraímos e unificamos – actividades estas que correspondem ao

---

<sup>16</sup> Id., p. 131.

<sup>17</sup> Sublinho que me refiro a programas, e não a realizações artísticas do tempo. Há passagens “líricas” até num *La Princesse de Clèves*, de Mme. de Lafayette.

pensamento e à razão. (...) Desaparece a cintilação multiforme dos ridículos [chaucerianos, rabelaisianos e, por que não, shakespearianos]. O herói uniforme representa um carácter feito duma só peça, uma personificação de paixão.<sup>18</sup>

A medida, a contenção, a unidade, enfim, a força do entendimento deve impor-se ao público. O artista é o agente desta imposição. Longe de comunicar elementos idiossincráticos, íntimos, inspirados, tal como desejará Victor Hugo, o instinto criador é encarado como uma função das regras universais do entendimento – ou, noutras palavras, como uma instância ainda não explicitada destas últimas<sup>19</sup>. Das descrições que Aristóteles oferece, na *Arte poética*, sobre como funcionavam os gêneros no seu tempo, os criadores do *grand siècle* extraem prescrições sobre a forma excelente em que verter as suas criações, como já se referiu. A haver um mimetismo nesta operação, ele dirigir-se-ia à própria razão (a verdade), na qual se confundem o belo e o bem: as regras estéticas são expressões morais, e consubstanciam a missão moralizadora (no sentido das disciplinas de si) da arte.

Roland Barthes descreve assim a linguagem<sup>20</sup> do classicismo francês:

L'économie du langage classique (Prose et Poésie) est relationnelle, c'est-à-dire que les mots y sont abstraits le plus possible au profit des rapports. Aucun mot n'y est dense par lui-même, il est à peine le signe d'une chose, il est bien plus la voie d'une

---

<sup>18</sup> Id., p. 131.

<sup>19</sup> Para os racionalistas estetas do séc. XVII, “o instinto é uma razão adormecida, mas é ainda razão. Toda a esfera é racional e quase sempre conscientemente” (Bayer, op. cit., p. 132). Trata-se de instrumentalizar a arte como força civilizadora reforçante das “técnicas de si”; esta senda será trilhada ainda mais fortemente pelo classicismo do século XVIII. Num artigo recente publicado na Folha de São Paulo (26/11/00), o psicanalista brasileiro Jurandir Freire Costa comenta o movimento seguinte a este, o “declínio da cultura de corte e a ascensão da privacidade burguesa no Ocidente”. Ao contrário do que é usual, a idéia de “gênio” romântico é neste artigo desvalorizada, posta do lado de ideais de “sinceridade, profundidade e autenticidade” associados a uma conduta passiva e inepta no seio das interações sociais. Pelo contrário, J.F. Costa celebra o descrédito contemporâneo da “autenticidade”, da “verdade’ afetiva”, das “lágrimas sentimentalmente corretas”, e o aparecimento de uma atitude mais pragmática que parece retomar traços da sociedade de corte, “valores como reputação, brio e fidelidade”. Fica sugerido que esta abertura pragmática, livre do feitiço (e da disciplina) da autenticidade afetiva do romantismo, é mais apta à criatividade, à busca da felicidade, e a uma outra disciplina: a da conversação regrada e aberta. O contraste de Costa ajuda-nos a perceber as *morales du grand siècle* e do século que se lhe seguiu.

<sup>20</sup> Uso o termo para evitar ter que definir precisamente termos como “poética” ou “estilística”. Jean-Pierre Cometti, em *La maison de Wittgenstein* (1998), faz uma profícua análise da utilidade da noção de

liaison. (...) Le lexique poétique lui-même est un lexique d'usage, non d'invention: les images y sont particulières en corps, non isolément, par coutume, non par création. La fonction du poète classique n'est donc pas de trouver des mots nouveaux, plus denses ou plus éclatants, il est d'ordonner un protocole ancien, de parfaire la symétrie ou la concision d'un rapport (...).<sup>21</sup>

A crer-se nesta apresentação dos debates estéticos inspirados no racionalismo cartesiano, o classicismo privilegiaria então a trama da história que se conta, a fabulação, a estrutura do poema, por oposição ao poema, nas suas unidades constitutivas, como condensação semântica. O classicismo (racionalista) advogaria um primado do enredo sobre a expressão condensada do “sentimento”. Mais tarde veremos de que maneira o romantismo aposta num “léxico de invenção”, contra este “léxico de uso ou costume” do classicismo.

Por certo apresento aqui um quadro sumário e esquemático da estética do século XVII, pondo de parte os seus Molière, La Fontaine ou as – passe a expressão – “screwball comedies” da Restauração inglesa. Não se trata apenas de uma questão metódica de economia, embora a economia pudesse ser uma razão legítima. Como disse antes, tenho interesse em concentrar-me na derivação estética do cartesianismo do seiscentos para, mais adiante, poder contrastar alguns dos seus pressupostos filosóficos com aqueles do romantismo, e investigar a maneira como estes últimos são retomados pelo esteticismo.

### **A arte ao serviço da “filosofia crítica” do Iluminismo**

No século XVIII, os relatos de viagens (ou narrativas de aventuras no ultramar) que circulavam pela Europa desde finais do século XVI<sup>22</sup>, de que um romance como *Robinson Crusoe* é tributário, começaram a suscitar mudanças no que se considerava como a função – e o método – da filosofia. Para além de Montaigne e das Utopias, textos de Diderot,

---

“usos secundários” da linguagem, a qual se pode encontrar nas *Investigações Filosóficas*.

<sup>21</sup> *Le degré zéro de l'écriture*, Points-Essais, 1972, p. 36.

<sup>22</sup> Para uma sùmula da sua recepção, ver a excelente introdução de Stephen Orgel à edição de *The*

Voltaire, Rousseau e mesmo Sade dão conta de um crescente interesse “antropológico” por culturas alienígenas. Este por assim dizer “relativismo cultural” foi posto ao serviço dos poderes críticos da razão, razão que, desta forma, chegava ao novo século dos *jardins français* e dos *fireworks*<sup>23</sup> já não apenas com objeto de crença, mas tendo a sua instrumentalidade reforçada.

Não havia nenhum motivo para que esses poderes críticos não virassem a sua atenção para a Europa ela mesma. Assim, reversamente, a própria civilização tal como se atualiza nas diversas nações europeias é alvo da razão tornada instrumento crítico, que passa a ser brandida particularmente contra o “obscurantismo” das tradições.<sup>24</sup> Como pontífice deste volteio crítico, substitui-se ao *honnête-homme* o crítico voltairiano, o “filósofo”, quem ganhava um púlpito vasto com o advento dos panfletos<sup>25</sup>. As questões tidas como “metafísicas”, constitutivamente resistentes a um tal movimento, seriam postas de lado em prol da razão prática; assim também a individualidade e as complicações psicológicas (a despeito de Rousseau, cujas *Confissões* antecipam o movimento de prospecção intimista da narrativa romântica). Os “tratados sobre a tolerância” do setecentos não visavam a individualidade, mas a fraternidade; não o eu, mas “o homem”.

Também a arte é no século XVIII encarada como um instrumento do avanço racional iluminador. Ela exprime o caráter aberrante de um mundo inconforme aos ditames da razão iluminista, e propõe maneiras de otimizar o domínio desta última sobre o caos. A mimese deve ser seletiva: é preciso escolher o que imitar na natureza, e submeter esta última a uma redução exemplar e verossímil. Em termos dramáticos, esta redução resolve-se em tipos. A arte do setecentos aposta na continuidade das poéticas prescritivas, abstratas (minimizando o elemento lírico) e didáticas do século anterior, mas agora com objetivos mais instrumentais, conformes ao programa da “filosofia crítica”.

Na introdução á sua edição de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, diz J. Donald

---

*Tempest* (de Shakespeare) na col. The World's Classics da Oxford, 1994.

<sup>23</sup> Estes seriam expressões plásticas de uma natureza “domada”, lenitivos para o medo do *ermo* desértico e selvagem (medo este que erguia muralhas a circunscrever o espaço civilizacional da cidade).

<sup>24</sup> Esta auto-análise também gerou produções positivas, como as várias tentativas de se traçarem as origens e o desenvolvimento das línguas europeias (Herder, Rousseau).

<sup>25</sup> Veja-se, em particular, a função dos panfletos nas revoluções francesa e norte-americana, e no crescimento do poder parlamentar na Inglaterra.

Crowley:

[Defoe's] is a style heavily influenced by the rationalistic and scientific impulses which shaped the development of English prose in the late XVII century, a prose relying far less on imagery and extended metaphor than on plainly spoken informative and discursive qualities. (...) Defoe's language obeys Locke's injunction 'to convey knowledge of things' by much in the manner of entries in an account book. (...) There is such exclusive and self-absorbing energy in these descriptions that the itemized terms and processes seem to reflect no meaning that extends beyond their material substance.<sup>26</sup>

Segundo Crowley, as recentes correntes do racionalismo que influenciaram Defoe separavam as dimensões “emblemática” e “realista” da linguagem.

With all his attention to circumstantial realism, Defoe's prose presents a fictional world *curiously lacking in sensuousness*. Defoe wastes no time on the smell, taste, texture, and pictorial qualities of the things in Crusoe's experience (ib.) [meu itálico].

Também a sintaxe empresta uma impressão de lhanura ao estilo de Defoe, de continuidade indiferente, quase indexicada à ação. Assim, as longas sentenças de *Robinson Crusoe* geram um efeito extremamente realista; contudo,

they are far less successful in suggesting either that Defoe's perception of those experiences is of a higher order than Crusoe's or that Crusoe's own perception changes and becomes more acute as the action advances (ib.).

Gostaria de sublinhar esta aposta radical num certo tipo de mimese realista – a sua vassalagem ao programa racionalista clássico – e em particular a maneira como este

---

<sup>26</sup> J. Donald Crowley, “Introdução”, in Daniel Defoe, **Robinson Crusoe** (Oxford UP - The World's Classics, 1982, pp. xiv-xvi).

realismo combina um retrato chão do mundo com “a selective presentation of only those aspects of phenomena that, according to Defoe’s Puritan beliefs, were necessary to Crusoe’s *abstracted spiritual reflections*” (ib., meu itálico).

Aqui, a topologia do mundo é constituída pelas *tools* de Robinson, os instrumentos da sua jornada de controle racional das práticas humanas e do espaço natural. O estilo em que tal mundo é descrito tende a minimizar a expressividade lírica. Linguagem e mundo são objetos de experimento *ao serviço* de um programa racional separado, a priori. Não há interpretação ou comentário, não há “comédia humana”. A moral é descontínua em relação aos *moeurs*, aos costumes. Práticas não são *maneiras* locais, mas técnicas ótimas, positivas.

Das doutrinas estéticas que dominaram os debates nos dois séculos que antecederam o romantismo, sublinhei muito sucintamente dois traços a que a poética romântica se iria particularmente contrapor: o anti-expressivismo e a instrumentalização do racionalismo cartesiano. Passo agora a uma breve caracterização da doutrina estética romântica (nos âmbitos anglófono e francófono) centrada nesta contraposição, e sobretudo nas suposições filosóficas que lhe servem de base. Esta escolha deve-se a que serão justamente o expressivismo e a anti-instrumentalização estética do racionalismo os elementos que o esteticismo do fim do século XIX pretenderá exacerbar – pelo menos a julgar por muitas das suas apresentações.

### **O romantismo francófono: autoridade lírica e anti-instrumentalização da arte**

Mencionei acima o interesse “antropológico” de intelectuais iluministas por culturas extra-européias, e o desenvolvimento de um – diríamos hoje – ensaio de estranhamento relativamente às suas próprias culturas.<sup>27</sup> Este movimento seria uma continuidade da

---

<sup>27</sup> Talvez não seja inútil mencionar que uso o termo na sua acepção mais anglo-germânica do que francesa, ou seja, como *Kultur* e não como *Kunst* – um sentido para o qual a antropologia francófona prefere usar a palavra *civilization*. *Culture*, em Francês, referir-se-ia sobretudo a algo como o conjunto de “realizações artísticas” de um país ou nação, a coisas como os volumes de *À la recherche du temps perdu*, a partitura de *La mer* ou o *Número 14* de Pollock.

instrumentalização do que chamei, seguindo Raymond Bayer, de “poderes críticos” da razão. Após as revoluções francesa e norte-americana<sup>28</sup>, cada vez mais o sentido de tal interesse passou de antropológico a propriamente histórico. Se aceitamos isto, podemos aventar a mudança – no próprio movimento interno da instrumentalização da estética racionalista – de um belo conseqüente, controlado, separado, a um belo do espírito histórico. Isto avança um passo com relação ao relativismo antropológico. Começa-se a insinuar a entrada, no campo estético, de uma sensibilidade ao transitório, ao irregular, ao individual, ao *grotesco*, que se generalizaria no romantismo oitocentista (Hugo, Gautier, os temas das ruínas, dos órfãos, do *Doppelgänger* ou duplo, etc.).

Obras como as tragédias românticas de Hugo e Alexandre Dumas não serão mais vistas como explicitações de uma lei moral racional, sincrônica (através das separações tópicas dos gêneros e das regras de progressão narrativa). Antes, constituirão encenações de dinâmicas individuais ou de subjetivação, presentes de maneira disruptiva na ação histórica. Nas prolíficas cenas de *Cromwell*, de Victor Hugo, vemos a ação sempre prestes a dissolver-se em diversos acontecimentos paralelos, fios laterais de interesse por dramas secundários, que pincelam o texto de pequenos focos de lirismo quase monológico. Serão esses *loose ends*, estes fios soltos do tecido dramático que o romantismo irá privilegiar.<sup>29</sup> Na Inglaterra, os primeiros românticos já haviam seguido nesta direção algumas décadas antes, com as *Lyrical Ballads* de Wordsworth e Coleridge (1798); o mais célebre poema de Wordsworth viria a ser uma autobiografia lírica em verso. Na França, seguindo a indicação de Mme. de Staël, a nova geração romântica irá resgatar Shakespeare e a tragédia alemã (Schiller, Kleist) contra o teatro clássico local. Caliban, o bárbaro monstruoso de *A tempestade*, recebe um visto de estada na terra de Racine, pedra de toque do classicismo francófono.

A despeito do aparecimento do belo histórico no romantismo, há neste último um elemento que se contrapõe ao progresso (portanto ao progresso histórico), porque se

---

<sup>28</sup> Os anos 1770-80 foram o apogeu do panfletarismo. Nos panfletos, faziam-se análises de efemérides políticas, prescrições de ação, apelava-se ao *common sense* contra o obscurantismo *Ancien Régime*, etc.

<sup>29</sup> O prefácio de Hugo ao seu *Cromwell* ficou célebre como uma espécie de manifesto do primeiro romantismo francês, Cf. ed. bras.: Victor Hugo, **Do grotesco e do sublime** (SP: Perspectiva, 1988).

contrapõe a um sentido positivo, cumulativo, causal do tempo que está na base de qualquer idéia de progresso. Jacques Lacan situa na obra de Descartes o aparecimento de um sujeito da ciência tal como até hoje a entendemos, agente da abolição da autoridade tradicional e do triunfo da razão (ou, em termos cartesianos, da dúvida universal empírica baseada na certeza do mental). Esta idéia de progresso foi estendida à ordem do gosto; o modelo desta extensão, segundo Antoine Compagnon, é o progresso científico ocidental (Bacon, Pascal). A querela dos antigos e dos modernos (Perrault, Fontenelle, fim do séc. XVII) seria o evento que marca esta extensão, bem como o início da possibilidade de uma estética do novo (por oposição à estética conservadora do “de novo” expressa na injunção *non nova, sed nove*).<sup>30</sup>

Sublinhemos este carácter anti-autoritário, ou anti-autoral, do sujeito da ciência (o sujeito do *cogito*). Quais as suas relações com a poética romântica? Esta tende a celebrar a liberdade individual criativa, e fá-lo em nome daquilo que eu chamaria aqui de “mimese interior”, ou seja, a crença na capacidade da arte para exprimir estados interiores (mentais) do indivíduo. Quanto maior a pureza desta operação, sem que as regras racionalistas do classicismo introduzam ruídos externos nesta audição interior a eventos aos quais o indivíduo tem acesso privilegiado, mais pura (porque “autêntica”) é a arte assim criada. A arte constituída por esta expressão já não precisa de atributos convencionais, tópicos (i.e., gêneros), para ser considerada arte, para se legitimar: ela constitui a arte, a literatura contragenérica de que fala Jonathan Arac (pensa no contexto norte-americano, no advento do “escritor” no sentido moderno, *tout court*, com Hawthorne, Whitman e Melville; ver mais abaixo).<sup>31</sup> O romantismo, ao instituir uma literatura “autêntica”, não deixa de sugerir que um certo uso da linguagem, dito “literário”, o seja por referência ao que seria o objeto “literariedade”.

### **Teorias românticas do “gênio” e o sujeito cartesiano da ciência**

O romântico, pelo menos tal como o estou caracterizando aqui, fica assim numa

---

<sup>30</sup> A. Compagnon, op. cit., p. 19.

<sup>31</sup> J. Arac, “What is the history of literature?”, 1995.

situação ambígua no tocante à tradição e à autoridade. Por um lado, precisa minar a autoridade da tradição clássica e liberar o caminho para a sua criação expressiva, “direta”, desembaraçada de mediações já dadas, automáticas. Por outro, em decorrência da noção filosófica que está na base desta expressão (a crença na substância de estados mentais interiores, a serem diretamente expressos pela literatura), arroga para si uma autoridade inalienável e inatacável. O “gênio” romântico teria consubstanciado a idéia de “autor” que, até então, mais longe teria levado a aposta na relevância do caráter autoral das suas produções; noções como autenticidade e sinceridade ganharam estatuto de pedras de toque na valoração artística romântica, ou mesmo na legitimidade *literária* de certo uso da linguagem (i.e., saturado de “literariedade”).

A faceta do racionalismo clássico que me interessa relevar aqui é menos a epistemológica do que a metafísica, preocupada com questões de identidade e ontologia – em particular com a substancialidade dos eventos mentais imputados a um indivíduo que dá testemunho desses eventos. O cogito eximiu a prática científica de quaisquer condicionamentos morais, instituindo o sujeito da ciência como o sujeito da dúvida universal (Tzara irá reivindicar justamente este sujeito para Dada: “Age como se nenhum homem houvesse existido antes de ti” é a frase de Descartes que pendurou à porta do seu estúdio). O expressivismo romântico, como já disse, precisa da crença nesta substancialidade do pensamento; tem em comum com o racionalismo cartesiano, portanto, a idéia de que o sentido é gerado a partir duma base substancial, autenticante: o primeiro, a perfeita fórmula da natureza, e o segundo a substância da interioridade. Por outro lado, o Romantismo rejeitou o imoralismo da ciência.

Eis portanto um dos paradoxos do Romantismo – que de resto constituem a sua riqueza. Ele opõe-se ao “mimetismo da razão” do classicismo – uma extensão estética do racionalismo cartesiano – em prol da liberdade criativa individual. O caminho para esta “liberdade” foi aberto pelo belo histórico, que acomodou, nas narrativas, a idiossincrasia do indivíduo, do corpo individual. As narrativas, para tanto, tornam-se por assim dizer mais “frouxas”, e assimilam uma moral mais próxima da imanência dos *moeurs* ou costumes<sup>32</sup> do que da ética a priori. Isto ajudaria a explicar a integração, pelo romantismo, de elementos populares às artes mais “elevadas”. Por outro lado, este mesmo movimento,

reforçando, em tese, a crença nos estados mentais, e associando o “mimetismo interior” precisamente à liberdade criativa mais pura (ou seja, “autêntica”), instaura uma “autoridade”, ou uma instância validatória, tão transcendente quanto o era a razão clássica no anterior paradigma.

Esta combinação de liberdade formal, anti-esquemática ou (*prima facie*) anti-tópica (que abre campos de experimentação que vão da dissonância na música aos ismos na literatura), e de uma nova autoridade, agora pessoal, baseada numa epistemologia egocêntrica que fundamenta a “expressão autêntica” do artista, explica que seja o romantismo a preparar o terreno para o advento da literatura que chamei, seguindo Jonathan Arac, de contragenérica. Por “contragenérica”, Arac entende uma literatura concebida como uma espécie de linguagem outra dentro da linguagem, como se a linguagem ordinária dispusesse de uma essência poética virtual, a ser revelada n’*A literatura*. O novo bardo, assim, não se inspiraria junto às Musas, mas na introspecção. J. Arac situa em meados do século XIX o momento em que “literature came to be understood as countergeneric and as existing in an imaginative space distinct from that of publicly shared life” (p. 26) na prosa narrativa estadunidense (e poderíamos estender esta apreciação a outras literaturas ocidentais).

Jean-Pierre Cometti, ao aventar possíveis usos da noção wittgensteiniana de “significação secundária”<sup>33</sup>, aponta a vigência do que ele chama de dois “mitos da significação”. O primeiro “mito da significação” consistiria na suposição da existência de uma entidade mental, os “estados mentais”, sendo a tais estados que se devem os significados das palavras. Tais estados seriam ocorrências pré-lingüísticas (num tempo 1) ou, como diz Quine, supra-lingüísticas, que a linguagem “exprimiria” (num tempo 2). O segundo “mito da significação”, para Cometti, encontrar-se-ia, entre outros, na filosofia da linguagem de Heidegger.

On peut en résumer le principe général en disant que la présupposition majeure

---

<sup>32</sup> Ou, noutra terminologia, das formas de vida.

<sup>33</sup> Cometti argumenta no sentido de que a noção de “significação secundária” poderia substituir com vantagem aquela de “metáfora”. Dito de maneira rápida e que não faz justiça à sutileza do texto de Cometti, “metáfora” implicaria uma estruturalidade da língua, ao passo que a “significação secundária” estaria mais conforme à maneira “frouxa” como os jogos de linguagem são praticados.

consiste à admettre l'existence d'une *double signification*. Selon un tel principe, il existerait en effet, à côté de la signification ordinaire autour de laquelle s'organisent le langage et les activités centrées sur la communication, une autre dimension du sens, ou plus exactement une *autre* signification, marquant la sphère d'appartenance des arts, de la création et de la contemplation esthétique.

Du romantisme aux analyses phénoménologiques du langage poétique et du visible, on n'en finirait pas d'en donner des exemples (...). Ce second "mythe de la signification" trouve un important appui dans l'idée d'un "langage poétique" – et parfois même dans celle d'une "essence poétique du langage" (...).<sup>34</sup>

A ambigüidade do crítico-artista<sup>35</sup> romântico com relação à autoridade ou ao anti-autoritarismo repousaria, de acordo com esta perspectiva, no duplo fato de o anti-autoritarismo do sujeito da ciência cartesiana desafiar, por um lado, a autoridade da tradição, e por outro basear a sua autoridade "impessoal" na escrita da natureza. Tal autoridade seria expressa pelas fórmulas da ciência, as quais constituiriam uma escrita ou "modelo" (um "espelho da natureza") tão eterno quanto eram intemporais os modelos dos Antigos para os opositores de Pérrault e Fontenelle na querela seiscentista dos *antiqui* e dos *moderni*. *Non nova, sed nove* (não o novo, mas de novo), a injunção de Michel de Lérins a que estes últimos então se opunham, bem poderia ser escrita à porta dos laboratórios. Daí que se possa pensar o anti-autoritarismo do sujeito da ciência cartesiana como a forma mais marcada da autoridade (no sentido de autoria, de autor). Neste sentido, Tristan Tzara<sup>36</sup> estaria equivocado ao ver no racionalismo cartesiano uma forma de anti-autoritarismo.

Nesta concepção, o sujeito da ciência cartesiano receberia a sua insígnia autoral (i.e., seria incluído na comunidade científica, dela recebendo a sua autoridade) ao pretender que o texto da ciência (as fórmulas científicas) seja inatacável (autêntico, legitimado), para cujo efeito ele refere a substância que legitima o texto a uma transcendência. Assim também a concepção romântica do "gênio", o qual deve escrever a partir do entusiasmo

---

<sup>34</sup> J.-P. Cometti, *La maison de Wittgenstein* ou les voies de l'ordinaire, 1998, p. 209.

<sup>35</sup> Hesito entre "artista-crítico" e "crítico-artista", o que está conforme à hesitação do próprio ensaio de Wilde.

<sup>36</sup> O escritor romeno de língua francesa Tristan Tzara ficou para a história como o principal animador do movimento Dada na França. Escreveu, em todo o caso, alguns dos mais famosos

interior, ou seja, de um Deus que fala dentro de si e o *en-theos*-iasme. Wittgenstein verá nesta imagem, a da figura de linguagem da interioridade, uma falácia<sup>37</sup>, tal como veremos no segundo capítulo.

A noção romântica de “autoridade” teria então uma surpreendente semelhança com a autoridade das fórmulas da ciência. As produções do artista romântico também seriam expressões do texto da natureza, consubstanciado na mente do artista – sempre que se tratar de um “autêntico artista”, de um criador legitimado. Neste sentido, a haver um processo cognitivo no romantismo, o seu modelo é um certo tipo de empirismo, como procurarei mostrar no próximo capítulo. O artista detém a autoridade máxima, inatacável, sobre a expressão desse texto. A *expressão* – no sentido forte aqui articulado – seria uma operação lingüística referida a uma ordem separada do mundo<sup>38</sup>, baseada numa metafísica objetivista: a da substancialidade da ordem interior. Assim, o meu argumento é o de que nem o classicismo racionalista de inspiração cartesiana, nem o romantismo, deixam transparecer de maneira explícita posturas críticas relativamente à legitimação autoral em literatura – ou em qualquer outro uso da linguagem. Pelo contrário, uma certa concepção de autoridade discursiva não fez senão aprofundar-se com o romantismo, conduzindo à emergência da literatura “countergeneric” de que fala Jonathan Arac – e com ela, como veremos mais tarde, ao crescente comprometimento com algumas pressuposições filosóficas de base, nomeadamente a concepção referencialista da linguagem.

No próximo capítulo, exporei a análise de Wittgenstein da figura de linguagem da *interioridade/exterioridade*, e a maneira como ele reconfigura a questão que essa figura levanta. Procurarei sugerir, sem me deter muito neste ponto específico, que a noção de intencionalidade, pensada no contexto dos jogos de linguagem de Wittgenstein, e tendo na sua base a noção de formas de vida, reincute dinamismo na noção de “pessoa” sem essencializar a linguagem em que ela se exprime e que a exprime (tal como o faz uma formulação forte do estruturalismo). O método wittgensteiniano de análise conceptual

---

manifestos dadaístas.

<sup>37</sup> Ou mais precisamente uma ficção gramatical, uma imagem (*Bild* ou modelo) que, tal como uma miragem, nos faz crer que há algo no mundo que corresponde à proposição que supostamente refere esse algo. Para uma clarificação desta terminologia, cf. Arley Moreno, **Wittgenstein: através das imagens**, 1995.

<sup>38</sup> Cf. Rorty, “Wittgenstein, Heidegger and the Reification of Language”, em *Essays on Heidegger and others – Philosophical Papers vol. II* (Cambridge UP, 1991) .

permite-nos uma reconsideração das teorias interpretativas anti-intencionais sem que, por outro lado, se recaia num psicologismo ou biografismo estrito, que era o paradigma dominante da crítica no século XIX.

A noção de “intencionalidade pragmática” também permite que voltemos a ler as hesitações entre objetivismo e expressivismo no crítico vitoriano Matthew Arnold como um forte antecedente (no sentido não teleológico) de Wilde. Na medida em que, na injunção epistemológica de Arnold<sup>39</sup>, leiamos o “objeto” que a arte imita – o sentido moral humano – como *moeurs* ou costumes, por oposição ao “objetivo” (a natureza, a paisagem familiar), e que assimilamos estes costumes à “regra de uso” de Wittgenstein tal como estas se enraízam nas formas de vida (*Lebensformen*), então aceitaremos que esse sentido moral tenha um caráter imanente à forma de vida que pratica os atos lingüísticos. Assim, já não seria necessário remeter a validade da linguagem à escrita perfeita da razão, à escrita privadamente acessível nos estados mentais ou à realidade consubstancial aos significantes.

Se aceitamos esta leitura, então me parece que temos de ser cautelosos ao associar Wilde ao “expressivismo”<sup>40</sup> romântico. Pretendo mostrar um Wilde cujo crítico-artista tem um antecedente forte – mais do que em Pater – em Arnold, e no seu mote de que “a literatura é uma crítica da vida”. Pode-se talvez voltar ao texto de Wilde e verificar se é possível ler nele brechas na crença esteticista na expressividade – e elaborar uma redescrição (na expressão de R. Rorty) do decadentismo de Wilde. Mas para já, gostaria de aprofundar um pouco mais esta caracterização do romantismo, em particular das posições de Charles Baudelaire acerca dos temas que nos ocupam aqui.

### **Hugo, Baudelaire e a temporalidade agônica: o presente como “modernidade”**

Antoine Compagnon sublinhou, na oposição entre classicismo e romantismo, as suas temporalidades divergentes. Enquanto o classicismo queria transcender o tempo, a entorse que a introdução de *romantique* faz ao uso anterior de *romanesque* (ou seja, “como

---

<sup>39</sup> “O objetivo da crítica é ver o objeto como ele na realidade é”, frase que Wilde retira de “The Function of Criticism at the Present Time”.

<sup>40</sup> Wimsatt e Brooks falam em “expressivismo” com aspas, julgo que para marcar um uso peculiar

os velhos romances”) é o acrescento de uma “dimensão melancólica e desesperada, que permanecerá inseparável da fé moderna no progresso e do reconhecimento da nossa historicidade sem fim”, decorrente da identificação da arte com a atualidade, enfatizada por Baudelaire.<sup>41</sup> Tendo-se em mente esta leitura de Compagnon, a identificação da arte com a atualidade leva a uma definição negativa do classicismo. Assim, classicismo seria então “o sucesso que obtiveram outrora as artes do passado, e não mais uma perfeição [sincrônica], ao abrigo dos efeitos do tempo”<sup>42</sup>; esta identificação conduz, ainda, à idéia melancólica de que qualquer produção atual é extemporânea.<sup>43</sup>

Prosseguindo por outra senda, ressaltei as diferentes relações do classicismo e do romantismo com a questão da autoridade (ou da legitimação autoral). O objetivo foi abordar o tipo de legitimação autoral em que se baseava o expressivismo e a anti-instrumentação artística advogados pelo romantismo – e exacerbados no esteticismo. Vista desta perspectiva, a posição do artista romântico, melancólica na temporalidade auto-cancelativa da sua recepção, não é melancólica – pelo contrário – no tocante à legitimidade do seu “saber”. Mas não o é ao preço de que o romântico volte a reunir-se ao classicista, do qual havia divergido, pelo menos num ponto: o de ancorar a sua operação expressiva numa instância substancial que subsiste, afinal, ao que alguém já chamou de a aceleração moderna da história. A esta operação chamei, por comodidade, de mimese interior, e a essa substância (supostamente não-lingüística) chamo-a estados mentais, cujo privilégio privado de acesso, na minha descrição, legitimaria a autoridade do “gênio” romântico.<sup>44</sup>

Segui um percurso que me conduziu do racionalismo cartesiano e das suas extensões estéticas à sua instrumentação no “relativismo antropológico” do séc. XVIII, instrumentação esta que levou o filósofo-crítico voltairiano a reexaminar as tradições da sua própria cultura. No oitocentos, a consciência da historicidade dominará a crítica literária –

---

deste derivativo de “expressão” que não se confunde com o uso historiográfico de “expressionismo”.

<sup>41</sup> A. Compagnon, op. cit., p. 21.

<sup>42</sup> H. R. Jauss, **Para uma estética da recepção**, apud A. Compagnon, op. cit., p. 23.

<sup>43</sup> “Baudelaire pensa que aquilo que sobreviveu (esteticamente) do passado não é mais do que a expressão duma variedade de modernidades sucessivas, cada uma das quais única e, como tal, possuindo a sua expressão artística única” (M. Calinescu, **Five Faces of Modernity**, p. 48). Assim, não sendo comparáveis, autocancelam-se ao realizarem-se no seio da instantaneidade da *presentness*.

<sup>44</sup> O romântico oscilaria entre a melancolia do efêmero e a satisfação – em termos estritos, a arrogância – da autoridade expressiva que detém. Ex-*perire*: seríamos levados a uma análise das

ao ponto desta última chegar, com Sainte-Beuve, a quase subsumir-se à história (ou ao biografismo).

Para Stendhal, por exemplo, ser romântico é sinônimo de se manter um relacionamento consciente e imediato com o seu tempo.<sup>45</sup> Isto permitiu que ele assimilasse o belo ao que chamou de “promessa de felicidade”.<sup>46</sup> Este clarão de diossincrasia criado pela poética romântica abriu espaço não só ao “belo histórico” referido atrás, como também a uma melancolia do efêmero (que viria a ser exacerbada nas vanguardas do séc. XX), e ao que Compagnon chamou de a superstição do novo; por outro lado, também levou à celebração de uma certa idéia da subjetividade. A *facultas inferior* ou ordem do sentimento individual – para continuarmos com a terminologia das poéticas racionalistas – é agora a instância em que se legitima o “gênio”, quem prometaicamente explora e celebra os rincões supostamente mais misteriosos da sua própria experiência *interior*. Seria interessante investigar a parte de responsabilidade deste “gênio”, descrito aqui como o novo avatar da *facultas inferior*, nas acusações de decadência feitas ao esteticismo.

A subjetividade romântica mantém com as regras estéticas fixas da tradição uma relação por vezes difícil – o que se nota mesmo em Wilde, que numa ou noutra passagem do seu texto se vê obrigado (na voz de Gilberto, um dos interlocutores do diálogo) a assegurar que não é um “anarquista” estético. Victor Hugo, falando da nova crítica que deve nascer e estar à altura da recente produção romântica, escreve no prefácio de *Cromwell* – um texto que, segundo Théophile Gautier (êmulos de Baudelaire), “irradiava aos olhos dos jovens românticos ‘como as tábuas do Monte Sinai’”<sup>47</sup>:

Compreender-se-á logo, de maneira geral, que os escritores devem ser julgados, não segundo as regras e os gêneros, coisas que estão fora da natureza e fora da arte, mas segundo os princípios imutáveis desta arte e as leis especiais da sua organização

---

metáforas de parto e paternidade ou filiação nos discursos acerca da relação entre o romântico e a sua obra.

<sup>45</sup> Cf. **Racine et Shakespeare** (1823).

<sup>46</sup> Em **De l'amour**, de 1820 (G-Flammarion, 1987), vemos que esta teoria entusiasmou Stendhal a produzir uma anatomia dos estágios sucessivos do amor romântico – coisa impensável, creio, em Baudelaire.

<sup>47</sup> Célia Berretini, introdução a Victor Hugo, **Do grotesco e do sublime – Prefácio de Cromwell**, p. 7.

pessoal.

E mais adiante:

É tempo de que todos os bons espíritos apanhem o fio que liga freqüentemente o que, segundo o nosso capricho particular, chamamos *defeito* ao que chamamos *beleza*. Os defeitos, pelo menos o que assim nomeamos, são com freqüência a condição nativa, necessária, fatal, das qualidades.<sup>48</sup>

Na extensão estética do racionalismo cartesiano, natureza e razão eram consubstanciais em bloco, devendo o sujeito do *cogito* descobrir as regras da sua organização. Aqui, no romantismo de Hugo, “as regras e os gêneros [ou seja, nos termos de Barthes, o costume ou uso] estão fora da natureza e fora da arte”. A mimese deve então voltar-se fundamentalmente para as segundas, abandonando as primeiras. Tem-se a impressão de que Hugo quereria escrever mais uma *Arte Poética* à maneira de Horácio e Boileau, mas se depara, pelo contrário, com a “condição nativa” das “qualidades” (estamos já na geração em cuja face sopraram os ventos da Revolução Francesa – as promessas da história). Hugo historiciza as regras e os gêneros, diacroniza-os – tal como o filósofo crítico setecentista havia diacronizado os costumes civilizados – julgando assim expurgar de metafísica a sua poética, torná-la mais “nativa”, “natural”. Contudo, de certo ponto de vista, esta operação situa, também em estética, o livro perfeito da natureza onde antes estavam as regras racionais – consubstanciais à natureza – como instância legitimadora. À maneira das revoluções, nesta passagem do *Prefácio* Hugo troca uma transcendência por outra. Não obstante, também este movimento abre uma brecha à subjetividade, mesmo que uma subjetividade logo como que subsumida à “natureza” (às “qualidades”), cujo sentido e autoridade – insisto – depende da crença na substancialidade dos eventos mentais. É esta brecha que o esteticismo ampliará, aprofundando esta crença e, por conseguinte – pelo menos na minha descrição – ampliando também os problemas daí advindos, consubstanciados no decadentismo (ou mais precisamente, no sujeito do decadentismo).

Em Hugo já se encontra, por um lado, a legitimação da voz autêntica da criação na

“sinceridade” ou autenticidade introspectiva. Esta legitimação produz uma literatura que tende a dissolver os gêneros, “pura”, “livre”, “franca” (ou seja, “subjetiva” e “natural”), literatura que um Gautier acolherá entusiasticamente. Por outro lado, o prefácio de *Cromwell* advoga a historicização da arte, algo que Gautier rejeitará. Note-se que Gautier representará, para Wilde, a epítome francesa da arte pela arte, a pedra-de-toque das possibilidades de tal doutrina.

No seu *Le peintre de la vie moderne* (1863), Baudelaire dará a tudo isto a forma mais clara de um dualismo. Nos termos, já citados, de Victor Hugo, de um lado estão “as regras e os gêneros, coisas que estão fora da natureza e fora da arte”; do outro estão “os princípios imutáveis desta arte e as leis especiais da sua organização pessoal”. Baudelaire, por seu turno, dirá que “as leis especiais da organização pessoal [da arte]” são precisamente o seu elemento mutável, componente necessário do seu dualismo e em luta com o outro componente, ou seja, o belo imutável. O belo, precisamente, não é “especial”, não tem especificidade, não tem um caráter “nativo”, e sim transgenérico (intemporal, transcendente, prévio às suas possíveis atualizações). Mas para se atualizar ou instanciar nas obras situadas historicamente em tempos e locais específicos, o belo precisa, de alguma forma, compor com o elemento nativo: “parte da beleza eterna só se manifesta com a permissão e dentro dos cânones da religião a que o artista pertence”.<sup>49</sup>

Que pretende aqui Baudelaire? Julgo que ele radicaliza o movimento que, no romantismo, se afasta do academicismo racionalista (no sentido estrito de um formalismo prescritivo). Mas a sua intenção não é meramente anti-formalista, e sim a de retranscendentalizar o elemento legitimador da arte e do fazer artístico, elemento este que para Baudelaire está separado tanto das “regras imutáveis” das academias quanto das modas e maneiras (a qualidade “especial” de Hugo). Senão vejamos.

O seu argumento, em *Le peintre de la vie moderne*, segue a tradição do “relativismo antropológico” setecentista – tradição que descrevi acima como ela mesma tributária da razão cartesiana, a qual ela instrumentaliza na filosofia crítica (cf. primeira parte deste capítulo). É esta tradição que permite a Baudelaire assimilar qualquer academismo à história, ou seja, a condições arbitrarias datadas. Sendo assim, no quadro do dualismo entre

---

<sup>48</sup> Victor Hugo, *Do grotesco e do sublime – Prefácio de Cromwell*, p. 87.

<sup>49</sup> Baudelaire, *Sobre a modernidade*, p. 11 (título da trad. bras. de *Le peintre de la vie moderne*).

um elemento perene da arte (o Belo) e outro fátuo (a “modernidade”, o transitório, o local), qualquer formalismo recai – talvez contra-intuitivamente – no segundo pólo. Seguindo então esta lógica, Baudelaire opõe o Belo, de um lado, aos academismos (agora necessariamente no plural), de outro, mas também às “leis especiais” de qualquer “organização pessoal” de que falava Hugo. Numa palavra: Baudelaire opõe o belo ao subjetivismo romântico. Classicismo e “modernidades”, para Baudelaire, estão portanto juntos compondo um elemento resistencial ao Belo, e no entanto necessário para que este se atualize em obras de arte genuínas ou, numa terminologia hodierna, legítimas. Neste sentido, o entusiasmo de Hugo com a História, com os usos políticos da arte, em Baudelaire se torna agônico, e dependente de uma lógica cujo teor anti-democrático Baudelaire não ignorava e não deixava, numa ou noutra passagem dos seus escritos sobre arte, de voluntaristicamente temperar – sem contudo chegar a contradizer-se. As relações de Baudelaire com as frutas artísticas do tempo são sabidamente ambivalentes.

### **O *homo duplex*: conhecimento do Belo e linguagem ordinária**

Eis aqui um Baudelaire que, por razões inerentes ao seu programa poético, está presente no coração de um tema atualíssimo em mais de uma disciplina nesta virada de século, o do *homo duplex* pascaliano, agonicamente cindido entre “ação e intenção, sonho e realidade; sempre um minando o outro, um usurpando a parte do outro”.<sup>50</sup> O tema é obviamente vasto, e já foi tratado de diversas maneiras em várias disciplinas “humanistas”. Aqui, interessam-me algumas das suas formulações filosóficas. Deste *topos* não será absurdo dizer que ele interessa a várias áreas de pesquisa atuais, tanto – num arrolamento não exaustivo – a “redescoberta da mente” em filosofia (e nos seus debates com o comportamentalismo e o pragmatismo anti-mentalista), quanto o relançamento da problemática da pessoa em tensão com o grupo e os ideais de grupo, a antropologia dita interpretativa, a psicanálise lacaniana de Jacques-Alain Miller e também as discussões acerca do relativismo cultural e da democracia liberal.<sup>51</sup> O anti-democratismo do artista

---

<sup>50</sup> Baudelaire, “La double vie”, in *L’art romantique*, p. 231.

<sup>51</sup> Cf. J. Searle, *The Rediscovery of the Mind*; M. Carrithers, S. Collins e S. Lukes, *The Category of Person*

baudelairiano, de que Wilde também foi acusado<sup>52</sup>, explicita-se na sua restrição ao *dictum* de Stendhal: “O belo não é senão a promessa da felicidade”.<sup>53</sup> “Sem dúvida”, diz Baudelaire,

tal definição excede o seu objetivo; ela submete de forma excessiva o belo ao ideal indefinidamente variável da felicidade; despoja com muita desenvoltura o belo do seu caráter aristocrático [ou seja, imutável, intocado pela vida *filistéia* ou ordinária], mas tem o grande mérito de se afastar do erro dos acadêmicos [que ignorariam a lamentável mas incontornável presença do elemento do gosto transitório, atual, local nas obras de arte, sem o qual estas não se fazem].<sup>54</sup>

Vinte e três anos antes de escrever isto, no seu *Salon de 1846*, Baudelaire havia escrito, numa entorse ao dito de Stendhal, que “há tantos tipos de beleza quantas as maneiras habituais de se buscar a felicidade”. Por esta altura, a sua heroína ficcional era a Fanfarlo, a dançarina do seu conto de estréia, de mesmo nome (1847), personagem cuja existência era caracterizada como uma “deliciosa sucessão de metamorfoses”.<sup>55</sup> Ao evocar com os seus jogos de cena, maquiagem e movimentos “toda a arte das divindades modernas”<sup>56</sup>, a Fanfarlo dramatizava a dualidade da arte de todos os tempos, entre o Belo intemporal e a especialidade local ou a metonímia imparável dos idealismos ou desejos de felicidade.<sup>57</sup>

Em 1859, Baudelaire advogava a necessidade da captação, por parte da arte, do elemento de belo intemporal no curso da vida transitória. O artista – Gautier, eminentemente – seria o visionário desta *idée fixe*: o Belo intemporal. Para tanto,

---

(Cambridge UP, 1985); Antônio Pierucci, *Ciladas da diferença* (SP: Ed. 34, 1999).

<sup>52</sup> A questão é levantada por António M. Feijó no seu “Mimese: a representação da realidade”, in M. S. Lourenço (org.), **A cultura da subtileza** – Aspectos da filosofia analítica (Lisboa: Gradiva, 1995).

<sup>53</sup> “Le beau n’est que la promesse du bonheur”. Apud M Calinescu, **Five Faces of Modernity**, p. 49.

<sup>54</sup> Baudelaire, **Sobre a modernidade**, p. 10.

<sup>55</sup> Baudelaire, **A Fanfarlo**, p. 47.

<sup>56</sup> *Ib.*, p. 48.

<sup>57</sup> Lacan chamava a isto o elemento “outra coisa”, no qual situava o desejo, cuja natureza seria metonímica. O desejo contrastaria com o Gozo, que seria da ordem do “outra vez” e constitui a formalização lacaniana do *isso* freudiano (de natureza metafórica). A teoria da interpretação que subsume à intertextualidade toda a determinação de sentido (ou talvez melhor, não-determinação de sentido) estaria neste primeiro plano.

Baudelaire requer do artista uma atenção monomaníaca, da qual qualquer concessão à felicidade o distrairia (esta distração em Baudelaire tem um nome: democracia). Gautier aparece como uma figura quase sacrificial, imolando os aspectos ordinários da sua existência quotidiana no altar do Belo.<sup>58</sup> A atenção ao ordinário, ao passageiro – e desde logo à subjetividade –, sendo um embaraço, é não obstante um mal necessário, na medida em que é por meio destes elementos ou *media* locais que o belo intemporal é expresso, ao mesmo tempo que velado: este depende daqueles para se atualizar nas sucessivas modernidades de que se compõe a história da arte.<sup>59</sup> Esta consideração da subjetividade do artista como “mal necessário” à obra explica por que Baudelaire considera ser uma das maiores virtudes de Gautier o seu traço de harmonia helênica, em contradição com o elemento grotesco (contradição aceita, já que inevitável para que as obras se façam).

O olhar do poeta *flâneur* é a fenomenologia da procura por epifanias ou visões do Belo: em meio ao movimento da cidade, à sua artificialidade e brilhos, o poeta fixa um ponto no horizonte da multidão, sugerido por não se sabe que contingência fátua de sombras, efeitos cromáticos e sons – e neste ponto isola uma atualização do Belo, que assim rompe a barreira resistencial tanto da subjetividade quanto dos gostos locais, *modernos*. Para isto, o poeta precisa conduzir a sua atenção do infinitesimalmente atual à extemporaneidade, na qual encontra “as coisas heróicas ou religiosas”.<sup>60</sup> Esta operação faz lembrar a do narrador de “O amante de Porfíria”, ao enforcar a sua amada com o fito de lhe eternizar a expressão milimétrica de um olhar especialmente apaixonado e, desta forma, poder passar o resto da sua existência a contemplar a imagem de amor assim congelada.<sup>61</sup> Por isto Baudelaire dirá, em “Theophile Gautier” (1959): “L’aristocratie nous isole” (p. 240). O artista digno deste nome deve cumprir a missão de levar a sua Modernidade a cumprir o seu destino de se tornar Antigüidade: “Para que toda Modernidade seja digna de tornar-se Antigüidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida

---

<sup>58</sup> Cf. “Théophile Gautier”, in *L’art romantique*, p. 237.

<sup>59</sup> Por extensão – na medida em que a dualidade da arte é também a do indivíduo – esta também pode ser uma forma de se escrever as relações do indivíduo ou pessoa com a história das sociedades. Uma concepção do indivíduo consistiria em conceber-se a sua a história como uma eterna dialética de confrontação-inserção deste com o grupo. Para uma história crítica desta concepção de pessoa, cf. Lukes, op. cit.

<sup>60</sup> Id., *Sobre a modernidade*, p. 13.

<sup>61</sup> Robert Browning, *Monólogos dramáticos*, p. 20.

humana involuntariamente lhe confere”.<sup>62</sup> Gostaria de reter esta carácter sacrificial do fazer artístico em Baudelaire. Em Wilde há modalizações desta idéia, cuja análise poderia talvez revelar um Wilde inesperadamente pouco elitista, ou mais “democrático”.

A fusão baudelairiana entre um *ethos* e uma estética é coerente com o seu dualismo entre belo intemporal e modernidade do fátuo (local, pessoal, datado). Se, entretanto, descrevo a ética em Wilde concebida como consubstancial aos *moeurs* ou costumes, este dualismo se dissolve – como diz Wittgenstein dos problemas que deixam de se constituir como problemas numa descrição diferenciada deles. Wilde reconduz o *ethos* aos *moeurs*, e legitima o individualismo crítico-artístico numa base não-genial (não-goetheana). O primado da crítica sobre a arte pode ser lido assim: um Wilde pragmático contra um Wilde pateriano, esteticista. Desenvolvo este ponto mais adiante, ao deter-me em Matthew Arnold.

## O artista baudelairiano

Venho oferecendo uma descrição da poética baudelairiana em termos do que é dado à operação artística conhecer ou não. Mas gostaria igualmente de sublinhar a questão do estatuto do artista moderno em Baudelaire. Quem, quando e como se é artista? Baudelaire estende o seu dualismo da arte ao próprio homem: “A dualidade da arte é uma consequência da própria dualidade do homem. Considerem, se isto lhes apraz, a parte eternamente subsistente como a alma da arte, e o elemento variável como o seu corpo”.<sup>63</sup> A obra de arte, para Baudelaire, precisa da sua face “corpo”, o elemento variável – mas obtém legitimidade, autenticidade, dignidade, *sérieux* (e o artista autoridade), apenas ao exprimir a sua face “alma”, o Belo intemporal.

No contexto deste dualismo, a subjetividade do artista tem uma posição paradoxal. No seu artigo de 1859 sobre Gautier, diz Baudelaire:

Il y a des biographies faciles à écrire; celles, par exemple, des hommes dont la vie

---

<sup>62</sup> Baudelaire, **Sobre a modernidade**, p. 26.

<sup>63</sup> Id., *ib.*, p. 11.

fourmille d'événements et d'aventures; là, nous n'aurions qu'à enregistrer et à classer des faits avec leurs dates; - mais, ici [i.e., em Gautier], rien de cette variété matérielle qui réduit la tâche de l'écrivain à celle d'un compilateur. Rien qu'une immensité spirituelle! La biographie d'un homme dont les aventures les plus dramatiques se jouent silencieusement sous la coupole de son cerveau, est un travail littéraire d'un ordre tout différent. Tel astre est né avec telles fonctions, et tel homme aussi. Chacun accomplit magnifiquement et humblement son rôle de prédestiné. Qui pourrait concevoir une biographie du soleil? C'est une histoire qui, depuis que l'astre a donné signe de vie, est pleine de monotonie, de lumière et de grandeur.<sup>64</sup>

A luz que tal astro irradia é descrita por Baudelaire como uma *idée fixe*, a busca do Belo intemporal. Mas como já vimos, não é sem contaminação com impurezas diacrônicas e sensuais que o Belo consegue infundir-se em obras de arte, e a estas impurezas o artista deve condescender. Condescendência é aqui o termo apropriado. Uma das qualidades admiráveis de Gautier, para Baudelaire, é precisamente o fato de este conseguir lançar um olhar atento aos frutos do seu tempo, ao *Stimmung*, guardando sempre as devidas distâncias. Isto explica o fato do olhar ser o *medium* privilegiado de semelhante relacionamento com o mundo da diacronia, e a *flânerie* a sua modalidade. Num encômio a *La double vie*, de Charles Asselineau (1858), texto em que ele novamente utiliza a metáfora do interior cerebral, Baudelaire é inequívoco – e poderíamos ler nestas linhas o caminho a ser trilhado por J.C. Huysmans no livro-ícone do decadentismo, *À rebours* (*Ao revés*):

Démolir une fiction, se démentir, détruire un échafaudage idéal, même au prix d'un bonheur positif, c'est là un sacrifice impossible pour notre rêveur! Il restera pauvre et seul, mais fidèle à lui-même, et s'obstinera à tirer de son cerveau toute la décoration de sa vie.<sup>65</sup>

Para ficarmos com a metáfora do Sol com que Baudelaire evocava Gautier, a luz

---

<sup>64</sup> Baudelaire, "Théophile Gautier", in *L'art romantique*, p. 238.

<sup>65</sup> Baudelaire, "La double vie par Charles Asselineau", in *ibidem*, p. 233.

irradiante que marca a arte autêntica é consubstancial àquilo que se passa “no cérebro” do artista. A “decoreção da sua vida” (ou seja, as suas obras) devem ir buscar ali a sua substância. Baudelaire havia proposto, no mesmo artigo, que um título alternativo à recolha de contos de Asselineau poderia ser *Da arte de escapar à vida quotidiana*. Isto se deve, julgo, a que a substância luminosa que infunde as obras de arte – a mesma que anima os eventos mentais do artista – é, pelas razões já aludidas, uma substância resistencial à quotidianidade, ao ordinário (mesmo que em parte e por assim dizer involuntariamente dependa dela). Perder-se nas distrações do quotidiano levaria o artista a perder contacto com esta voz interior, “*igual a si mesma*”.

Assim, o artista é o dramatizador de uma disproporção entre si e o mundo terrestre (quotidiano), da mesma forma que a obra de arte é feita duma disproporção entre uma sua infusão de Belo intemporal e as formas que inevitavelmente revestem essa mesma obra, i.e., os gostos locais do tempo e a própria subjetividade ou disposições de espírito do artista (numa palavra: as modernidades). Eis por que este amor exclusivo do Belo, a *idée fixe* que é “*condition génératrice des oeuvres d’art*”<sup>66</sup>, lança o artista numa condição culpada frente ao mundo, mundo cujas transações diárias ele negligencia, mundo de cujos jogos de linguagem gostaria de não participar. A sua linguagem é extraída de fontes precisas, dialetais: o idioma quinhentista de Villon, o idioma das prédicas cristãs de Bossuet, etc. Ela não é imanente aos costumes, mas a éticas. Posso assim falar da idéia de culpa em Baudelaire como decorrência da sua poética, desvinculada do seu cristianismo.

Ao contrário de Wilde, portanto, em Baudelaire as máscaras do artista são inexpríveis. Não há utilidade para elas neste mundo.<sup>67</sup> Elas estão ancoradas numa ordem que não se articula facilmente com o tempo da socialização. Ao artista só lhe resta viver a agonia da sua condição *duplex*. Retomarei esta temática mais abaixo, quando explorar as suas elaborações no ensaio de Wilde “O crítico como artista”.

---

<sup>66</sup> Id, “Théophile Gautier”, *ibid.*, p. 245.

<sup>67</sup> Para Wilde, as máscaras revelam “a verdade” dos particularismos individuais. Esta função tem um valor positivo no que diz respeito ao funcionamento social, se se aceita a idéia de que a arte, para Wilde, era um meio de articulação entre o indivíduo e o grupo. Cf. “The Truth of the Masks”, em *Intentions*.

## Antecedentes anglófonos do esteticismo

Gostaria, para já, de investigar o curso das idéias românticas no âmbito inglês entre os precursores do esteticismo, particularmente no que diz respeito às duas temáticas em que me tenho concentrado – o expressivismo romântico em que se legitima o autor “genuíno”, por um lado, e por outro a função da crítica, ligada ao problema da autonomia da arte. Uma vez que o ensaio de Wilde dialoga mais diretamente com Matthew Arnold e Walter Pater (Wilde foi discípulo de Pater em Oxford, que por seu turno havia sido discípulo de Arnold) do que com outros pensadores e poetas, é pelas mãos de ambos que me parece justificável continuar este percurso. As principais proposições de Wilde em “O crítico e o artista” serão contraposições a, ou aproveitamentos levemente modificados de, argumentos condensados por Arnold em “A função da crítica no momento presente” (1865). Já os ecos do mais célebre texto de Pater, *A Renascença* (1872), se fazem sentir sobretudo numa sensibilidade trágica à fatuidade dos momentos da existência. A função da arte seria a de enriquecer as mais belas elaborações desses momentos, educando a *receptividade* seletiva a elas por parte do artista-crítico.

Em seguida, analisarei a forma como Wilde reconfigura algumas destas idéias no seu primado da operação crítica relativamente à artística. Privilegiarei o confronto argumentativo entre Wilde e Arnold. Uma análise da elaboração que Wilde faz de aspectos do texto de Pater seria igualmente de grande utilidade, porque auxiliaria a uma caracterização mais específica do que poderia – ou não, ou alguma resposta intermediária: é o que teria de ser estabelecido – ser chamado de o decadentismo do texto de Wilde e do “movimento” esteticista. Mas este caminho ficará aqui apenas anunciado, para eventuais futuros desenvolvimentos, em articulação com textos em que filósofos como Richard Shusterman, J.-P. Cometti, e R. Rorty discutem as relações entre “arte e experiência”, bem como entre o “seguir uma regra” de Wittgenstein (como aderência a comunidades interpretativas e como obediência a uma sintaxe) e o “idioleto” de Donald Davidson.



No início deste capítulo descrevi, esquematicamente, a caracterização que Roland

Barthes faz do classicismo (em *O grau zero da escrita*) em termos de uma oposição entre o enredo (ou seja, uma estrutura relacional, tópica) e a expressão condensada do “sentimento”, na qual o primeiro teria a primazia sobre o segundo. William Wimsatt e Cleanth Brooks usam termos assemelhados a estes para analisar as poéticas do final do setecentos na Inglaterra.<sup>68</sup> Para estes autores, o sentimento e a imagística estariam num pólo oposto ao drama, à estrutura, à *story*, à fabulação clássica. Apostar na imagem é a estratégia do romantismo nascente para que o *medium* da expressão não tutele o sentimento individual (agora já dignificado como objeto de exploração poética, livre das suposições implícitas no seu apodo de *facultas inferior*), e este possa então transmitir-se na sua pureza. A esta aposta estaria doravante associada a autenticidade do poeta. Em Edgar Allan Poe, por exemplo (que Baudelaire traduziu e comentou), esta desvalorização da história ou fabulação em favor da lírica, das unidades metafóricas tomadas isoladamente<sup>69</sup>, justificou a defesa do poema curto como o poema por excelência. Allan Poe poderia ter-se valido da doutrina associativa do sentimento, de J. Stuart Mill. Para Mill, as formas literárias não-líricas estão relegadas à mimese da vida, a meras histórias – ao passo que a lírica mais “intensa” brotaria da doutrina do sentimento.

A desvalorização do enredo, da forma aristotélica em prol da pura expressão do espírito, também se encontra no cardeal Newman. Num curso de 1829 sobre a *Poética*, Newman opõe a espontaneidade romântica ao “cálculo a frio” do dramaturgo aristotélico. Vemos como cada vez mais o *Craftsmanship* ou engenho, a arte como artesanato ou habilidade de saber-fazer, perde terreno para a expressão emotiva do sentimento – esta nova pedra de toque a legitimar a verdadeira literatura (cf. J. Arac, já mencionado), desbancando os antigos padrões de gênero e de uso convencionais como referências a conferir a insígnia de “literatura” a certos usos da linguagem.

## Matthew Arnold

---

<sup>68</sup> Cf. “Romantic and Modern Criticism”, in **Literary Criticism – A Short History** (The Univ. of Chicago Press, 1983).

<sup>69</sup> O classicismo teria ido, para Barthes, no sentido inverso: “Loin de plonger dans une réalité intérieure consubstantielle à son dessin, il s’étend, aussitôt proféré, vers d’autres mots, de façon a former une chaîne superficielle d’intentions” (op. cit., p. 35).

Wimsatt e Brooks situam Matthew Arnold, ainda hoje por muitos considerado o crítico literário vitoriano mais completo e sistemático, como inicialmente um herdeiro do movimento “lírico-espasmódico”, e em seguida como um opositor deste movimento. Arnold justificou nos seguintes termos a eliminação do longo “Empedocles on Aetera” na edição de 1853 dos seus *Poems*: “O sofrimento não encontra vazão na ação”.<sup>70</sup> Referia-se às “emoções negras do protagonista”. Neste texto, vemos um Arnold defensor do caráter arquitetural do fazer artístico. Este caráter arquitetural é contrastado por Arnold à exuberância metafórica que os românticos queriam desenvolver, retomando Shakespeare e criando uma espécie de heroísmo da expressão – o “gênio” romântico. Mais do que a ficção meta-lingüística, ou a instauração da poesia como assunto de si própria (e não a “ação ela mesma”), mais do que a “energia honesta” dos românticos, Arnold quer resgatar o que chama de “inteligência” do classicismo francês (pensa em Joubert e mesmo no alemão Heine).

No entanto, em textos como “A influência literária das academias” (1862), Arnold continua a mostrar laivos de sensibilidade ao não-conformismo da subjetividade à norma clássica. Estabelece ali o binômio “objetivo” (a natureza, a paisagem familiar) e “subjetivo” (o sentido moral humano) – devendo ser este, na literatura válida, o “objeto” de mimese. Nalguma medida, em textos como o supra-citado não deixo de notar uma hesitação de Arnold em aderir ao expressivismo romântico. Defenderia a presença de uma hesitação análoga em Wilde.

Matthew Arnold tinha idéias bastante abrangentes acerca da função da crítica. Foi dos primeiros críticos literários a tornar os discursos acadêmicos sobre a literatura pervasivos a outras disciplinas, em particular a filosofia e a história (ou o que hoje chamaríamos de sociologia). Expôs a sua teoria da crítica em epítome na introdução aos seus *Ensaio sobre a Crítica* (1865), sendo então este texto, o já citado “A função da crítica no momento presente”, que passo a expor nos seus argumentos principais.

Por crítica, Arnold entendia o conjunto dos esforços críticos de uma época e país, incluindo-se aí o que hoje chamaríamos de ciências humanas e também as técnicas. É desses esforços críticos que emergem os materiais com que os esforços criativos trabalham

– quais sejam, as “idéias”. Assim, os esforços críticos têm precedência sobre os esforços criativos, porque lhes preparam o terreno e prodigalizam a sua por assim dizer matéria-prima. Mais: sem essas “idéias” não se fazem obras que venham a ter um apelo contínuo e geral. Vejamos então que tipo de “idéias” é apanágio da crítica engendrar, para que depois a arte – seria esta a sua função – as exponha de maneira “concentrada” e “agradável”.

É curioso que Arnold, ao pugnar pela abertura, para a intelectualidade, de um espaço à margem dos utilitarismos do seu tempo, acabe por oferecer-nos uma descrição da utilidade da crítica. Esta aparente contradição diminui quando percebemos que, consistindo a utilidade da crítica em elaborar os materiais (as “idéias”) com os quais a criação trabalha, isto só pode ser feito quando se desenvolve uma “atitude civilizada de espírito”. Esta atitude civilizada caracteriza-se precisamente por uma independência do “livre jogo do espírito” relativamente a utilidades práticas imediatas. Para darmos conta da natureza das “idéias” que constituem os materiais da criação (criação por oposição a crítica), comecemos então por compreender como se chega, em determinado país e época, a dar lugar ao “espírito civilizado”; ou, noutras palavras, de que liberdade e independência se trata no livre jogo do espírito.

Os períodos de criação de grandes obras – literárias e outras – são o resultado de uma preparação do terreno, de uma *expansão* do espírito. Esta expansão do espírito, antes de resultar em criações (obras), caracteriza-se pela geração de “uma corrente de idéias verdadeiras e frescas” (*true and fresh*).<sup>71</sup> Verdadeiras porque não necessariamente vinculadas a utilizações práticas (por exemplo, congratulações partidárias ou auto-satisfações individuais ou nacionais). E frescas porque derivadas do livre-jogo do espírito que as entretive, e não de uma mera atualização daquilo que já se sabia ou da aplicação de princípios abstratos. A crítica precede, então, a criação no sentido de que a criação apenas emerge num tempo de expansão, sendo este o período em que, numa nação, se produzem idéias “verdadeiras e frescas”.

O atributo essencial da crítica capaz de criar idéias “verdadeiras e frescas” é a *disinterestedness* ou desinteresse: não indiferença, mas sim independência de fins utilitários

---

<sup>70</sup> “Suffering finds no vent in action”. Wimsatt e Brooks, op. cit., p. 436.

<sup>71</sup> Matthew Arnold, “The Function of Criticism at the Present Time”, p. 1398. Arrisquei uma tradução literal de *fresh*, a despeito do risco de contaminação com “frescura”, que tem conotações

que, sendo prévios às operações do espírito, lhe queiram consignar tarefas – políticas ou outras – determinadas pelos fins práticos. “Fins práticos” é quase um pleonasma em Arnold – pelo que se pode já aqui ver esboçar-se o princípio de legitimidade da arte pela arte. Assim, por exemplo, a *Revue des deux mondes* (na qual escrevia Bourget, teórico do decadentismo) seria um órgão do livre-jogo do espírito, porque constituía um foro internacional de especulações intelectuais sem uma unidade de tendências que cingisse a amplitude das idéias a que estas especulações devessem servir. Já a *Edinburgh Review*, por exemplo, não era um órgão do livre-jogo do espírito, porque constituía um órgão do livre-jogo do espírito apenas na medida em que este livre-jogo estava ao serviço da função da revista em questão, qual seja, a de ser um órgão dos “Tories” ou partido liberal, e gerava idéias que serviam à doutrina que norteava a revista. O livre-jogo do espírito era ali, então, livre apenas até certo ponto – ponto determinado previamente, e orientado num sentido específico, acima do indivíduo e dos encaminhamentos do seu *disinterestedness*.

O livre-jogo também é condicionado noutros sentidos, por exemplo no caso de discursos cumulados de auto-satisfação. Arnold dá como exemplo típico os discursos vitorianos de laudação à “raça anglo-saxônica”, a qual, segundo esses discursos, teria atingido um *nec plus ultra* de desenvolvimento na história humana. Às épocas em que tais discursos grassam, Arnold chama-as de períodos de concentração (por oposição a períodos de expansão), nos quais o pensamento não consegue saturar a política, e as formulações do espírito estão atreladas às justificativas mecânicas dos fins práticos (práticos no sentido peculiar a Arnold, que espero já tenha ficado claro).

A liberdade que cria o tom do espírito civilizado (“suave e verdadeiro”) e a missão desta última (“the idea of a disinterested endeavor to learn and propagate the best that is learn and thought in the world, and thus to establish a current of fresh and true ideas”<sup>72</sup>) é, assim, uma liberdade criada pela elusão crescente a conflitos estéreis – e aqui entramos num dos principais pontos de continuidade de Arnold em Wilde.<sup>73</sup> Conflitos estéreis são todas as dissenções derivadas da “vida controversa” (p. 1399), i.e., uma vida em cujo horizonte nada, em momento algum, ultrapassa propósitos práticos tais como acima

---

aqui indesejáveis.

<sup>72</sup> *Ib.*, p. 1401.

<sup>73</sup> *Cf.*, em particular, *De profundis*.

definidos. Liberdade define-se, assim, como a liberdade da curiosidade, desempenhada com “desinteresse”. As idéias que constituem os materiais da criação serão, então, o resultado da transfiguração de todos os assuntos de que se ocupa a vida social – e não só – quando abordados por esta curiosidade, a qual gera por este meio uma “corrente de idéias verdadeiras e frescas”.

Parece-me que a legitimidade dessas “*fresh ideas*” tem, no texto de Arnold, uma dupla face. As idéias geradas pelo desinteresse do livre-jogo do espírito seriam verdadeiras e frescas porque, por um lado, não emergem de controvérsias geradas por fins práticos; emergem, antes, da crítica quando esta segue “the laws of its own nature, which is to be a free play of the mind on all subjects which it touches” (p. 1397). Por outro lado, Arnold abre o seu texto citando uma passagem de outro texto seu, “Traduzindo Homero”, de 1861:

Of the literature of France and Germany, as of the intellect of Europe in general, the main effort, for now many years, has been a critical effort [sem o qual as obras criativas não recebem o seu material, as “idéias”]; the endeavor, in all branches of knowledge, theology, philosophy, history, art, science, to see the object as in itself it really is.

Esta passagem de Arnold já foi lida como um enunciado epistemológico. O saber – qualquer saber – deveria, nessa leitura do enunciado, buscar uma exata representação da realidade. A legitimidade do saber derivaria então da felicidade da representação. Wilde leu assim esta passagem, e opôs-se à idéia de que “o objeto” de qualquer saber tivesse essa existência exterior estável, existência de que esse saber deveria dar uma representação sem perdas.

Não pretendo contestar esta leitura; julgo, contudo, que o próprio texto de Arnold dá mais ênfase à primeira faceta – pragmática – da legitimidade das idéias da crítica que citei anteriormente, ou seja, à noção de que as idéias geradas pelos esforços críticos são legítimas ou verdadeiras se e somente se geradas por uma crítica que não tem fins práticos (controversos, sazonais). Neste sentido, Wilde não se opõe a Arnold, antes retoma-o: “O

fim da arte é simplesmente criar estados de alma”<sup>74</sup>, idéia que não é incompatível com o “livre-jogo do espírito” de Arnold.

### Oscar Wilde, “O crítico como artista”

Temos agora elementos para contrastar as idéias de Arnold e Wilde acerca do primado da crítica sobre a arte. A melhor maneira de o fazer parece-me ser investigarmos o que faz Wilde com a terminologia de Arnold, em particular com os usos de “prático” e “verdadeiro”.

Interpelado sobre o estatuto e a função da crítica, uma das personagens do diálogo que constitui “O crítico como artista”, Gilberto (na tradução de João do Rio), explica que a crítica é não apenas uma condição da arte, como é também mais criadora do que a arte. A razão para tanto é que a crítica, por se ocupar não da realidade, mas de representações desta (i.e., as obras artísticas, uma espécie de realidade de segundo grau), estaria menos sujeita do que a arte a tentações miméticas realistas que a condicionassem.<sup>75</sup> A crítica

trabalha com materiais e dá-lhes uma forma nova e deliciosa. Que se poderá dizer mais da poesia? Eu chamaria á Crítica uma criação noutra criação. (...) Melhor ainda, a Crítica elevada, sendo a mais pura forma de impressão pessoal, parece-me, no seu gênero, mais criadora do que a criação, pois que menos relações tem com tal ou qual ideal exterior a si própria; ela é a sua própria razão de ser, e, como o afirmavam os Gregos, ela tem em si e para si o seu próprio fim. A preocupação da verossimilhança não lhe impõe óbices; a baixa concessão às fastidiosas repetições da vida doméstica ou pública jamais a afeta. Da ficção poder-se-á apelar para a realidade. Mas não haverá rebate algum da alma (p. 118).

---

<sup>74</sup> O. Wilde, “A crítica e a arte”, p. 143. Como este será o único texto citado de Wilde, integrarei diretamente no corpo do texto apenas o número da página de cada citação.

<sup>75</sup> Digo *condicionassem*, e não *iludissem*, porque se trata menos de uma impossibilidade epistemológica do que de lide pela produção de uma arte mais *interessante*, a qual exige liberdade na escolha dos objetos ou *subject-matter* do artista.

Desta passagem ressalta um contraste entre as noções wildiana e arnoldiana da anterioridade da crítica em relação à criação artística. Para Arnold, como vimos atrás, a crítica precede a arte no sentido de lhe fornecer os materiais (as “idéias verdadeiras e frescas”) sobre os quais ela opera a sua condensação artística. A crítica vem antes, pavimentando o caminho para que, um dia, emerja a arte criativa – a qual “expõe condensada e agradavelmente” as realizações dos esforços críticos. Wilde, por outro lado, enfatiza uma anterioridade sincrônica da crítica relativamente à arte. Isto significa que aquilo que o artista mais acabado faz, antes de chegar a ser arte, é primordialmente uma forma de crítica. A tradução de João do Rio torna esta idéia, embutida no título original, menos explícita, ao verter “The Critic as Artist” como “A crítica e a arte”, mantendo seguro o estatuto da criação artística como forma privilegiada de criação.<sup>76</sup> Neste sentido, poderia talvez sugerir que a tradução de João do Rio não revela uma percepção da maneira tensionada como Wilde se inseria na tradição expressivista-esteticista.

Pois do mesmo modo que os grandes artistas, de Homero e Ésquilo a Shakespeare e Keats, não encararam, nos assuntos de que trataram, diretamente a vida, porém buscaram-na na mitologia, na legenda e nos antigos contos, a crítica emprega os materiais [as obras de arte] que outrem [i.e., os artistas], digamos assim, apurou para ela e aos quais a forma imaginativa e o colorido já foram acrescentados (p. 118).

---

<sup>76</sup> Arnold notou o caráter anti-democrático desta aposta. A maior felicidade do homem, diz ele, pode ser encontrada na “livre atividade criativa”; mas a felicidade não se circunscreve às realizações da arte. Se assim fosse, a verdadeira felicidade estaria destinada apenas a poucos eleitos, aqueles capazes de realizar obras artísticas (cf. o gozo heróico de Sade, a “casa do Gozo” de Lacan, o texto como “casa de forças e sentidos”, de George Steiner e da posição textualista-estruturalista). “But it is undeniable, also, that men may have the sense of exercising this free creative activity in other ways than in producing great works of literature or art (...). They may have it in well-doing, they may have it in learning, they may have it even in criticizing” (M. Arnold, “The Function of Criticism...”, p. 1391). Seria certamente interessante analisar este “sentimento de exercer esta atividade criativa livre” do ponto de vista da problemática wittgensteiniana da – na expressão de Bouveresse – “força da regra”. Uma pergunta pertinente a semelhante análise seria: qual a natureza das relações entre o “seguir uma regra” como agência reguladora e o funcionamento da linguagem ordinária vista como jogo de linguagem? E quais as diferenças entre a pergunta anterior e uma pergunta acerca da natureza das relações entre a *langue* e a *parole* saussureanas? Sobre a arte como forma privilegiada de criação, cf. também J.-P. Cometti e o “mito da significação” constituído pela idéia de que haveria uma “essência poética da linguagem”. Esta passagem de Arnold pode ser lida tendo-se em mente a leitura que faz Miller dos últimos seminários de Lacan, nos quais, segundo Miller, Lacan busca teorizar um gozo generalizado pelas operações simbólicas, metonímicas – as mesmas que, em seminários anteriores,

Wilde retém a injunção fundamental de Walter Pater na conclusão de *A Renascença*, referente à sabedoria que se requer do esteta. Esta consistiria numa disponibilidade de consciência para se captar as formas múltiplas que, de maneira fátua e sempre cambiante, as formas do tempo assumem – e em se discriminarem as melhores dentre essas formas. Esta doutrina estética seria, portanto, indissociável de uma arte de viver, de uma ética. O esteticismo é freqüentemente caracterizado como uma modalidade contemporânea de hedonismo. Julgo, contudo, que se faria mais justiça à riqueza do texto wildiano relacionando-se a sua noção de arte pela arte com o “desinteresse” (*disinterestedness*) de Arnold.

O desinteresse, lembremos, é esta disposição de espírito para abordar os problemas sobre os quais este se debruça com independência e, num certo sentido, objetividade e clareza, rejeitando uma direção prévia, apriorística, que o conduza nas suas investigações. Apenas deste modo se engendrariam idéias “verdadeiras e frescas” que, em seguida, serviriam de material às condensações agradáveis da arte. Mais do que apenas a contraposição “epistemológica” à idéia de que seja possível ao saber literário, a haver algum, legitimar-se por correspondência a um objeto estável na realidade (mimese), ao meu ver é ao “desinteresse” arnoldiano que se deve relacionar a “independência” do crítico-artista de Wilde.

Mas como vimos, Wilde vai mais longe, e conjuga num só indivíduo e numa só operação o fazer crítico e o fazer artístico. Ao fazê-lo, extrapola do programa esteticista que ele próprio afirma propugnar. A razão que eu proporia para explicar isto é a seguinte. A versão mais forte de esteticismo propõe, como já vimos na análise de passagens de Baudelaire, uma exacerbação do – passe o termo – expressivismo romântico. Assim, a arte é tanto mais autêntica, tanto mais “a” arte na sua forma mais pura, quanto mais o artista “se obstinar em tirar do seu cérebro toda a decoração da sua vida”.<sup>77</sup> Esta concepção da autenticidade faz eco à figura máxima do artista, o “gênio” romântico; contudo, dir-se-ia que no esteticismo as musas foram de tal maneira interiorizadas que talvez já não fosse apropriado falar-se em “eleitos” quando se fale de artistas acabados. Se há musas no

---

eram vistas como o domínio da falta, do desejo, da mortificação da pulsão.

<sup>77</sup> Baudelaire, “La double vie”, p. 233.

esteticismo, elas já não poderiam ser sujeitas a uma tipologia. Há apenas a musa interior – sem mais atributos necessários do que este: o de ser interior, por oposição a um mundo exterior “filisteu”, degradado, utilitário, empobrecido pelas negociações democráticas de sentido.

Proponho, contudo, que a independência do crítico-artista wildiano poderia ser descrita nos termos do desinteresse arnoldiano. Arnold separava o “poder do homem” como indivíduo do “poder do momento”: “The creative power has, for its happy exercise, appointed elements, and those elements are not in his own control”.<sup>78</sup> É apanágio do poder do momento gerar estes elementos, as “idéias verdadeiras e frescas” (cf. a seção sobre Arnold). Ele logra fazê-lo ao alcançar o “desinteresse”, ou seja, ao quebrar as correspondências e subserviências mecânicas, a priori, dos sentidos que as suas produções articulem – apriorismo que Arnold chama de “fins práticos”. Tanto Arnold quanto Wilde rejeitam estes fins práticos. Mas apenas Wilde explicita uma união sincrônica do “poder do homem” com o “poder do momento”.

Se, com Wittgenstein, leio então a produção das “idéias frescas e verdadeiras” – matérias-primas da criação – como jogos de linguagem, sujeitos portanto a regras de uso vagas e publicamente estabelecidas, a poética “expressivista” que sustentava a interiorização das musas no artista esteticista deixa, nesta minha perspectiva, de ser sustentável como modo de explicação do funcionamento dos jogos literários. Para legitimar-se, já não seria suficiente que o crítico-artista reporte as suas criações à noção de autenticidade, à sua, por assim dizer, mimese interior. Pelo contrário, dele se requer que dê conta de uma participação ativa – crítica – na produção dos sentidos que as criações, posteriormente, venham a “condensar” em termos estipulatórios.<sup>79</sup> O crítico-artista não

---

<sup>78</sup> M. Arnold, *op. cit.*, p. 1391.

<sup>79</sup> A “estipulação” é a forma como Kripke propõe outros mundos nos quais o referente do nome próprio se mantenha tal como é fixado por um determinante no mundo atual (cf. *Naming and Necessity*, Harvard UP, 1972, 1996). Esta proposta contrastaria com os “mundos possíveis” de Leibnitz, nos quais o que se mantém não é o nome próprio, mas descrições (conjuntos de atributos, uma certa quantidade dos quais se manteria noutros mundos possíveis). A modificação de Kripke seria útil a uma teoria da ficção: formular uma teoria das relações entre o espaço narrativo ficcional e a realidade em termos de estipulações kripkeanas parece-me mais útil do que utilizar as formulações tradicionais da teoria da literatura, nas quais se opera, fundamentalmente, com o binômio realismo/anti-realismo. Semelhante trabalho poderia resgatar, p.ex., textos de Robert Musil em que este defende que não há um fosso entre os discursos passíveis de “precisão” e os discursos “emotivos” ou líricos, condenados à obscuridade referencial.

pode pretender um acesso privilegiado “às coisas como elas são” – mas também já não pode pretender um acesso privilegiado a qualquer espécie de elaboração privada, “no seu próprio cérebro”(Baudelaire), de sentido (autêntico) a ser em seguida condensado na obra.

Vimos acima que Arnold, no seu “A influência literária das academias” (1862), se declara proponente de um subjetivismo (a mimese do “sentido moral” humano) contra uma forma de mimese da natureza e da paisagem comum. Aqui, o “sentido moral” está disjunto da natureza. Onde se legitima? Arnold não é claro. Uma forma de investigar esta questão é começar por deixar claro que também para Arnold a literatura é uma crítica da vida.<sup>80</sup> Sendo o objeto da literatura o “sentido moral” do indivíduo, podemos então assimilar uma coisa à outra e dizer que a literatura realiza uma crítica do sentido moral tal como se atualiza na vida. Apartir daí fica mais claro que não me pareça abusivo ler o elemento moral em Arnold não como ética transcendental mas como costumes, como *moeurs*, ou o que Donald Davidson chama de *way of life*.<sup>81</sup> Assim, faz sentido que, numa fase mais tardia da sua produção, Arnold tenha oposto expressivismo e ação. De fato, “o sofrimento não encontra vazão na ação”, se por sentimento se entende uma forma de “feeling” ou sentimento romântico, a pedra de toque substancial da linguagem expressiva, ou, em termos semânticos, uma espécie de referência na interioridade, na mente.

No início deste capítulo, vimos que o esteticismo de Walter Pater não consistia numa forma de evasionismo estético, como queria Huysmans com o seu *des Esseintes* (em *À rebours*, o romance “decadentista” por excelência) ou Villiers de l’Isle-Adam com o seu *Axel*. Também não consistia, como lembra Gennifer Uglow, num manifesto da estrita primazia da forma sobre o conteúdo e da separação entre a arte e quaisquer propósitos morais ou didáticos, como queria Swinburne ao importar para o Inglês, no seu *William Blake* (1868), a expressão *arte pela arte*, de Théophile Gautier.<sup>82</sup> Escreve Uglow: “Pater, too, lauds perfection of form over subject-matter, but for him the value of art is not its separation from life, but its very power to enrich ‘the moments as they pass’ (Pater)”.

---

<sup>80</sup> Em articulação com esta temática esteticista, poder-se-ia investigar os antecedentes ingleses do liberalismo norte-americano e da estética do filósofo pragmatista John Dewey. Para comentários extensivos de *Art as Experience* (Dewey), ver Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics* (2<sup>nd</sup>. ed., 2000 – trad. bras. *Vivendo a arte*, ver bibl.).

<sup>81</sup> Em que medida a noção de *way of life*, que Davidson avança em *Essays on Actions and Events*, é uma interpretação da “forma de vida” de Wittgenstein, é algo que teria de ser investigado.

<sup>82</sup> G. Uglow, introdução a Walter Pater, **Essays on Literature and Art**, p. xi.

Vemos que a versão de esteticismo que mais influenciou Wilde não tinha implicações tão fortes no sentido da “torre de marfim” romântica, do isolamento do artista relativamente às transações ordinárias da forma de vida. O Arnold que vejo presente no texto de Wilde não parece preocupado com a ética a priori, transcendente, heterogênea em relação aos *moeurs*. Assim se exprime Arnold acerca da poesia de Wordsworth:

Voltaire does not mean, by “treating in poetry moral ideas”, the composing moral and didactic poems – that brings us but a very little way in poetry. He means just the same thing as was meant when I spoke above “of the noble and profound application of ideas to life”; and he means the application of these ideas under the conditions fixed for us by the laws of poetic beauty and poetic truth. If it is said that to call these ideas *moral* ideas is to introduce a strong and injurious limitation, I answer that it is to do nothing of the kind, because **moral ideas are really so main a part of human life**. The question, *how to live*, is itself a moral idea; and it is the question which most interests every man, and with which, in some way or other, he is perpetually occupied. A large sense is of course to be given to the term *moral*. Whatever bears upon the question, “how to live”, comes under it (meu negrito).<sup>83</sup>

Realçando a parte em negrito, diria que as “idéias” aplicáveis à vida às quais se refere Arnold prendem-se com a *maneira de viver* que uma comunidade terá articulado, e que no seu devido tempo, segundo o movimento histórico arnoldiano que descrevi atrás, impregnará as produções artísticas. Neste sentido, dever-se-á ler uma sociologia não *nos* romances (re-presentada neles), mas sim *a atravessá-los*.<sup>84</sup>

### Objetivismo, subjetivismo, decadentismo

Wilde retomou a hesitação arnoldiana entre subjetivismo e objetivismo. Poder-se-ia fazer uma apresentação esquemática do elemento que põe Wilde em tensão com o

---

<sup>83</sup> M. Arnold, **Wordsworth** (1879), p. 1410.

<sup>84</sup> Zeraffa, *Fictions - The Novel & Social Reality*.

esteticismo (e com o romantismo) através duma oposição entre a sua literatura-como-crítica e a literatura-como-criação de Baudelaire. Na primeira concepção, a questão fundamental da cognição literária (ou das estipulações constituídas por mundos ficcionais) seria “Como viver?”. Na outra, pelo contrário, tratar-se-ia da pergunta: “Como não viver?”. Isto faz sentido se enquadrarmos ambas as perguntas no âmbito de regras de conduta imanentes (baseadas em formas de vida, em *ways of life* institucionais).

Ao contrário do caso de Baudelaire, parece-me difícil falar de uma *idée fixe* em Wilde:

É através das mutações perpétuas – e somente assim – que [o verdadeiro crítico] encontrará a sua unidade. Não consentirá em tornar-se escravo das suas próprias opiniões. Pois, o que é o espírito senão o movimento na intelectualidade? A essência do pensamento, como a essência da vida, é o movimento...

E mais adiante: “A missão do desenvolvimento estético é a do incitamento à contemplação e não á criação” (p. 155). Mas de que contemplação se trata? A contemplação do belo intemporal que o poeta deve captar no próprio movimento da “modernidade”, como em Baudelaire?

O texto de Wilde não é claro. A certa altura, diz Gilberto: “Para a cultura do temperamento, devemos procurar as artes decorativas, as artes que nos impressionam, mais do que aquelas que nos ensinam” (p. 155). Estas impressões, Wilde chama-as de “revelações”. Mas de quê? De epifanias do Belo intemporal, ou de compreensões melhores dos *ways of life*? Que ensinam as artes, afinal?

Esta linha de inquirição pode parecer extremamente confusa, devido aos termos que Wilde utiliza. É-o menos, contudo, se assimilamos a terminologia wildiana à arnoldiana. Diz Gilberto que “entre nós o pensamento é constantemente degradado pela sua associação com a prática” (p. 143). Esta “prática” é semelhante à de Arnold: a determinação de apriorismos que atrelam as idéias do indivíduo sempre a uma direção determinada, nunca podendo haver aí “chistes”, *trouvailles*, novidades<sup>85</sup> – ou, em suma, nunca o indivíduo

---

<sup>85</sup> Lacan toma de Aristóteles o termo *tiquê*, oposto a *automaton*, para caracterizar este encontro com o inesperado, o idiossincrático.

podendo lançar-se a qualquer tipo de investigação.

A este indivíduo preso num automatismo de idéias fixas, Wilde opõe o culto do “temperamento” como agente de avanço do saber e da criatividade. Só o temperamento, numa atitude desafiadora quanto aos automatismos dos protocolos e da tradição, reconhece “a importância de tratar a vida sob um ponto de vista [individualmente] definido e arrazoado” (p. 143). O culto do temperamento origina “gente imprática que veja além das horas e pense fora da época” (p. 144). Essa “gente imprática” são, precisamente, os críticos (mas lembremos que o crítico e o artista são um só). E a sua capacidade distintiva é a de aprender a viver uma “vida própria”, ou o que Jacques-Alain Miller chamaria de o seu particularismo: “Calmo, metido consigo mesmo, completo, o crítico esteta contempla a vida e nenhuma flecha lançada ao acaso pode penetrar nas articulações da sua armadura. Ele ao menos está seguro. Descobriu como viver” (p. 143).

Para Wilde, isto não pode ser encarado como um egoísmo, uma vez que é benéfico ao corpo social: “Pois ou o desenvolvimento da raça depende do desenvolvimento do indivíduo, ou o cultivo de si próprio deixa de ser o ideal, o nível intelectual declina e perde-se afinal” (p. 144). Estas flechas ao acaso, gostaria de as descrever como, numa palavra, quaisquer formas de dogmatismo, ou o ideal de grupo que interfere com a aceitação, pelo indivíduo, do seu particularismo libidinal.

Nesta espécie de próto-teoria da educação, educar(-se) é conseguir articular a diferença individual, imanente (tanto no sentido simbólico dos *costumes* quanto no sentido real da Coisa freudiana), com o corpo social (ou, noutras palavras, o corpo do vivente com os ideais do eu). A arte seria um meio ao serviço deste processo.

(...) a cultura de si próprio constitui o verdadeiro ideal do homem. (...) os gregos também já o haviam percebido: deixaram em herança ao pensamento moderno a concepção da vida contemplativa e o método da crítica, o único que a ela nos leva. É graças a ela que a Renascença foi grande, que nasceram as humanidades e que poderia também ser grande a nossa época; a real fraqueza da Inglaterra consiste (...) em alimentar ideais emocionais e não intelectuais (p. 145).

Na minha interpretação, o texto de Wilde não se encaixaria na definição de

“decadentismo” proposta por Paul Bourget (cf. nota 221 da Conclusão) precisamente porque, quanto mais o indivíduo se faz crítico tal como acima definido, e incorpora uma modalidade “crítica” de aprendizado das regras e costumes do seu meio – e também de engendramento de “estipulações” acerca do seu mundo –, tanto mais dele se dirá que está bem integrado, que “funciona” em conjunto.



Como vimos, em Arnold a reunião do crítico e do artista numa mesma operação não deixa de estar esboçada. Mas Wilde põe nela muito mais ênfase do que Arnold. Esta crítica, mais do que estar ao serviço da arte, é-lhe consubstancial, uma vez que se trata aqui não mais de revelação mas sim de aprendizado. Este aprendizado não se dirige, em Wilde, nem ao Belo intemporal, nem à pura interioridade mental, nem às regras da Razão transcendente ou apriorística, nem à exuberância do significante de per se, e muito menos consiste na idéia renascentista da arte como mimese mecânica ou espelho da realidade; não são estes os seus objetos. Seguindo Arnold e Pater, Wilde associa a “prática” ou os “fins práticos” à passividade dos automatismos. A contemplação, essa, seria a verdadeira atividade do homem que, contemplando a cultura, aprende a criticá-la, e a partir daí se inserir nela de maneira ativa e única, articulando a sua peculiaridade individual, nas suas duas vertentes de pessoa (resistencial ao grupo apesar de constituída por ele) e de corpo (o gozo lacaniano), com os ideais do grupo.<sup>86</sup> O meu argumento é, em suma, o de que isto tende a incluir a arte entre os jogos de linguagem que emergem da imanência da forma de vida, e portanto tende a afastar o esteticismo peculiar de Wilde da sua dependência com relação ao ‘gênio’ romântico (expressivista), que se fundamentava num paradigma empirista privado e na suposição da existência de uma “essência poética” da língua como uma espécie de nível semântico mais profundo, primevo. Assim, o aprendizado que se experimenta na arte está

---

<sup>86</sup> É neste sentido que, ao meu ver, a estética de Wilde é incompatível com os ideais da filosofia da diferença em muitas das suas descrições pós-modernas. Isto porque, nestas últimas, a diferença é com frequência vista como não uma imanência, mas uma nova transcendência reduzida a pequenos grupos tribais no seio da sociedade mais alargada. Como referi na introdução, isto permite, por exemplo, que políticos com J.-M. Le Pen erija o “direito à diferença” (*d’o français*) como bandeira do *Front National*. Cf. A. Pierucci, *Ciladas da diferença* (SP: Ed. 34, 1999).

vinculado à “força da regra” (J. Bouveresse) e a uma noção de liberdade não-existencialista, antes operando por via de “estipulações” (Kripke) ficcionais como método para responder à pergunta: Como viver?. Isto nos permite desvincular Wilde do decadentismo tal como o definiu, classicamente, Paul Bourget.

Podem-se isolar passagens de “O crítico como artista” e descrever um Wilde proponente da torre de marfim simbolista. De fato, muitos dos seus epigramas parecem, num primeiro momento, encorajá-lo. Penso, contudo, que a aproximação acima sugerida entre o crítico-artista wildiano e o “desinteresse” do neo-classicismo de Arnold faz mais justiça ao tom que se depreende da totalidade do ensaio em questão.

Nas suas implicações éticas, a estética de Wilde parece igualmente mais próxima, como já sugeri, da estética pragmatista tal como vem sendo descrita por Richard Shusterman. Uma estética pragmatista, que não se articule com uma “técnica de si” (Foucault) fundamentada em ideais a priori, repousando, antes, na imanência dos *moeurs* e práticas da forma de vida, também poderia acomodar, na sua teoria, a dialética da articulação do particularismo individual no grupo nos termos em que o psicanalista lacaniano Jacques-Alain Miller a vem investigando. Apenas menciono estas possibilidades, não cabendo a este trabalho desenvolvê-las.

## Os próximos capítulos

Sugeri neste capítulo que a poética de Wilde tem como uma das suas idéias fortes uma noção, a arte-crítica, que em termos filosóficos se afasta dos fundamentos da poética expressiva romântica (ontológicos, epistemológicos e éticos). Os capítulos seguintes procuram instrumentalizar alguns conceitos de Wittgenstein, bem como de filósofos da linguagem ordinária como Searle e Cometti, numa releitura desta idéia forte – o primado da crítica sobre a arte – que, ao tomá-la a sério e investigar as suas conseqüências, pretende aproximar o texto de Wilde (enquanto representativo de um certo esteticismo) a debates correntes hoje, tanto em teoria literária como em filosofia, relativos á intenção de sentido e aos limites da interpretação.

Assim, o segundo capítulo desafiará um dos fundamentos da poética expressiva, através dos argumentos com que Wittgenstein ataca o sentido metafísico da figura de linguagem da interioridade. O terceiro capítulo apresentará alguns textos proeminentes da teoria da literatura em que se avançam argumentos em desafio à operatividade da noção de intencionalidade para esta disciplina, e buscará refutá-los.

## Capítulo II

*Correspondem os enunciados de emoções à musa interior do “gênio”?  
Wittgenstein e a figura de linguagem da interioridade.*

### **Introdução: a cognição artística**

Oscar Wilde herda dos românticos a valorização da forma – não no sentido de um formalismo, mas no sentido em que esta atitude se oporia à observância exclusiva das regras das poéticas racionalistas. Valorizar a forma pode traduzir-se em conferir dignidade poética ao disforme, ao grotesco, ao subjetivo, ao inesperado, ao não-automático – como vimos com Victor Hugo. Valorizar a forma pode ser, igualmente, apreciar o *moderno* na feitura da obra, no sentido de Baudelaire atrás referido: os elementos locais, contemporâneos, do gosto e dos costumes em geral (portanto também da moralidade coeva), sem os quais a obra não é factível porque permaneceria como uma virtualidade, sem conseguir atualizar o Belo transcendental.

Mas valorizar a forma pode ainda ser outra coisa. Creio ser neste sentido que Wilde aponta ao propor o primado do fazer crítico relativamente ao artístico. De uma maneira geral, com o primado da crítica relativamente à arte Wilde parece querer destacar o elemento de aprendizado da arte, e de como se gera uma tensão entre a “personalidade individual” do artista (o carácter incontrolável de algumas conseqüências de ações intencionais) e a manipulação de regras tipológicas.

Não há estados de alma ou paixões de qualquer espécie que a arte não possa proporcionar-nos, e aqueles dentre nós que descobriram o seu segredo podem estabelecer antecipadamente o que as suas experiências vão produzir. Escolhemos o

nosso dia e a nossa hora.<sup>87</sup>

A arte seria um estudo da forma humana de vida. Consistiria, em particular, numa especulação acerca das formas como o indivíduo se pode inserir no corpo social, e dos problemas decorrentes desta inserção para a integridade de ambos o indivíduo e o grupo. A arte não é uma aplicação de regras fixas na obtenção de formas perfeitas, correspondentes às formas perfeitas da natureza. É, antes, uma das modalidades do que Wilde chama de “perfeita realização de si”. Não poderei explorar todos os caminhos abertos por esta noção. Mas deixarei alguns esboçados na Conclusão deste trabalho.

Este carácter especulativo (ou, como disse no capítulo anterior, estipulatório) do estudo artístico-crítico é uma das razões que levam Wilde a pugnar pela livre escolha de assuntos passíveis de tratamento pelo crítico-artista. Este deve ser livre para experimentar ficticiamente, narrativamente, maneiras de se inserir no coletivo que se oferecem ao indivíduo; a arte é um campo privilegiado desta experimentação. Trata-se da busca de um ponto de articulação entre a particularidade do indivíduo e os ideais que regulam a aceitação, pelo grupo, de novos integrantes, que possam operar com sucesso as regras das *investiduras simbólicas* (C. Geertz) ou insígnias de presença simbólica. Em suma: a arte é o estudo do individualismo, e o artista o individualista por excelência.

Num percurso breve através de alguns textos cruciais do romantismo, vimos como, desde os finais do século XVIII, se vem construindo um espaço crescente à subjetividade nas poéticas dominantes do Ocidente. Em outras palavras, ter-se-ia criado um espaço crescente à experiência do particularismo individual, o qual vem a ser articulado socialmente a noções como “pessoa” ou sujeito. Nas poéticas racionalistas, o Belo – valor supremo da arte – era atingido por via de um isomorfismo entre a sua inscrição na natureza e a sua inscrição nas obras que seguissem as regras perfeitas do método adequado. No romantismo, o Belo foi subsumido ao “gênio”, sendo atingido quando este último, então, se exprime como tal. A linguagem do “gênio” repousa em, ou revela, a “literariedade”; a transcendência traslada-se da natureza exterior para o interior do “gênio”, nos estados mentais. Mas a expressão pura do espírito encontra a resistência das formas contingentes do tempo, cuja passagem é então vivida agonicamente pelo romântico de estirpe baudelairiana.

---

<sup>87</sup> O. Wilde, “O crítico como artista”, p. 132.

O tempo é sempre uma degeneração desse clarão expressivo em que o “gênio” deu a ver o inefável: o acontecimento interior do pensamento, que é agora a referência do Belo e da linguagem por ele infundida.

Já se terá notado que ofereço, neste trabalho, uma caracterização da poética de “O crítico como artista” como um afastamento do “gênio” romântico, pelo menos – a crer-se na minha descrição – no seu fundamento filosófico egocentrado (ver mais abaixo). Prosseguindo nesta direção, gostaria então de passar a uma exposição do ataque de Wittgenstein à idéia de que a metáfora da “vida interior” corresponde a uma substancialidade empiricamente acessível por introspecção (que consistiria em “estados mentais”, ou no “espírito”). Wittgenstein demonstra-o reduzindo ao absurdo a crença de que proposições psicológicas (i.e., que falam sobre estados emocionais, etc.) na primeira pessoa do presente do indicativo têm referência no sentido de Frege (objetiva, mesmo que não empírica). Este percurso permite apresentar a “perfeita realização de si”<sup>88</sup> wildeana como uma “vivência característica” (*Investigações filosóficas*, §35), e assim articular a instância autoral da literatura com a imanência dos jogos lingüísticos ancorados numa forma de vida. No terceiro capítulo, prosseguirei esta incursão em Wittgenstein, agora para instrumentalizar as suas análises dos usos do verbo alemão *meinen*, “querer dizer”, num resgate pragmático da intencionalidade.

### Estrutura deste capítulo

O objetivo deste capítulo é, então, sugerir que o tratamento das figuras de linguagem da interioridade e da exterioridade por Wittgenstein (um dos problemas abertos pela noção de regra dos jogos de linguagem) poderi contribuir de forma importante para a discussão da relevância da intencionalidade como categoria operativa na teoria literária e nas teorias da interpretação.

Num primeiro momento, baseando-me em Paul Johnston<sup>89</sup>, exporei alguns traços do

---

<sup>88</sup> Assim define Wilde a arte, e o advento do crítico-artista.

<sup>89</sup> Paul Johnston. **Wittgenstein: Rethinking the Inner**. Londres e N.Y.: Routledge, 1993. O autor, por sua vez, baseia-se sobretudo nos últimos escritos publicados de Wittgenstein, *Last Writings on the*

tratamento que dá Wittgenstein à noção de interioridade. Não se pode dizer que Wittgenstein tenha uma “tese” sobre este tema, que possa portanto ser apresentada de maneira sintagmática; tal como ele próprio sugere, é mais conforme à concepção gramatical da linguagem *esclarecer* as questões correntemente em tratamento por meio de um acúmulo de exemplos diferenciados.

Num segundo momento, utilizarei este tratamento para analisar o que George Steiner chama de uma *presença real*<sup>90</sup> de sentido no texto (a idéia de que o sentido tem uma substancialidade que possa ser contida pelo texto enquanto entidade estável, a ser objeto de descrição). Questionarei a relevância desta última noção para o debate sobre a intenção do autor e a interpretação. Tal questionamento constitui já um início de refutação dos argumentos apresentados no último capítulo que pretendem minimizar a operatividade da noção de intencionalidade na filosofia da linguagem, na medida em que estes últimos procedem por uma redução ao absurdo de idéias correlatas à *Real presence* de Steiner.

### **A figura de linguagem (ou modelo) da interioridade**

Segundo Wittgenstein, quando falamos de estados interiores – sensações, sentimentos, etc. (ou seja, quando jogamos jogos de linguagem com conceitos psicológicos, nomeadamente quando fazemos afirmações acerca de estados interiores em primeira pessoa), isto só faria sentido quando se dispusesse de critérios exteriores, partilhados por outros, para a identificação desses estados interiores. Se isto é verdade, é possível pôr-se em dúvida a substancialidade e a privacidade dessa interioridade, já que os referidos jogos de linguagem pressupõem a existência de uma comunicação entre o interior e o exterior. A partir disto, a investigação de Wittgenstein vai dedicar-se a uma análise dos modos como se dá esta comunicação nos jogos de linguagem, e dos sentidos que a figura de linguagem da interioridade/exterioridade articula nas práticas lingüísticas.

Talvez uma das razões mais fortes para que se mantenha a crença na

---

*Philosophy of Psychology* (vols. 1 e 2, 1982 e 1992), e *Remarks on the Philosophy of Psychology* (vols. 1 e 2, 1980), para além das *Investigações Filosóficas* (1958).

<sup>90</sup> Cf. *Real Presences* (Routledge). Stephen Mulhall dedica a um comentário desta noção de Steiner o

substancialidade da interioridade é que não faz sentido o enunciador duvidar das afirmações de sensações interiores em primeira pessoa, já que não há, entre os jogos de linguagem, um que inclua esta dúvida (do tipo *Acho que sofro* ou *Acho que tenho dor*). Ou seja, esta é, antes de tudo, uma questão gramatical<sup>91</sup>, e não de um saber ou de um acesso privilegiado do indivíduo às suas próprias sensações interiores.

Não obstante, certas características dos critérios de utilização de verbos como o alemão *meinen* (querer dizer, ter em mente, significar, ter em atenção) geram a ilusão de que o seu sentido estaria comprometido com uma objetividade extensional privada de estados mentais interiores. Segundo Paul Johnston, o que diferencia este uso da *inner/outer picture*, ou modelo da interioridade, do uso proposto por Wittgenstein, é a natureza da assimetria para a qual a distinção entre interioridade e exterioridade aponta. “Esta assimetria no jogo é expressa pela sentença de que o Interior está velado aos outros”.<sup>92</sup> Ao chamar a atenção para esta assimetria, Wittgenstein pretende desqualificá-la como verdade metafísica<sup>93</sup> e mostrar que ela é determinada pelo jogo de linguagem em que se dá, ou seja, pelos seus critérios gramaticais de aplicação.

Isto nada tem que ver, no entanto, com um acesso por parte do indivíduo a coisas que só ele pode ver (p. ex. os seus sentimentos). Um outro comentador de Wittgenstein, Stephen Mulhall, corrobora esta idéia com o argumento de que, se houvesse “entidades epistemicamente privadas”<sup>94</sup> – entidades objetivas na interioridade – que fossem passíveis de uma descrição por sentenças na primeira pessoa do presente do indicativo, então seria possível cometer um erro nesta descrição. E no entanto não há um jogo de linguagem que preveja que este erro faça sentido.<sup>95</sup> Por outro lado, isto não significa que os jogos de

---

último capítulo do seu *On Being in the World - Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects* (cf. bibl.).

<sup>91</sup> Uma gramática constitui-se, para Wittgenstein, dos sentidos que, ainda que de maneira vaga e variável, os jogos de linguagem prevêem em usos determinados e contextos específicos. Os jogos de linguagem são, por sua vez, determinados pela *Lebensform* ou forma de vida no seio da qual se dão: não apenas a imanência do que Freud chamava de Gozo, mas também as negociações de sentido e técnicas de conceptualização publicamente estabelecidas na comunidade.

<sup>92</sup> Wittgenstein, apud Johnston, *op. cit.*, p. 168.

<sup>93</sup> Ou seja, a tese do privilégio epistemológico privado e da linguagem representacional de base empirista (ver mais abaixo neste capítulo).

<sup>94</sup> Stephen Mulhall. *On Being in the World - Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects*. Londres: Routledge, 1993, p. 60.

<sup>95</sup> A menos talvez em situações muito específicas, do tipo “Tenho dúvidas quanto ao meu sentimento relativamente a esta situação”. Mas estas dúvidas não seguem os mesmos critérios de dúvidas como

linguagem com estados interiores<sup>96</sup> não têm nenhuma conexão com a realidade.

Por exemplo, se a pergunta acerca do que uma pessoa pretende fazer raramente ajudasse a prever as suas ações, a natureza do nosso jogo de linguagem mudaria, bem como a nossa atitude para com ele.<sup>97</sup>

Existe, de fato, uma assimetria entre o indivíduo e os outros quanto a, por exemplo, intenções. Sempre segundo Johnston, posso declarar que pretendo praticar uma ação X, e isto terá mais o carácter de um compromisso do que de uma previsão, já que não preciso *justificar* esta declaração. Mas se outros declararem o que eu supostamente vou fazer, isto só pode configurar uma previsão, porque será necessário que disponham de parâmetros para as suas declarações (i.e., comportamentos prévios meus ou das pessoas em geral). Portanto, o modelo ou figura de linguagem da interioridade tem um pano de fundo criterial contra o qual faz sentido.

Outra conclusão disto é que a figura da interioridade/exterioridade não poderia ser totalmente abolida sem que se modificasse no mesmo movimento a noção de “ser humano” que informa os jogos de linguagem (ver mais abaixo para uma elaboração deste ponto).

O alvo de Wittgenstein, aqui, parece não ser a figura da interioridade/exterioridade em si, mas antes um seu uso particular, qual seja, o carácter místico de que se pode revestir esta expressão, a partir do momento em que se julgue haver uma substancialidade interior velada, cerrada, uma espécie de entidade encapsulada da interioridade, que nunca se mostraria. Este “enfeitiçamento” conceptual decorreria duma má compreensão da “gramática” da interioridade; sob o efeito desse “feitiço” da linguagem, o indivíduo pode acreditar que se faz ali referência a algo que na realidade não existe – no caso, entidades mentais objetivas e passíveis de servir de auferimento à verdade ou falsidade de expressões ou proposições de sentimentos.

Não obstante, dizer que nada está escondido não é dizer que posso sistematicamente entender as declarações dos outros sobre as suas sensações interiores. Dizer que nada está

---

“Não sei se este teclado tem uma consistência relativamente estável”.

<sup>96</sup> Utilizarei a locução “jogos de linguagem *com*” por uma questão de uniformidade, mas deixo em aberto a possibilidade de que se prefira “jogos de linguagem *de*”.

escondido é apenas, como já foi dito, *apresentar* a assimetria entre o interior e o exterior em termos de uma questão de gramática. É o jogo gramatical que não permite ao indivíduo dizer que ele tem dúvidas acerca de haver tido uma sensação interior. Onde, como não pode duvidar das suas experiências interiores no mesmo sentido em que duvida se está ou não chovendo lá fora, o indivíduo não tem com estas uma relação que se dê em termos de um saber, de uma epistême. Os outros, pelo contrário, gramaticalmente podem duvidar das sensações interiores do indivíduo, e portanto descobrir se este as experimentou, e ter, para todos os efeitos, certeza disto – uma vez que o seu parâmetro são as declarações do indivíduo.<sup>98</sup> Ao indivíduo basta que tenha sinceridade (se está gramaticalmente excluída como hipótese a sua dúvida, também o está a sua certeza) – mas então já se está num jogo que não é o do saber, da dúvida e da certeza, mas sim o jogo da mentira e da sinceridade.

Mesmo o fato de se poder mentir ou fingir, diz Johnston, atesta a existência de uma comunicação entre o interior e o exterior. Se esta não existisse, se a interioridade fosse estanque, como chegaríamos a saber que existe mentira e fingimento? “Mais ainda: como nos poderia interessar a diferença entre um X que não pode ser conhecido e um Y que também não pode ser conhecido?”<sup>99</sup> Se alguém finge ou é sincero, em nenhum dos dois casos as declarações que faz descrevem uma realidade interior escondida, mas apenas configuram uma asserção sincera e outra insincera. Por exemplo, não posso estar errado acerca da minha própria insinceridade, porque o que determina a minha insinceridade não é a comparação com um estado interior descrito (que ela expressamente distorcesse), mas sim uma regra gramatical: aquela que diz que as minhas “declarações sinceras são necessariamente corretas”<sup>100</sup>.

A diferença entre dizer a verdade e mentir não é que estes envolvem estados interiores diferentes, mas sim que eles têm diferentes manifestações. Tal como todos

---

<sup>97</sup> Paul Johnston, op. cit., p. 169.

<sup>98</sup> Como? Perguntando ao indivíduo. Posso duvidar se este está sendo sincero, mas a possibilidade mesma da minha dúvida atesta a possibilidade da minha certeza – ou melhor, atesta a natureza do jogo de linguagem jogado, o qual me permite ter dúvida e certeza acerca dos enunciados de sensações em 1ª pessoa de outrem, ao contrário do indivíduo que produz estes enunciados, o qual não pode ter esta dúvida (já que ela não é prevista pelo jogo de linguagem).

<sup>99</sup> Id., p. 172.

<sup>100</sup> Id., ib.

os outros ‘estados interiores’, mentir tem critérios externos, e se não os tivesse não poderia despertar interesse algum.<sup>101</sup>

Estes critérios testam-se no tempo e no seio de uma forma de vida; apenas neste contexto “mentir” faz sentido.

Ainda sobre a questão dos critérios exteriores para afirmações de sensações. Admitindo-se que, em alguma medida, a asserção “Tenho uma dor” seja um informe sobre um estado interior, ainda assim isto só tem alguma relevância se houver algo de exterior nele, alguma manifestação. Se assim não fosse, tratar-se-ia de algo que os outros jamais poderiam saber, e pelo qual, portanto, ninguém se interessaria. Para que interesse, a asserção tem de vir associada a outros aspectos do comportamento do indivíduo. Do contrário, seria como o caso de alguém que sistematicamente fingisse estar-se afogando. Relativamente à dor “sincera”, “a dor fingida (...) tem conexões e conseqüências completamente diferentes”.<sup>102</sup>

“Só falamos de fingimento em um padrão de vida relativamente complicado”<sup>103</sup>, porque o fingimento não está relacionado com uma simples realidade interior (“dor”), mas sim com uma rede de padrões de comportamento, cheia de nuances e complicações (o *Background* de Searle parece ser também constituído, entre outras coisas, destes padrões). O que interessa numa dor sincera ou fingida não é a sua relação com a realidade interior da dor ou não, mas sim os seus contextos exteriores, os seus usos e sobretudo as suas conseqüências ao longo do tempo e no quadro de certas expectativas de comportamento.

### **O sentido como correspondência, os limites da interpretação**

Aqui convém dar uma indicação prévia da relação que pretendo estabelecer entre a análise wittgensteiniana da interioridade e a questão da substancialidade do sentido do texto. O que Wittgenstein quer eludir aqui não é a existência do estado interior da dor, mas

---

<sup>101</sup> Id., p. 173.

<sup>102</sup> Id., p. 174.

<sup>103</sup> Wittgenstein, apud Johnston, op.cit., p. 174.

a nossa tendência a tratar estados interiores como objetos aos quais damos nomes, num processo que é, assim, naturalizado. Tudo se passa como se o jogo de linguagem “correspondesse à realidade”, e não dependesse de conexões que complicam as suas operações de sentido muito para além de uma conexão entre asserção e estado interior “objetivo”, e muito para além de uma linguagem que apenas funcionasse apenas de forma referencial. De forma semelhante, tendemos a achar que o texto encerra um sentido substancial, ao qual Steiner chamou de “presença real” de sentido (próxima do que Wimsatt chamou de ícone verbal<sup>104</sup>) – e que é este sentido substancial que limita a variação das interpretações. Retomarei mais adiante este tema.

Como se viu até agora, os jogos de linguagem com conceitos psicológicos possuem três traços principais: 1) “não há critérios que a generalidade das pessoas reconheçam como conferindo certeza”; 2) “o que está em jogo quando se diz que alguém está em um estado particular não é definido rigorosamente”; e 3) “com freqüência a base dos nossos juízos psicológicos não pode sequer ser especificada”.<sup>105</sup>

Este último ponto pode ser clarificado com um exemplo como o que se segue: “Sei que, baseado na expressão do seu rosto, ela está feliz em me ver, mas não saberia como descrever esta observação para uma terceira pessoa, ou convencer uma terceira pessoa de que estou certo”. Wittgenstein chama a este tipo de base evidência imponderável (*imponderable evidence*). Os jogos de linguagem com expressões de sentimentos baseiam-se em dados empíricos (comportamentos), mas com freqüência estes comportamentos não podem ser especificados. Tais dados podem, inclusive, apesar do seu caráter empírico, ser objeto de discórdia, sem que o jogo de linguagem fique com isto impossibilitado de funcionar.

Esta linha de argumentação sugere que a questão do realismo em literatura talvez envolva elementos mais complexos do que a querela entre realistas e esteticistas havia pretendido. Por um lado, a noção de evidência imponderável indica que, de certa maneira, não podemos dispensar a empiria. Mas também indica que na produção de sentido o observador (o emissor, o narrador, etc.) tem um papel essencial, já que não se trata de

---

<sup>104</sup> Wimsatt. *The Verbal Icon*. Un. of Kentucky Press, 1967.

<sup>105</sup> Johnston, op. cit., p. 181.

“repetir”, duplicar, meramente mimetizar o dado (no caso, proposições de estados interiores) no seu símbolo correspondente, mas sim de jogar um jogo de linguagem que só funciona se houver uma sensibilidade partilhada (*kinship* ou semelhanças de família) entre as pessoas envolvidas na operação lingüística.

### **Semelhanças de família e o “ver-como”**

Em teoria literária, a noção de “semelhanças de família” não está distante do que Stanley Fish chamou de comunidades interpretativas (cf. bibl.), ou Linda Hutcheon de comunidades discursivas (cf. bibl.). A *kinship* também poderia ser útil a uma análise da noção de “máscara” em Wilde (cf. o texto “The Truth of the Masks”, em *Intentions*), ou seja, a idéia de que a verdade do sujeito – e do sentido – está na aparência. Através das noções de semelhança de família e percepção de aspecto (*aspect perception, sehen als* ou ver-como, p. ex. a percepção de uma expressão facial como irônica, feliz, etc.), a teoria da máscara e o realismo literário podem receber um tratamento do qual emergem como posições bem menos antagônicas do que o próprio Wilde sugere no seu texto. Como escreve Jonston para destacar que o exterior (*outer*) é, não irrelevante, mas sim essencial ao funcionamento das práticas lingüísticas,

Somente se [o indivíduo] tem uma relação direta com as aparências em questão [na prova imponderável] será capaz de realizar o tipo de julgamento necessário, já que num jogo que não implica em critérios estabelecidos, seria impossível especificar regras de interpretação. Por esta razão, alguém que não se remetesse às aparências, alguém que não ‘desse a mínima para elas’, seria incapaz de aplicar os conceitos relevantes [p. ex. feliz, melancólico, etc.]. Aqui voltamos ao *seeing aspects* ([ser capaz de] ver aspectos), porque é apenas em termos deste fenômeno que a nossa relação com os outros pode ser apreendida com precisão<sup>106</sup>

*A verdade das máscaras* pode ser hoje lido como um texto que, em estética, vai ao

encontro das filosofias da mente que contestam a exterioridade do mundo físico com relação à mente tal como a ciência moderna concebia esta exterioridade:

We get at the physical reality by "peeling off" the subjective effects on our senses and the way things appear from a human point of view, consigning those to the mind, and trying to construct an objective theory of the world outside our minds that will systematically explain the experimental observations and measurements on which all scrupulous observers agree.<sup>107</sup>

A partir da noção de "evidência imponderável", é possível então sugerir que não só o *Outer* não pode ser desligado do *Inner* como lhe é mesmo essencial. Não apenas as emoções não estão encapsuladas, como a única coisa que podemos fazer com elas é *vê-las* imediatamente (por oposição ao que seria, por exemplo, inferi-las) baseados em, por exemplo, expressões faciais (ou seja, ver é ver *como*). Ver diretamente significa, aqui, ver sem precisar inferir. Percebemos imediatamente aspectos de uma expressão facial, mesmo sem saber por quê.<sup>108</sup> "O conceito de percepção de aspecto (*sehen als*) tem também, portanto, a utilidade de evidenciar o sentido no qual o nosso jogo de linguagem se baseia em semelhanças de família."<sup>109</sup> Esta *kinship* ou semelhança de família não é um conjunto de regras de interpretação, mas uma certa sensibilidade partilhada.

É importante salientar que as semelhanças de família (entre dados, entre indivíduos, entre comportamentos), nas quais se baseia o funcionamento dos jogos de linguagem, dão conta da imediaticidade da percepção de sentido. Esta imediaticidade está para além da percepção da estrutura daquilo que se percebe (p. ex., o padrão universal do sorriso e do que ele pode significar em termos de percepção de aspecto), embora o fato de aceitarmos não invalide a existência desta última dimensão (estrutural). A oposição entre aparências (percepção de aspecto) e estrutura revela-se apenas instrumental, não excludente. Johnston dá o exemplo da percepção de expressões faciais:

---

<sup>106</sup> Johnston, op. cit., p. 182.

<sup>107</sup> Thomas Nagel, "The Mind Wins!?", in *The NY Review of Books* de 4/março/1993

<sup>108</sup> Isto não quer dizer que não tenha de haver critérios de interpretação quanto a expressões de estados interiores, mas apenas que estes critérios ou regras são vagos e instáveis.

<sup>109</sup> P. Johnston, op. cit., p. 183.

O nosso julgamento de que o rosto está triste é um juízo acerca da estrutura que percebemos, mas agrupa aparências de uma maneira que pareceria caprichosa a alguém que não se relacionasse com expressões faciais humanas diretamente e tal como nós o fazemos.<sup>110</sup>

### Gramática de “saber”

Um dos pontos principais do que ficou dito até agora é que a palavra “saber” é usada de forma peculiar quando se trata de jogos de linguagem com estados psicológicos.<sup>111</sup> Ela remete-nos, aqui, a relações entre pessoas (cujos comportamentos são previsíveis apenas em parte), e não a relações entre um observador e o seu objeto. Ou seja, os referidos jogos apontam para relações de afinidade, de capacidade (plástica, vaga, adaptável) de prever e compreender, e não apenas para o estabelecimento de regras de interpretação baseadas na percepção de estruturas (pois já vimos que isto seria pragmaticamente insuficiente, de acordo com os jogos de linguagem jogados entre seres tais como nos entendemos<sup>112</sup>). Retomarei este ponto no próximo capítulo, ao tratar mais diretamente da intencionalidade pragmática.

Assim, o saber sobre a interioridade não é um saber acerca de uma realidade interior objetiva (por parte do indivíduo ou dos outros), mas sim um saber que envolve múltiplos aspectos, tais como o que esperar de um indivíduo, como se relacionar com ele e compreendê-lo. E isto só é possível se houver alguma afinidade (*kinship*) entre os indivíduos.<sup>113</sup> Portanto,

O interior não é uma realidade bruta, não é nem um conjunto de experiências privadas nem um conjunto de estados cerebrais; é, antes, o conceito que está no

---

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> Id., p. 184.

<sup>112</sup> Parece-me que isto não deve ser confundido com uma forma de humanismo (no sentido contemporâneo da “vida humana” como noção – e valor – aprioristicamente pacífica), mas apenas como mais um elemento do projeto de investigação acerca dos jogos de linguagem que jogamos.

cerne de toda a nossa interação e compreensão mútuas<sup>114</sup>

concebidas em termos de jogos de linguagem (práticas lingüísticas) e não em termos de um conjunto de saberes (*knowledge*).

### **Empirismo e referência subjetiva interior (definição ostensiva “interna”)**

Aceitar este tratamento da Imagem da interioridade tem uma consequência interessante para a teoria da literatura: os pressupostos filosóficos de uma noção forte de lirismo, tal como no primeiro capítulo sugeri que esta noção estaria na base da literatura “contragenérica”<sup>115</sup> e na idéia de “gênio” romântico, parecem menos consistentes. Esta inconsistência não derivaria, nesta perspectiva, apenas da indeterminação do sujeito, investigada pelos simbolistas (e já por Baudelaire) bem como pelas poéticas modernistas (a “impessoalidade” joyciana), mas sobretudo da “essência” da nossa linguagem, que sem deixar de ter alguma articulação com o mundo, não deixaria de ser simultaneamente gramatical – e não essencialmente designativa ou referencial, em termos externos ou internos ao falante.

Como vimos no primeiro capítulo, a idéia romântica de “gênio”, base da literatura contragenérica, havia pretendido abrir um espaço poético à “expressão” da subjetividade no interior das regras de composição – contra as poéticas racionalistas. O conhecimento literário, assim, atestar-se-ia já não apenas junto às regras da Razão; no tocante aos fundamentos do seu conhecimento, a literatura doravante se emularia junto à doutrina

---

<sup>113</sup> Id., p. 185.

<sup>114</sup> Id., p. 187.

<sup>115</sup> Cf. Capítulo I. Como disse ali, a literatura que J. Arac chama de contragenérica teria aparecido a partir de desenvolvimentos do romantismo. A dada altura, passou-se a considerar que havia uma literatura que transcenderia os gêneros. Esta literatura no singular e com um determinante forte, “a” literatura, legitima-se na medida em que é produzida por criadores “autênticos” (ou seja, que realizariam o ideal expressivista romântico, comunicando uma pura interioridade, processo que obrigaria à “explosão” das formas tradicionais numa suposta constante idiosincrasia da *parole* poética). A linguagem utilizada por ela não seria a linguagem ordinária modalizada, mas sim um tecido textual que exprimiria a “essência poética da linguagem” (que J.-P. Cometti chama de um dos dois “mitos da significação” – ver capítulo III), cuja contraparte teórica é a problemática da “literariedade”.

empirista clássica. Isto talvez soe surpreendente, dado que o romantismo é normalmente descrito como a grande reabertura dos portões da imaginação; esta, livre dos maneirismos formais setecentistas, forjaria agora uma literatura mais autêntica, mais “natural”, menos afetada pelo idioma dos salões, inclusive reativando acentos “populares”. Não infirmo esta descrição do romantismo. Não obstante, é justamente na natureza desta “autenticidade”, ou nos seus fundamentos filosóficos, que está a chave para a aproximação que proponho.

Segundo a doutrina empirista clássica dos fundamentos do conhecimento,

el conocimiento empírico se sustenta sobre la base de mi conocimiento de cómo me parecen subjetivamente las cosas. El sentido interno proporciona así los conocimientos más indubitables sobre los cuales se construyen los conocimientos de las cosas objetivas. Las oraciones psicológicas en primera persona funcionarían entonces como oraciones básicas, registros de experiencia inmediata, a partir de las cuales se obtienen por construcciones lógicas las oraciones que versan sobre objetos y estados de cosas externos.<sup>116</sup>

A definição ostensiva interna tem em comum com o *cogito* cartesiano, do qual se haviam derivado as poéticas racionalistas clássicas do século XVII, o fato de ser um procedimento “que não inclui um ponto independente do sujeito”.<sup>117</sup>

Para o fenomenalista, o conceito mesmo de objeto é tido como uma construção lógica de expressões de *sense data*. Por esta razão, como aponta Quine, um dos dogmas do empirismo consiste precisamente na defesa da tese do reducionismo radical, [segundo a qual] “todo enunciado significativo é considerado traduzível num enunciado (verdadeiro ou falso) sobre a experiência imediata”.<sup>118</sup>

O historicismo agônico de muitos românticos tardios (penso em Baudelaire e Pater – vide o Capítulo I) pareceria almejar às “proposições básicas” de Schlick, demandadas

---

<sup>116</sup> Alfonso García Suárez, *La lógica de la experiencia*, 1976, p. 137.

<sup>117</sup> S. Faustino, op. cit., p.52.

<sup>118</sup> Id., ib.

pelo projeto reducionista acima descrito. As proposições básicas,

na qualidade de constatações, confirmações ou verificações (*Konstatierungen*), não estão sob o risco de dúvida ou erro, uma vez que são indicações da própria *presença* da experiência: descrevem a *ocasião* para que a experiência ocorra. (...) O seu fundamento é a experiência imediata de um sujeito empírico, na qualidade de um observador individual dos fenômenos.<sup>119</sup>

O que fica assim caracterizada é a tese do solipsismo metodológico, que erige o indivíduo (a experiência individual imediata) como pedra de toque última de qualquer conhecimento válido. Como já terá ficado claro, quero sugerir uma analogia entre esta posição extrema e a posição extrema do expressivismo esteticista, para cuja ilustração escolhi trechos de Baudelaire, devido à sua clareza e por gosto pessoal (poderia ter escolhido trechos de J.C. Huysmans, Walter Pater ou Villiers de l'Isle-Adam).

Ahora bien, si la tesis no-cognitiva [a qual caracterizei mais acima neste capítulo] es correcta, entonces esta empresa se revela enteramente descaminada. Si no tiene sentido hablar de que yo sé que veo tal y cual o siento tal y cual, entonces estará enteramente fuera de lugar buscar los fundamentos del conocimiento empírico en los juicios de percepción inmediata.<sup>120</sup>

Uma consequência disto é que não faria mais sentido falarmos em “autenticidade” para usos “líricos-emotivos” da linguagem (literários ou outros), e não apenas pelas razões apresentadas nos debates simbolistas e modernistas (o debate da impessoalidade autoral).

Uma forma de o demonstrar é postular o sentido de uma frase como “João tem dor de dentes, mas não a sente”. Segundo García Suárez, esta proposição “não determina nenhum lugar no espaço lógico; é uma expressão excluída” por aquilo que Suárez chama de “lógica da experiência”.<sup>121</sup> Ou seja, a razão pela qual esta expressão não faz sentido não

---

<sup>119</sup> Sílvia Faustino, op. cit., p. 53.

<sup>120</sup> Alfonso García Suárez, op. cit., p. 137.

<sup>121</sup> Id., p. 138.

seria de natureza empírica, mas gramatical: a gramática da palavra “dor” não prevê um sentido para a expressão “preciso verificar se tenho uma dor ou não”. Em suma, não dispomos de critérios para lidar com uma frase como esta última.

“Uma dor não é um objeto privado que possamos inspecionar mediante o olho da mente”<sup>122</sup> não porque se possa demonstrar, em termos empíricos, que assim seja, mas porque só passamos a pensar na dor como de fato um objeto privado verificável no momento em que perdemos de vista a função dos critérios no funcionamento dos jogos de linguagem. Perder os critérios de vista é precisamente o que, para Wittgenstein, gera as teses metafísicas dos filósofos; a isto se refere Wittgenstein quando fala no “enfeitiçamento” da linguagem.

Este olho da mente – o olhar epistêmico interior – pode ser encarado, julgo, como uma tentativa de conhecimento análoga à voz lírica, no momento em que se passe a falar dela como legitimadora de uma concepção definidora d’*a literatura* no singular, a literatura contragenérica. Por outras palavras: a interiorização das musas, engendrada na poética romântica pela idéia de “gênio” e explicitada na idéia de literatura contragenérica produzida por criadores “autênticos” (i.e., “o escritor”<sup>123</sup>), pode ser vista como uma versão literária da epistemologia egocêntrica. Segundo a epistemologia egocêntrica, e para continuarmos com o exemplo de Suárez, eu só poderia conhecer a dor que eu tenho, e só eu poderia conhecer a dor que tenho. Neste sentido, esta concepção consistiria num “enfeitiçamento metafísico” da linguagem.

Parece então haver, de fato, uma analogia entre a natureza da autenticidade que legitima a literatura contragenérica e o fundamento filosófico do “privilegio epistemológico do sujeito que vivencia sensações”<sup>124</sup>, cujas expressões dispõem, assim, de critérios privados de uso.<sup>125</sup>

O problema da epistemologia egocêntrica, para Sílvia Faustino, é que do ponto de vista de uma teoria gramatical (não exclusivamente referencial) da linguagem a definição ostensiva privada “não tem condições lógicas suficientes para fornecer uma regra de

---

<sup>122</sup> Id, ib.

<sup>123</sup> “O escritor” seria esta invenção do século XIX, subsumido ao artista “autêntico” tal como definido acima neste capítulo. Como disse no capítulo anterior, Arac pensa no contexto norteamericano, em escritores como Whitman, Hawthorne e Melville.

<sup>124</sup> S. Faustino, op. cit., p. 43.

aplicação do nome da sensação”. Não obstante, parecemos com frequência acreditar que não é assim, o que se explicaria devido a uma miragem bastante comum que infunde os discursos do senso comum sobre a linguagem: o de que esta teria uma natureza exclusivamente representacional.

### **A linguagem representacional**

Como lembra Sílvia Faustino, por trás da idéia de definição ostensiva interna (apontar-se para dentro e dizer-se: ‘É isto o que sinto’) está uma concepção estritamente representacional da linguagem. Esta concepção postula que a linguagem pode conformar-se à natureza do objeto representado, funcionando como o “espelho da natureza” e refletindo a ontologia (psíquica) que lhe “corresponda” (ou que ela refira) em determinado uso. Poderíamos então aplicar o princípio da verificação a enunciados de sentimentos em primeira pessoa. A “linguagem privada” baseia-se na idéia de que haja uma implicação recíproca entre lógica e ontologia. Isto produziria uma miragem metafísica na nossa manipulação desses conceitos, uma “ficção gramatical”, resultante de uma “concepção equivocada do funcionamento da gramática”.<sup>126</sup>

Não estou certo de que se possa extrair conclusões taxativamente negativas, a partir das *Investigações* de Wittgenstein, acerca das relações entre a linguagem e a realidade, como Sílvia Faustino parece dar a entender que se possa. Não estou certo de que Wittgenstein nos proponha que *todo e qualquer* processo de satisfação proposicional se dê tão-somente no âmbito intra-gramatical. Neste trabalho, interesse-me especificamente por conseqüências dos argumentos acerca de suposições (ontológicas) representacionais embutidas em discursos sobre a “linguagem privada”.

Mas vale a pena lembrar aqui um acautelamento de Jacques Bouveresse. Segundo este, se Wittgenstein não examina mais detidamente os constrangimentos a que a realidade submete a linguagem (Bouveresse fala numa “abstinência semântica” das *Investigações*), isto seria motivado mais por uma concentração de interesse do autor pelo funcionamento

---

<sup>125</sup> Id., 43.

<sup>126</sup> S. Faustino, **Wittgenstein – o eu e a sua gramática** (SP: Ática, 1995), p. 40.

interno dos jogos de linguagem do que pelo compromisso com uma tese globalmente anti-representacional.<sup>127</sup>

Le caractère arbitraire des règles de la grammaire signifie que nous ne pouvons pas, par exemple, essayer de justifier notre système des couleurs en disant qu'il y a *réellement* quatre couleurs primaires (cf. *Zettel*, §331). Mais cet énoncé n'est évidemment pas pour autant faux, il est simplement vide, parce que, si l'on entreprenait de montrer, par exemple, que l'on chercherait en vain une cinquième couleur primaire, nous ne saurions pas ce qu'il est question de chercher. Nous pouvons inventer une certaine façon de considérer et de représenter les choses; nous n'inventons pas ce qui est à considérer et à représenter.<sup>128</sup>

Em todo o caso, para Sílvia Faustino a idéia de definição ostensiva interna levaria a que, por exemplo, se tratassem expressões de sentimentos da mesma maneira como se tratam descrições, submetendo-as ao princípio aristotélico da bipolaridade (toda descrição é uma representação falsa ou verdadeira de um estado de coisas possível, excluindo-se uma terceira possibilidade). Isto explica que, para fundamentar a analogia que aqui proponho, eu tenha tido que caracterizar a suposta substancialidade dos estados mentais: seriam estes os “estados de coisas” que as expressões de sentimentos pretenderiam “descrever”, qualificando-se assim a receber atributos de verdade ou falsidade caso correspondam ou não a essas substâncias.

Ao atacar a substancialidade dos estados mentais tal como esta teoria sugere que ela exista, Wittgenstein contesta a possibilidade de uma tal atribuição de valores de verdade, uma vez que a posse privada de sensações teria a sua ontologia (a sua referência) esvaziada. A crer-se na minha analogia, poderia servir-me dos argumentos de Wittgenstein para investigar os fundamentos da autenticidade da literatura expressiva tal como a defini no primeiro capítulo, ou seja, como uma forma de, passe a expressão, “empirismo lírico”. Caracterizemos um pouco melhor estes fundamentos.

---

<sup>127</sup> J. Bouveresse, **La force de la règle** (“Conceptualisme et réalisme”).

<sup>128</sup> Id., ib., p. 59. Cf. também *LF*, §429.

## Fundamentos filosóficos da literatura “autêntica”

Sílvia Faustino caracteriza o mentalismo como um referencialismo internalizado. Ambos o mentalismo e o referencialismo “nasceram da visão comum de que a função básica da linguagem consiste em representar uma realidade, interna ou externa, mental ou física”. Neste quadro, compreende-se que se peça às “significações do simbolismo aparente” que sejam reveladas por uma “gramática profunda”.<sup>129</sup> Concebidas nesta forma substancial, as significações são um “algo” que ocorrem num tempo e ocupam um espaço, sendo o acesso a elas a pedra de toque da verificação da verdade das proposições produzidas.

A esta robustez ontológica do significado – uma ilusão gerada por um equívoco gramatical –, Wittgenstein chama-a de “corpos de significação”. Ao compartilhar da geração desta ilusão, a literatura contragenérica mostra não compreender o jogo de linguagem das ficções: dá a entender que faça sentido falar-se de uma literatura autêntica. Funda-se assim uma poética que se arroga foros de legalidade na “República das letras”, que confere cidadania aos criadores, ou seja, que os torna “escritores” no sentido especial de J. Arac aludido anteriormente. O critério desta legalidade – se me permitem prosseguir na metáfora – são referenciais internos: a literatura autêntica é produzida pelo criador autêntico, e o criador autêntico é aquele que *se* exprime numa voz lírica sem “perdas” semânticas.

Evidentemente, ofereço aqui uma imagem exacerbada do expressivismo. Quem procurasse bem não encontraria, creio, ninguém que tenha defendido uma tal poética consistentemente em todos os seus escritos.<sup>130</sup> Mas interessa-me esta exacerbação justamente para dar a ver melhor a aproximação que me ocupa aqui. Tive de incorrer no risco de ser injusto com alguns nomes proeminentes do romantismo e do esteticismo inglês e francês. Mas não me propus a comentar aqui nada mais do que alguns conceitos, ensejado por um pequeno ensaio de Wilde. Portanto, tal como disse no início do primeiro capítulo,

---

<sup>129</sup> S. Faustino, *op.cit.*, p. 57.

<sup>130</sup> Pergunto-me se a consequência máxima dos fundamentos da literatura “autêntica” (ou simplesmente a literatura moderna), em termos programáticos, não pode ser encontrada na Escrita Automática surrealista.

não estou autorizado a emitir juízos de valor (sobretudo literário) sobre obras e autores – Baudelaire, Gautier ou outros.

Para Wittgenstein, eu não apreendo sensações: simplesmente as tenho. Não há um olho mental que dirija o olhar à dor ou à alegria ou à “referência” dos versos líricos de Wordsworth. Se não há enunciados emotivos mais “autênticos” do que outros (no sentido especial aqui utilizado, o do “empirismo egocêntrico”), de que critérios dispomos para o seu uso?

### **Crítérios gramaticais**

Pôr em questão a evidência ou dado empírico de juízos psicológicos não implica a afirmação de que estes estejam absolutamente em aberto. Significa apenas que a razão pela qual esses juízos não estão absolutamente em aberto nada tem que ver com uma fidelidade a uma suposta objetividade de um estado interior, e sim com advirem ou não conseqüências de um julgamento psicológico – *se é possível* fazer algo com ele ou não, se ele desperta interesse ou não, dada uma atual forma de vida. Noutras palavras, há que verificar se temos critérios para certo emprego de determinada expressão ou não.

Este “fazer algo” é um fazer lingüístico. Como tal, fazer algo é, aqui, jogar “com sucesso” um jogo de linguagem, ou seja, seguir uma regra, dominar uma técnica, conhecer um critério. “Fazer algo com sucesso”, se transposto para a teoria das “comunidades interpretativas” de Stanley Fish (cf. bibl.), poderia talvez ser lido como complementar ao que Fish chama de persuasão. Para Fish, o que limita a variação infinitamente relativa de interpretações é o fato de que, ao interpretarmos, os termos em que o fazemos são determinados pelo consenso comunitário acerca do que é reconhecido como um poema, um romance, acerca do que é ler, das coisas que se fazem com um poema (ou seja, do que é reconhecido como um enunciado crítico), etc.<sup>131</sup> Não fica especificado exatamente (tal

---

<sup>131</sup> Para Stanley Fish, a questão (levantada pela filosofia da desconstrução) da indecidibilidade de sentido ou da inteligibilidade proposicional simplesmente não se põe na prática. Isto porque a discordância, ou o problema da decisão quanto a um ou outro sentido, só pode ser colocado diante de enunciados que sempre estão *em situação*. Isto significa que os enunciados, para serem reconhecidos, já pressupõem que o ouvinte ou leitor, bem como o falante ou escritor, estejam embebidos numa situação lingüística, que trás consigo “propósitos e objetivos” já estabelecidos no passado, e um certo nível mínimo de normatividade (num sentido institucional). Estar em situação

como no caso da regra) de que maneira se introduz num determinado jogo ou região<sup>132</sup> de jogos uma nova regra, ou nova persuasão. A exposição de Fish parece-me ganhar em clareza se lida com o auxílio dos instrumentos de análise introduzidos pela noção de jogo de linguagem. Apenas assinalo de passagem esta possibilidade, uma vez que Fish não explicita a matriz wittgensteiniana da sua noção no texto aqui citado.

Paul Johnston nota que a ausência de regras claramente definidas de evidência para julgamentos psicológicos é uma parte essencial daquilo que costumamos chamar de “humanidade”.<sup>133</sup> De fato, parece difícil pensar no estabelecimento de um número limitado de regras absolutamente regulares, já que “ver algo como uma manifestação do interior implica em relacionar-se com esse algo de uma forma particular, e isto só é possível se a expressão é de um certo tipo”<sup>134</sup> – o que não aconteceria, p.ex., no caso de um rosto mecânico com um número finito de expressões bem definidas. Concluímos então que distinção individual parece só ser possível com comportamentos relativamente imprevisíveis. E é precisamente esta imprevisibilidade que por vezes é encarada, no jogo com a figura da interioridade, como se se tratasse de uma suposta objetividade inacessível dessa interioridade. Ter-se-ia aqui um exemplo de “enfeitiçamento” lingüístico.

Conclui Johnston que, segundo Wittgenstein, a certeza de que se trata aqui não existe, não porque não vemos dentro da alma do outro, mas porque a gramática das afirmações de estados interiores em primeira pessoa não prevê esta certeza (ou dúvida). Se

---

significa que os participantes dos atos lingüísticos já detêm um saber acerca do que Fish chama “os fatos em questão”, a respeito dos quais terão ou não interpretações diferentes ou qualquer outro tipo de discordância, mas sempre discordâncias embasadas no reconhecimento mútuo dos “fatos em questão”. Ver Stanley Fish, **Is there a text in this class?**.

<sup>132</sup> A metáfora da “região” ecoa a metáfora dos “subúrbios” de um jogo particular, que Wittgenstein apresenta nas *Investigações*.

<sup>133</sup> Johnston está pensando aqui em humanidade no sentido de reconhecermos a instância produtora de um discurso como um “ser humano” e não, p. ex., um computador ensinado a produzir discursos (o que é possível, mas não da mesma forma que um ser humano o faz, já que este último introduz na produção discursiva elementos ausentes no computador, como a imprevisibilidade).

Se fosse possível estabelecer o conjunto de regras definidas de interpretação a que Johnston se refere (conexões necessárias, à maneira da conexão entre palavra e referente em Santo Agostinho), o jogo seria outro, já não baseado em semelhanças de família (ou seja, vago e com um “encaixe frouxo”, dependente do compartilhamento de sensibilidades) como o que humanos jogam, e “não saberíamos o que fazer” (Johnston, p. 188) com ele – da mesma forma como não saberíamos o que fazer com um conceito rigidamente definido de um “montinho de areia”, ou um conceito de dor baseado na auferição de uma reação química (*ibidem*).

<sup>134</sup> Id., p. 190.

tal certeza fosse prevista na linguagem, deixaríamos de nos considerar humanos tal como hoje nos consideramos; deixaríamos de falar em uma interioridade tal como hoje o fazemos. Ou seja: se se alcançasse uma base empírica para a interioridade, talvez deixássemos de falar de interioridade. Paul Johnston é taxativo neste sentido: simplesmente uma tal evidência segura e certa deixaria de nos interessar, deixaríamos de achar que ela está relacionada com algo de importante para nós.

Segue-se que tanto o interior quanto o exterior são simultaneamente incertos e essenciais um para o outro. Os comportamentos que associamos a estados interiores não são tão regulares a ponto de poderem ser descritos em termos de regras estritas (e efetivas porque estritas), mas também não são tão irregulares a ponto de neles não ser possível reconhecer padrões descritíveis.<sup>135</sup> Para que isto funcione no jogo de linguagem, os nossos conceitos têm de conter uma margem de vagueza, um “encaixe frouxo” (*loose fit*).<sup>136</sup>

Aonde isto tudo conduz a figura do interior/exterior? Como vimos, esta figura não é nem uma expressão de uma verdade metafísica nem uma descrição dos fatos da questão. A figura expressa, antes, certas relações conceptuais que, juntas, formam o nosso conceito do sujeito humano.<sup>137</sup>

Como vimos, a ausência de previsibilidade [absoluta] e de regularidade mecânica é crucial para que consideremos alguma coisa como viva, e mais particularmente como humana.<sup>138</sup>

De forma semelhante, as noções de intenção e de interpretação formam parte do jogo de linguagem da leitura, do ato de ler. Não são noções excludentes, mas sim necessárias uma à outra, no quadro dos nossos atuais *critérios* para descrever o que fazemos quando fazemos coisas como “ler”. Seria difícil imaginar o que seria “ler” um texto que se supõe “não querer dizer” (*meinen*) nada. O próximo capítulo debruçar-se-á sobre este ponto, e desenvolverá um pouco melhor a noção de critério gramatical.

Suárez mostra que as relações criteriosais em Wittgenstein não são relações de

---

<sup>135</sup> Id., p. 194.

<sup>136</sup> Id., p. 194-5.

<sup>137</sup> Id., p. 198.

implicações lógicas ( $p$  sendo critério de  $q$ , pode dar-se o fato de uma ser verdadeira e a outra falsa), mas também não são relações empíricas obtidas indutivamente.

Así, pues, la relación criterial es una relación más débil que la relación existente entre las premisas y la conclusión de un argumento válido, pero más fuerte que la relación existente entre dos fenómenos asociados por experiencia.

Wittgenstein presentó esta distinción entre una evidencia no inductiva y una evidencia inductiva o empírica en términos de la distinción entre criterios y síntomas. (...) Mientras que los síntomas se descubren por la experiencia, los criterios se fijan por convención.<sup>139</sup>

Seguindo Wittgenstein, Suárez dá o exemplo da cegueira. “A conduta particular que é o noso critério de cegueira determina também o significado desta palabra para um cego” (ib.).

Mas esta não é uma teoria da linguagem, em termos estritos. Suárez lembra que os critérios e os sintomas configuram o campo de oscilação de uma justificação. Nas *Investigações filosóficas*, estes conceitos servem sobretudo para a análise de predicados referentes a fenômenos mentais – e por esta razão me interessam aqui. Ao aventar que, se aceitamos este quadro conceptual, os “processos internos” precisam de “critérios” externos (*Invest. filos.*, §580), a teoria que Wittgenstein pretende desacreditar

es aquella según la cual entender – pongamos el caso – es esencialmente un proceso que tiene lugar en la mente de la persona que entiende, de modo que los rasgos externos de conducta que muestran que la persona ha entendido nunca pueden constituir una evidencia suficiente para afirmar que lo ha hecho en realidad.<sup>140</sup>

Aqui fica clara a analogia que proponho entre esta teoria mentalista-referencialista e os fundamentos filosóficos da literatura expressivista que funda uma poética da

---

<sup>138</sup> Id., p. 199.

<sup>139</sup> García Suárez, op. cit., p. 162.

<sup>140</sup> García Suárez, op. cit., p. 163.

autenticidade lírica. Esta poética estender-se-ia do romantismo aos modernismos do século XX, que ainda mantêm – apesar do pós-modernismo – a idéia de literatura no singular, sustentada na “literariedade”.

### A “presença real” de sentido. O texto icônico

Passo, finalmente, a um breve exame de uma das manifestações contemporâneas da concepção representacional (no sentido acima especificado) da linguagem, no âmbito da teoria da literatura. Trata-se da noção de “presença real” (*Real Presence*) de sentido no texto. A noção foi proposta por George Steiner, e analisada por Stephen Mulhall (cf. bibl.) em confronto com a noção heideggeriana de “presença do ser” (em *A origem da obra de arte*).<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> Também Derrida fala, referindo-se agora a estados intencionais, de uma “auto-presença ideal” destes últimos, para em seguida contestar a sua legitimidade, com base na inacessibilidade dessas presenças ideais. O problema com este argumento é que ele apenas funciona contra uma teoria que suponha a objetividade desses estados intencionais, como se eles fossem *eide* auto-determinadas (*Limited, inc.*). J.L. Austin nunca supôs tal coisa (como mostra Searle num texto de 1996, “Literary Theory and Its Discontents”). Na ausência desta suposição, a oposição de Derrida a Austin se esvazia. De forma semelhante, Derrida propõe a indeterminação radical do sentido com base na “iterabilidade” (ou seja, a idéia de que marcas sentenciais ou textuais são repetíveis, e alteráveis, em ocasiões subsequentes ao ato de fala em que foram enunciadas ou fixadas num texto); deste atributo das marcas lingüísticas se seguiria que nunca poderíamos reconstruir o sentido produzido no ato de fala. Sobretudo, para Derrida, seguir-se-ia da iterabilidade que o sentido *no próprio ato de fala* já estaria corrompido e instabilizado pela iterabilidade, porque se constitui de marcas que são elas próprias repetições, reinstanciações, de outras instanciações suas noutros contextos. Cada ocorrência de uma marca frásica ou textual seria já “incontrolável” no momento da sua produção no ato de fala. Com base na iterabilidade, Derrida “desconstrói” o sentido das oposições analíticas correntes da filosofia: os conceitos, não podendo ser cristalinos e perfeitos, são então desprovidos de sentido. Searle mostra que isto é um *non sequitur* trivial. Apenas parece ser uma inferência relevante na ausência de outras distinções como as que propõe a própria teoria dos atos de fala, nomeadamente entre marcas frásicas e sentido intencional do falante, e entre ambas as coisas e o que Searle chama de *Background* (de capacidades, habilidades, pressuposições, etc.) e Rede (de saberes, crenças, desejos, etc.) mais ou menos partilhados entre falantes – dos quais, em última análise, aquelas primeiras dependem. Os sentidos frásicos (*sentence meanings*) estariam sujeitos a princípios estruturantes de composicionalidade, etc., e da sua iterabilidade não se segue a instabilização do sentido em termos absolutos. Por um lado, elas já prevêm esta iterabilidade, e por outro prevêm, igualmente, que o seu uso, embora parcialmente restrito pela composicionalidade, está em parte aberto à intencionalidade do sentido do falante (*speaker meaning*) em cada instanciação (*linguistic token*). Ou seja, da iterabilidade do tipo lingüístico nada se segue de relevante com relação à intencionalidade do falante; não são noções logicamente excludentes. E esta iterabilidade não se confundiria com uma assumpção estruturalista

Stephen Mulhall aventa a existência de uma tendência para se dizer, de certas obras de arte, que elas têm um carácter epifânico, como se encarnassem um sentido, uma espécie de revelação. As obras de arte, ou a nossa relação com elas, a experiência que temos ao entrar em contacto com elas, é assim expressa em termos de ícones verbais – tal como já haviam proposto os autores de “A falácia interpretativa”. Por exemplo, *Hamlet* seria uma manifestação direta da melancolia, *Fausto* da loucura da ambição, um monólogo dramático de Robert Browning encarnaria a loucura do amor, e assim por diante.

What is implicit is the notion and expression of ‘Real Presence’. The reader proceeds *as if* the text was the housing of forces and meanings, of meanings of meaning, whose lodging within the executive verbal form was one of ‘incarnation’.<sup>142</sup>

A iconicidade do texto, esse carácter ontológico emprestado ao sentido do texto literário pelo modelo ou tropo de uma “presença real” de sentido no texto, requer que se considere uma espécie de carácter excessivo da linguagem, uma sua mais-valia semântica, que seria o caso, na leitura, de ir revelando, descobrindo. Isto seria algo próximo da “essência poética da linguagem”, que Cometti caracteriza como um “mito da significação”, e para cuja análise propõe que se utilize a noção de “significação secundária” (cf. último

---

forte, i.e., a de que ela conformaria um sistema auto-determinado, na medida em que, como propõe Searle, a própria iterabilidade só faz sentido (só funciona) contra o pano de fundo do *Background* e da Rede (*Network*). O equivalente da iterabilidade em Searle seria o *linguistic token*, oposto ao *linguistic type*. A crítica de Searle a Derrida é a de que, diferentemente do que sugere a noção derrideana de *iterabilité*, em Searle estas noções têm critérios de identidade diferentes. “What makes something a case “of the same token” will be different from what makes it “the same type”” (p. 108). Os *tipos*, e não as instâncias ou *tokens*, permitem a repetição iterativa do mesmo – sem que daí se siga nenhum defeito no funcionamento do ato de fala, ou que a intencionalidade do falante não possa tomar decisões felizes a respeito do *token* (p.ex., se digo “A janela está aberta”, depende da minha intencionalidade se estou pedindo a alguém que a feche, ou simplesmente se quero indicar o fato de a janela estar aberta; seria possível fazer isto com sucesso mesmo que em ambas as instâncias ou *tokens* eu utilizasse o mesmo *tipo* linguístico, i.e., “A janela está aberta”). Quanto à “auto-presença ideal de sentido”, segundo Searle também ela pode perfeitamente ser intencional sem se comprometer, por isto, com uma auto-determinação do tipo que Derrida supõe; pois, apesar de ser intencional, está dependente, para fazer sentido em cada ato de fala, do sentido frásico (por oposição a sentido do falante), ou seja, das marcas estruturadas da linguagem-tipo.

<sup>142</sup> Steiner: *A Reader* (1979), apud Mulhall, **On Being in the World**, p. 85. Cf. *Investigações filosóficas*, §329 e 363, para a falácia da substancialidade do sentido

capítulo). Mas se aceitamos a concepção “gramatical” da linguagem de Wittgenstein, então a vagueza, a indefinição, a sobredeterminação das expressões de estados interiores (para seguir com a “região de jogos” privilegiada nas *Investigações*) passa a ser função das conceptualizações que fazemos nos jogos de linguagem considerados enquanto partes essenciais das relações humanas – uma função dos critérios que emergem nos usos.

Não se trata, assim, de ir revelando os sentidos excessivos que essa opulência semântica ofereceria à leitura, como um constante mistério das formas verbais revelado na interpretação. Trata-se de jogar os jogos que informam os textos no contexto performático da leitura, porque é *contextualmente* que a presença ou ausência de afinidades (*kinship*) entre as formas de vida em que se fundamentam os jogos particulares facultará a derivação de outros textos. Esta poderia ser, talvez, uma forma de falarmos do que se faz quando, por exemplo, se lê (cf. *I.F.*, §431-2). Mais do que apontar para noções como descoberta ou revelação, a pergunta “Há aqui um texto?” (Fish) pode ser análoga a outras perguntas, tais como: Consigo fazer algo com este texto? Produzo outros textos a partir deste texto?

À dialética da abertura e do fechamento semânticos substitui-se uma pragmática ou teoria de desempenho (*performance*) da leitura, que se substituiria à idéia de que o texto literário encerra um mistério insondável. Talvez não sejamos capazes de abdicar desta tendência ao lidarmos com textos literários (seria interessante analisar aspectos desta possibilidade ou impossibilidade). Mas a partir de Wittgenstein parece ser possível – se se julgar desejável – criticar a noção de que esse mistério possui uma substancialidade icônica à qual, p.ex., o autor ou um crítico persuasivo tivessem acesso privilegiado (IF, §398). Este movimento seria útil a uma reapreciação da noção de literatura que abandonasse a busca da “literariedade” e, reintegrando a literatura aos demais jogos de linguagem, desafiasse o “segundo mito da significação” de que fala Cometti (a “essência poética da linguagem”).

Também é possível, por esta via, criticar da idéia de que, não sendo o acesso à substancialidade icônica da *Real Presence* possível, os textos sejam então, em absoluto, indeterminados, no sentido de não terem nunca onde se ancorar semanticamente. Julgo ser mais interessante pensar que tratamos a Presença Real nos textos (a voz viva dos textos, tão cara a tantos métodos de leitura) *como se* estivéssemos a ouvir a voz de outro ser humano, porque isto nos exime da falácia da metafísica objetivista. É esta idéia que me conduzirá, no próximo capítulo, a tratar do carácter pragmático da intencionalidade, e a contestar o

sentido do argumento mais comum contra a intencionalidade (o da não-acessibilidade da intenção).

A essência manifesta-se na gramática (IF §371), e a gramática parece não ter substância (reguladora ou outra) fora do seu desempenho.<sup>143</sup> O espaço deste desempenho (ou para falar com um anglicismo, *performatividade*) é público. Portanto, como vimos na primeira seção deste capítulo, o espaço privado não tem uma substancialidade fora da sua articulação com o exterior. Da mesma forma, nenhuma geração intencional de sentido pode articular-se fora da linguagem (pública). Pretender que assim seja constitui a estranheza do anelo (romântico) de Kleist citado na epígrafe do primeiro capítulo.

Uma última observação: Nas *Investigações*, Wittgenstein não aborda o problema da figura de linguagem da interioridade apenas do ponto de vista da epistemologia egocêntrica. Como nota Jean-Pierre Cometti, ele

étudie les formes de compréhension immédiate paraissant dépendre d'une "expérience" qui accompagne l'usage des mots ou d'expressions isolés.<sup>144</sup>

Tal experiência estaria ligada à noção de *sehen als*, ver-cómo. Esta seria útil a uma contestação da idéia de que a linguagem teria uma "dupla significação" fundamental. Segundo esta idéia, a noção de "metáfora" daria conta de uma significação separada da significação dita ordinária. Cometti enquadra esta problemática – que para si é um equívoco – noutra maior, a qual chama de "o mito da significação". Não obstante, concentrei-me naquele primeiro aspecto dos argumentos contra a linguagem privada das *Investigações*, porque ele me permitirá um tratamento mais específico, no próximo capítulo, de argumentos contra a produtividade da noção de intencionalidade na teoria da literatura.

No próximo capítulo, investigarei as conseqüências dos argumentos contra a epistemologia privada e a ontologia egocêntrica no tocante à noção de intencionalidade. Analisarei algumas arguições a favor de e contra a relevância desta última no âmbito da teoria literária, e proporei um tratamento desta noção que renove a sua utilidade para a teoria da literatura e da interpretação.

---

<sup>143</sup> Cf. a idéia de que saber o significado de uma palavra é descrever o seu emprego.

<sup>144</sup> "L'esprit des mots", p. 214.

## Capítulo III

*O autor morreu, viva o autor! A intencionalidade como critério da gramática do verbo "interpretar"*

*Aquilo que se espera com certeza é essencial para toda a nossa vida.  
Wittgenstein, Observações sobre os fundamentos da Matemática*

*Um livro tem a vida que o escritor lhe dá.  
Jorge Luis Borges<sup>145</sup>*

### **Estrutura do capítulo**

Começo, neste capítulo, por uma apresentação não exaustiva de alguns argumentos que parecem desafiar a relevância, para a crítica literária e a teoria da literatura, da noção de intencionalidade. Estes argumentos encontram-se, julgo, entre os mais influentes dentre os que tiveram uma circulação ampla no âmbito da teoria da literatura, e podem ler-se em textos de William Wimsatt e Monroe Beardsley, Michel Foucault, Roland Barthes e Susan Sontag. Também farei menções rápidas a ensaios em que T.S.Eliot, Wayne Booth, I.A.Richards e René Wellek discorrem sobre o mesmo assunto.

Tentarei mostrar que todos estes argumentos, diversos entre si quanto a vários aspectos, têm pelo menos um elemento em comum: a idéia de que a noção de intencionalidade a ser atacada contém alguma espécie de suposição de tipo existencial, seja mentalista (a intencionalidade seria um evento psicológico verificável empiricamente por introspecção), seja da determinação histórica global do contexto genético dos textos, a ser recuperado (tal seria o projeto da crítica biografista sainte-beuveana). Noutras palavras,

---

<sup>145</sup> Un livre a la vie que lui donne l'écrivain (1977, ao Magazine Littéraire).

mostrarei que esses argumentos se sustentam na suposição de alguma forma de “Presença Real” de sentido no texto análoga à *Real Presence* de George Steiner, a que já me referi anteriormente.<sup>146</sup>

Obrigando a polarizações radicais pró-texto ou pró-determinações extratextuais, a *Real Presence* obnubila distinções que *articulem* determinações tipológicas ou normativas (sincrônicas) e idiossincráticas (diacrônicas) das produções discursivas *que apenas metodicamente se excluam*. Poderia talvez, por uma questão de método, reduzir este elemento comum aos argumentos a seguir apresentados, da seguinte maneira: em contraste com a Presença Real de Steiner, os referidos argumentos defendem que as suas conclusões tornam irrelevante ou secundária à teoria da interpretação a problemática da intencionalidade. O meu propósito, ao abrir este capítulo com uma apresentação de tais argumentos, é defender, mais adiante, a hipótese de que – na perspectiva wittgensteiniana que é a deste trabalho – a suposição intencional *pode não ser irrelevante* para uma teoria da interpretação.

Utilizando o método wittgensteiniano (e ryliano) de descrição gramatical de usos ordinários de palavras (e comportamentos tipicamente a eles associados), e tirando, ainda, partido do desafio à noção de linguagem privada apresentado no segundo capítulo, passo então a propor uma concepção de intencionalidade como critério gramatical de um conjunto de verbos tais como “intepretar” e “ler”, entre outros. A partir daí, avanço uma defesa da relevância da intencionalidade na teoria literária e na filosofia da linguagem que resiste – assim o espero – aos argumentos apresentados na primeira parte do capítulo. Tal se deve a que a intencionalidade não será proposta como um conceito estritamente mentalista (deixando portanto de estar aberto a críticas anti-mentalistas ou anti-causalidade semântica), ou como uma noção que apontasse para a existência de um absoluto controle das conseqüências de ações intencionais por parte do falante ou escritor (cf. observações de D. Davidson apresentadas mais abaixo).

Tal como ressaltai no início do primeiro capítulo, não discutirei de maneira, digamos, holística nenhum dos teóricos mencionados a seguir. De Eliot a Sontag, apresentarei apenas resumos de argumentos isolados a partir de pequenos textos, que de

---

<sup>146</sup> Esta designação, escolhida aqui por conveniência, aponta, julgo, para “o ideal de plenitude ou auto-presença” que Derrida quer refutar através do seu pan-semismo.

modo algum pretendo sejam representativos da *obra* desses autores.

### **W.K. Wimsatt e M.C. Beardsley, T.S. Eliot, I.A. Richards, René Wellek**

O ensaio de 1946 de Wimsatt e Beardsley, “A falácia intencional”, tornou-se uma pedra de toque dos debates acerca da intencionalidade na teoria da literatura. Culmina uma tradição crítica que, para ficarmos no âmbito anglófono, desde Eliot e Richards (e talvez mesmo desde um Arnold), vinha pugnando por um ideal de objetividade crítica. Este ideal de objetividade advoga que os esforços críticos se pautem por dois princípios básicos. Primeiro, eles devem centrar-se no texto tal como este materialmente se apresenta. E segundo – que decorre do primeiro –, é necessário minimizar considerações que levem em conta a recepção do texto pelo intérprete ou, no sentido inverso (o da produção), que levem em conta quer intenções, explicitadas ou hipotéticas, do produtor, quer o contexto de produção do texto.

Para o crítico W. Wimsatt e o filósofo M. Beardsley, a problemática da intencionalidade é uma continuação, essencialmente, de outras formulações mais antigas na história do que chamam de crítica literária (e que eu chamaria de Teoria da Literatura – ver Introdução), nomeadamente os pólos *imitação clássica* e *expressão romântica*. Na pintura, por exemplo, poderíamos encontrar uma instância desta polarização na oposição entre os impressionistas e os classicistas. O critério de valor, para os classicistas, centrava-se no indivíduo, cujo ponto de vista único seria o elemento a emprestar validade ou autenticidade a uma obra.

É a esta centralidade do indivíduo para a determinação do sentido da obra que Wimsatt e Beardsley (doravante W&B) querem obviar. Ao indivíduo querem substituir a obra em si, tal como se apresenta ao leitor, desprovida de aparatos interpretativos que tresvasem a circunscrição da materialidade lingüística da obra – seja no sentido do autor, seja no do intérprete.

Antes de W&B, uma voz importante a propugnar explicitamente este valor interpretativo exclusivo da obra havia sido T.S. Eliot. Em “Tradition and the Individual Talent” (1919), talvez o mais célebre dos seus ensaios, pode ler-se:

What happens [na produção poética] is a continual surrender of [o poeta] as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.<sup>147</sup>

Eliot inverte aqui o programa tradicional do *Bildungsroman* (romance de formação ou aprendizado), numa expressão que faz eco ao célebre *The Pilgrim's Progress*.<sup>148</sup> No *Bildungsroman*, ou *Erziehungsroman*, trata-se de se ir acompanhando a progressiva formação de uma personalidade. O programa eliotiano de contínua extinção da personalidade justifica-se porque favorece – tanto mais quanto mais perfeita for a referida obliteração – a “transmutação das emoções”, expressão com que Eliot define o estofa de que são feitos poemas, romances, etc.

For it is not the ‘greatness’, the intensity, of the emotions, the components, but the intensity of the artistic process, the pressure, so to speak, under which the fusion takes place, that counts.<sup>149</sup>

O modernismo (literário) de Eliot toma, num certo sentido, uma direção oposta ao modernismo de um Borges ou de um Pessoa. É certo que ao seu programa poético subjaz um ataque à “teoria metafísica da unidade substancial do espírito”.<sup>150</sup> E embora se possa dizer que tal é igualmente o caso em Pessoa e Borges, a estratégia destes últimos seria, não obstante, a de uma disseminação do espírito numa multiplicação heteronímica, ao passo que a de Eliot seria deflacionária, dirigida a uma obnubilação da personalidade diante da voz da

---

<sup>147</sup> T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent”, p. 73.

<sup>148</sup> De John Bunyan (pub. 1678), autor puritano de sucesso considerável no século XVII. Na tradição das *moralidades* medievais, *O progresso* [ou viagem] *do peregrino* dramatiza o caminho percorrido pelo espírito rumo à cidade celeste, caminho pejado de trápolas e tentações. Dentre estas tentações está o *topos* do *homo duplex*, das divisões do eu, que o peregrino de Bunyan busca superar concentrando-se no seu objetivo, isto é, alcançar a graça. Isto explica que, segundo André Maisonneuve, “Parmi les écrits puritains de l'époque, ce livre n'est extraordinaire ni par sa forme ni par son contenu, mais par l'intensité avec laquelle il décrit l'aventure intérieure”. Bunyan seria ainda um precursor do romance de introspecção, e mesmo “du roman d'anxiété” (id., in *Histoire des littératures II*, org. R. Queneau, Enc. de la Pléiade, 1991, p. 413).

<sup>149</sup> T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent”, p. 74.

<sup>150</sup> T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent”, p. 75.

tradição. Uma análise mais detida do texto de Eliot poderia modular um pouco esta afirmação<sup>151</sup>; mas retenho esta redução esquemática, que não é incompatível com o texto, para efeitos do argumento que quero montar.

Assim, ao contrário da referida inflação heteronímica, a poesia de Eliot almejaria a “concentração”,

and a new thing resulting from the concentration, of a very great number of experiences which to the practical and active person would not seem to be experiences at all; it is a concentration which does not hapen consciously *or of deliberation* [itálico meu].<sup>152</sup>

Segue-se que devemos situar a teoria da interpretação proposta no texto de Eliot como um antecedente de W&B quanto ao ideal de objetividade da crítica:

There are many people who appreciate the expression of sincere emotion in verse, and there is a smaller number of people who can appreciate technical excellence. But very few know when there is an expression of significant emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet.<sup>153</sup>

É a esta “emoção significativa” que se devem dirigir os esforços interpretativos – em Eliot como em W&B.

Eliot não deixa claro o que poderia ser “a expressão de emoção sincera em verso” (talvez não proponha com esta locução nenhum sentido especial). O que sim fica claro é que a emoção sincera é irrelevante em termos interpretativos. Tal não é o caso na “emoção significativa”.

Creio que o sentido da “emoção significativa” pode ser comparável com o valor da obra de arte para I.A. Richards. No seu “Communication and the artist” (em *Principles of*

---

<sup>151</sup> A segunda secção do texto acaba assim: “Mas é certo que apenas aqueles dotados de personalidade e emoções sabem o que o desejo de se furtar a elas significa” (“But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from it”).

<sup>152</sup> T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent”, p. 76.

<sup>153</sup> T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent”, p. 76.

*Literary Criticism*, 1924), após invocar o argumento da não-verificabilidade da intenção do autor (“what went on in the artist’s mind”), I.A. Richards passa a uma definição do elemento que, para si, deve assumir o lugar de objeto da interpretação:

The arts are our storehouse of recorded values. (...) [Os artistas] record the most important judgments we possess as to the values of experience.<sup>154</sup>

Assim, tanto em Eliot quanto em Richards “what went on in the artist’s mind”, ou noutras palavras, a intenção do autor ou as suas motivações para escrever um texto, não se qualificam como objetos de interpretação na medida em que o seu contexto é irre recuperável *après coup* – senão mesmo para o próprio criador. A qualidade dos objetos interpretáveis, essa, é a de serem resgatáveis a partir da estrutura do texto, estrutura sem a qual, de resto, não teriam ganho uma visibilidade de que não dispunham antes de serem isolados do fluxo da experiência pela “concentração” do poeta. Estes objetos são julgamentos, decisões, modos de ser que resultam da deliberação do poeta. Em termos searlianos, seria difícil não os classificar como objetos intencionais. Contudo, para Eliot e Richards, a única intenção recuperável seria uma intenção, por assim dizer, global, totalmente reconstruível pela interpretação. E como tal é impossível, este parece a Eliot e a Richards ser um argumento suficiente para que se abandone, por inadequada, a noção de intencionalidade.

O mesmo argumento anti-historicista pode ser encontrado num capítulo do clássico da nova crítica de René Wellek e Austin Warren, *Teoria da Literatura* (1949), “Literary Theory, Criticism, and History”. Para Wellek e Warren, a intenção que moveu Shakespeare é um dos elementos que comporiam o quadro contextual que a crítica “reconstrutora” quereria, insensatamente, erigir em pedra de toque da sua hermenêutica. A intenção, para Wellek e Warren, é um “past meaning” (um sentido que teria “caducado”).

Tanto a intenção como componente do quadro maior do contexto genético da obra, por um lado, quanto a intenção pensada como um estado mental havido no passado, por outro, deveriam ser abandonados pela teoria da interpretação, por irre recuperáveis. Numa tentativa de formular um programa interpretativo positivo, W&B radicalizam as posições de Eliot e Richards quanto à intencionalidade. Propõem a separação entre a voz dramática

do poema (p. ex.) e o autor empírico (para usar o termo de U. Eco), imputando àquela primeira “pensamentos e atitudes” que seriam, estes sim, recuperáveis mediante análise e “close reading”. É claro que W&B querem combater os excessos do biografismo sainte-beuveano, o qual ainda constituía a posição dominante nos estudos literários na primeira metade do século XX. Contudo, como vimos no capítulo dois, dizer que “O poema pertence ao público” – não competindo ao autor ser o juiz do seu sentido – não é um argumento anti-intencionalista decisivo, na medida em que a própria intencionalidade já tem critérios públicos.

Para W&B, o filósofo italiano Benedetto Croce marcaria o auge do movimento romântico. A estética crociana define o belo como

the successful intuition-expression, and the ugly is the unsuccessful; the intuition or private part of art is the aesthetic fact, and the medium or public part is not the subject of aesthetic at all.<sup>155</sup>

Também o esteticismo inglês no seio do qual Oscar Wilde foi educado consistiria nesse culminar do romantismo, como se poderia ver no seguinte excerto de Walter Pater:

Truth! there can be no merit, no craft at all, without that. And further, all beauty is in the long run only fineness of truth, or what we call expression, the finer accommodation of speech to that vision within.<sup>156</sup>

A “visão interior” de Pater é uma transcrição do motivo romântico da “lava da imaginação”. Mas a crítica, oposta à “psicologia do autor”, nada teria que ver com este programa da “escola intencional”, cujo valor reside no quanto o autor terá conseguido “ouvir a voz do seu coração”. Nada disto teria que ver com a crítica literária.

Para a crítica literária, a única coisa que interessa são “evidências externas”. O critério de valor da literatura teria, portanto, de ser externalizado, situado no contexto

---

<sup>154</sup> I.A. Richards, “Communication and the Artist”, p. 110.

<sup>155</sup> Wimsatt e Beardsley, “The Intentional Fallacy”, p. 336.

<sup>156</sup> Wimsatt e Beardsley, “The Intentional Fallacy”, p. 337.

público. A intencionalidade, esta, não seria pensável senão como um elemento privado. A instância intencional é ironicamente comparada ao oráculo – e em seguida, já num registro mais neutro, subsumida ao que chamam de “biographical or genetic inquiry” (investigação biográfica ou genética).

O argumento central do ensaio de W&B parece-me ser o seguinte:

It is only because an artifact works that we infer the intentions of an artificer.<sup>157</sup>

Esta formulação, cujo contexto já terá por agora ficado mais esclarecido, parece-me conter o essencial das posições anti-intencionalistas. Retenho-a para, mais tarde, ensaiar uma sua refutação.

## **Roland Barthes**

No seu célebre “A morte do autor” (1968), Roland Barthes lança mão, sem explicitar a sua origem, da formalização lacaniana da teoria do signo de Saussure<sup>158</sup> como um argumento contra a estabilidade da entidade que tradicionalmente se designa como o autor de um texto.

[The author’s] only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any of them. Did he wish to *express himself*, he ought at least to know that the inner ‘thing’ he thinks to ‘translate’ is itself only a ready-formed dictionary, its words only explainable through other words, and so on

---

<sup>157</sup> Apud Wimsatt e Beardsley, “The Intentional Fallacy”, p. 335.

<sup>158</sup> Fazendo equivaler o sujeito ao espaço entre um significante S1 cujo sentido é infinitamente diferido para um significante S2, Lacan desenvolve uma teoria do sujeito como essa instância indecível criada pela própria estrutura da linguagem, estrutura esta, então, subsumível ao binômio significante fundamental S1-S2. Subseqüentemente, Lacan abandonará esta teoria do sujeito, bem como a concepção de linguagem como uma estrutura assim descrita, e buscará formulações imanentes do indivíduo, que dêem conta da articulação, na pessoa, do real do vivente (o gozo freudiano) com a ordem simbólica.

indefinitely.<sup>159</sup>

Este argumento é congruente com o que designei acima como a tendência de despersonalização da instância autoral que aposta na disseminação heteronímica (Borges, Pessoa), e com a tradição moderna que nega a concepção romântica de literatura como expressividade.<sup>160</sup> É também congruente com uma teoria da crítica que pugna por uma maior objetividade desta, na medida em que concebe o seu objeto – a literatura – de maneira sincrônica.

No entanto, ao contrário dos New Critics estadunidenses (e de Eliot), Barthes vê como uma virtude crítica a intervenção do intérprete. Ele não utiliza o termo “intérprete”, na medida em que acredita não haver nenhuma atividade de decifração na leitura. Esta consistiria, antes, numa espécie de acompanhamento por parte do leitor da superfície da estrutura. Para tanto, o leitor deve constituir-se num espaço despersonalizado, descorporificado e mesmo, dir-se-ia, isento de uma psique idiossincrática:

The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that *someone* who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted.<sup>161</sup>

Em que medida esta concepção de leitura contrasta com o “desinteresse” de Matthew Arnold (uma abertura à experiência sem o “automaton” aristotélico – cf. primeiro capítulo), em que medida esta posição de “acompanhamento da estrutura” é passiva ou não (é descorporificada ou não) em Barthes, e em que medida esta isenção de uma psique idiossincrática comparte com Eliot o projeto de uma crítica objetiva, normativa – eis o que poderia ser objeto de análises interessantes, que não empreenderei aqui.

A estabilidade da noção de autor é, para Barthes, uma noção metafísica e uma

---

<sup>159</sup> R. Barthes, “The death of the author”, p. 146.

<sup>160</sup> Como me reporta em conversa Sérgio Medeiros, John Cage dizia não pretender expressar-se a si mesmo, mas modificar-se a si mesmo, quando criava uma composição musical ou poema.

questão política. O seu texto sem origem (Barthes prefere a designação de *escrita total*) e o seu leitor impessoal (o *escriba*) são investidos de uma virtualidade revolucionária. Através da morte do Pai (o autor tradicional, uma espécie de detentor patrimonialista do sentido), o novo *escriba* acede ao “prazer do texto”, obnubilando-se diante da estrutura, dos traços da cultura e do processo metonímico que difere o sentido. Esta concepção não está distante dos termos com que Derrida se refere ao sentido: cópula sempiterna, disseminatória.

O “prazer do texto” barthesiano fundamenta-se, portanto, numa ética heróica edipiana, pretendendo superá-la mas sem sair da sua lógica. A Presença Real (de sentido no texto), de George Steiner é aqui suposta para ser negada. Barthes não dispõe, no ensaio em questão, de uma teoria positiva da interpretação, porque não considera mais do que duas modalidades de existência do sentido: por um lado, uma plenitude ideal passível de ser repetida ou re-instanciada (iterabilidade) sem perdas semânticas, e por outro uma infinita disseminação de sentido absolutamente indecível, que protela o acordo ou as condições de satisfação ao fio dos remetimentos metonímicos no interior da estrutura transcendente.

Pretendendo obstar ao caráter representacional das notações lingüísticas, a passagem abaixo parece subsumir toda a linguagem a uma, e apenas uma, modalidade dos atos de fala: aquela de enunciados ilocutórios do tipo “Declaro-os marido e mulher”, cuja enunciação constitui, ela própria, as conseqüências que se pretenderia atingir.

(...) there is no other time than that of the enunciation and every text is eternally written *here and now*.<sup>162</sup> The fact is (or, it follows) that *writing* can no longer designate an operation of recording, notation, representation, ‘depiction’ (as the Classics would say); rather, it designates exactly what linguists, referring to Oxford philosophy, call a performative, a rare verbal form (exclusively given in the first person and in the present tense) in which the enunciation has no other content (...) than the act by which it is uttered (...).<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> R. Barthes, “The death of the author”, p. 148.

<sup>162</sup> Barthes parece estar a sugerir que o agente desta *escrita* é o leitor, no ato da leitura.

<sup>163</sup> Idem, p. 145-6.

No entanto, para que tenham “eficácia simbólica” (C. Geertz<sup>164</sup>), este tipo de atos ilocutórios devem ser emitidos (ou inscritos) com esta intenção. É preciso que enunciador ou escritor tenha “querido dizer” algo; este “querer dizer” ou *meinen* não é apenas um ato mental, antes implicando todo um envolvimento do falante com um contexto social, institucional, histórico, etc. Posso agora dizer, aqui diante do computador, “A taxa de juros brasileira ora passa a ser de 16% ao ano”. Terei manipulado com sucesso o mesmo sentido convencional<sup>165</sup> que o Ministro da Fazenda a semana passada. Mas como não sou Ministro das Finanças da República nem estou na situação de enunciação apropriada (uma reunião no Ministério convocada para se decidir a taxa de juros), nada se segue. Mais: seria difícil a alguém estipular que eu “quis dizer” (no sentido intencional) o mesmo que o ministro Pedro Malan quis dizer (assim o creio, baseando-me na sua manipulação de regras institucionais) a semana passada, quando declarou “A taxa de juros” etc. A questão é que o enunciado do ministro não teria eficácia simbólica se não se lhe supusesse uma intenção de sentido, se não se supusesse que ele “quis dizer” que a taxa de juros baixou – ainda que ele manipulasse com perfeição o sentido convencional da enunciação (articulasse adequadamente os seus fonemas) que – a ser provida de intenção – configuraria um ato ilocutório. Mais adiante, avançarei mais argumentos neste sentido.

Escreve Searle a respeito da diferença entre atos ilocutórios e atos perlocutórios:

Typically, illocutionary acts have to be performed intentionally. If you did not intend to make a promise or a statement, then you did not make a promise or a statement. But perlocutionary acts do not have to be performed intentionally. You might persuade somebody of something, or get them to do something, or annoy them, or amuse them, without intending to do so. The fact that illocutionary acts are essentially intentional, whereas perlocutionary acts may or may not be intentional, is

---

<sup>164</sup> Para uma apresentação resumida da noção, ver Eric Santner, *My Own Private Germany – Daniel Schreber’s Secret History of Modernity* (Princeton, 1996).

<sup>165</sup> Trata-se do que Searle chama de “type sentence”, a dimensão convencional (morfológica, sintática, etc.) das proposições. Searle, ao contrário de Derrida (ver *Éperons – Les styles de Nietzsche*, 1978), pretende que estas são passíveis de perfeita iterabilidade, sem que nada se perca com a mudança de contexto de enunciação. Assim, para Searle, uma teoria da indeterminação do sentido, ou da *diferença*, não poderia basear os seus argumentos numa contestação de que haja elementos de sentido dotados de iterabilidade.

a consequence of the fact that the illocutionary act is the unit of *meaning* in communication.<sup>166</sup>

E mais adiante:

(...) meaning is a form of derived intentionality. The original or intrinsic intentionality of a speaker's thought is transferred to words, sentences, marks, symbols, and so on. If uttered meaningfully [ou seja, com a intenção de que, através dela, se perceba que o falante "quis dizer" algo], those words, sentences, marks, and symbols now have intentionality derived from the speaker's thoughts. They have not just conventional linguistic meaning but intended speaker meaning as well.<sup>167</sup>

Barthes nega a articulação do sentido como representação de estados mentais, como a voz do *cogito*. Na minha leitura, isto configura uma contestação do expressivismo romântico tal como o descrevi, ou seja, como uma noção sustentada por um empirismo egocêntrico. A solução que Barthes encontra, em termos positivos, é substituir o *cogito* por uma nova transcendência, agora deslocada do espírito ou 'eu' para a própria linguagem: a estrutura desprovida de intencionalidade, "escrita num eterno *aqui e agora*". Ao fazê-lo, provê de uma teoria da interpretação a tradição "impessoalista" moderna, que nos legou muitos dos maiores "clássicos" do século XX.

Com Searle, defenderei que parece não ser possível dar-se conta do problema do sentido sem que se lance mão da noção de intencionalidade. Neste sentido, seria talvez necessário fazerem-se ulteriores distinções (como aquela entre atos ilocutórios e perlocutórios, bem como entre sentido convencional e sentido do falante) para dar conta da margem (não absoluta) de incontrollabilidade de que é afetado qualquer texto. Que nunca se consiga controlar as conseqüências interpretativas e de usos de (alguns) textos (em particular, textos ditos literários), isto não significa que não se consiga controlar algumas das suas conseqüências. Para as investigações acerca de como isto se dá, um importante instrumento conceptual seria noção de intencionalidade:

---

<sup>166</sup> J. Searle, **Mind, Language and Society** – Philosophy in the Real World, 2000, p. 137.

<sup>167</sup> Id, ib., p. 141.

Appropriately understood, the three questions “What is meaning?”, “How does language relate to reality?” and “What is the nature of the illocutionary act?” are really the same question. [They] are concerned with how the mind imposes intentionality on sounds and marks, thereby conferring meanings upon them and, in so doing, relating them *to reality* [meu itálico].<sup>168</sup>

### **Michel Foucault, Susan Sontag**

O rechaço do expressivismo romântico, praticado pela literatura modernista, encontra formulações consistentes e que revelam grande esforço de clareza no ensaio “O que é um autor?”, de Michel Foucault.

Foucault analisa a relevância da intencionalidade utilizando argumentos contra o que ele chama de uma dimensão realística, de caráter psicológico, consignada à noção de autor. Para ele, esta dimensão consistiria em projeções “da nossa maneira de lidar com textos”. Foucault refere-se aqui a diligências de poder, que operariam sobre os textos e lhes confeririam uma estabilidade, em vários sentidos, por meio da noção central de origem autoral. O autor seria um “constructo”, uma função, um pouco como “Homero” é um nome com que a tradição assinala uma autoria desconhecida e provavelmente plural.

Não pareceria absurdo ler-se uma crítica implícita a Barthes no tratamento dado por Foucault à noção de escrita:

In granting a primordial status to writing [e não a características empíricas do autor], do we not, in effect, simply reinscribe in transcendental terms the theological affirmation of its sacred origin or a critical belief in its creative nature? (...) Finally, is not the conception of writing as absence a transposition into transcendental terms of the religious belief in a fixed and continuous tradition of the aesthetic principle that proclaims the survival of the work as a kind of enigmatic supplement of the

---

<sup>168</sup> Id., ib., p. 139.

author beyond his own death?<sup>169</sup>

Para Foucault, a noção de escrita “sustenta o privilégio do autor através da salvaguarda do a priori”.<sup>170</sup> Não seria o caso de se transferir a origem do sentido da instância autoral para a instância da *écriture totale*, mas sim de recolocar o problema da origem em termos de função. Assim, a pergunta passa a ser: como funciona o nome do autor?

A resposta de Foucault é a de que as diferentes modalidades de autoria – conformes às diferentes modalidades do discurso – são marcadores que indicam a maneira como cada discurso deve ser recebido.

The function of an author is to characterize the existence, circulation, and operation of certain discourses within a society (p. 142).

Foucault pode furtar-se à questão da origem e ancoragem do sentido porque analisa a linguagem como modalizada em “discursos”. Os discursos seriam instrumentos de poder, um poder que não tem centro; pelo contrário, está “microfisicamente” pulverizado pelo tecido social, enredando todas as nossas práticas linguísticas nas suas determinações, na “ordem do discurso”. Quaisquer atribuições de intenção, autoria, poder criativo, autenticidade, profundidade, etc., são apenas miragens revestidas de uma dimensão realista, miragens cujo propósito é “construir a entidade racional que chamamos de autor”.<sup>171</sup> A atribuição de um discurso a um indivíduo, longe de ser espontânea, vela esta complexa operação.

Nevertheless, these aspects of an individual, which we designate as an author (or which comprise an individual as an author), are projections, in terms always more or less psychological, of our way of handling texts: in the comparisons we make, the traits we extract as pertinent, the continuities we assign, or the exclusions we

---

<sup>169</sup> M. Foucault, “What Is an Author?”, p. 141.

<sup>170</sup> (...) “sustains the privileges of the author through the safeguard of the a priori.” M. Foucault, “What Is an Author?”, p. 141.

practice.<sup>172</sup>

Foucault aponta aqui a existência de aparatos de poder a influenciar a maneira como individualizamos entidades tais como textos, e falamos em coisas como “autenticidade”. A solução supostamente anti-metafísica que Foucault encontra para explicar a ancoragem do sentido e as atribuições de *meinen*, ao falar em microfísica do poder, talvez seja bastante útil para explicar certas práticas discursivas. No entanto, ainda que os “discursos” – na perspectiva da filosofia da linguagem ordinária – me pareçam uma formulação mais manuseável do que o pan-semismo de Barthes, não oferece uma solução satisfatória para o problema semântico da intencionalidade – e desde logo, da mudança linguística, da vagueza das regras e introduções de novidades na obediência prática a elas. Talvez isto não seja um problema para Foucault, que remata o seu texto com uma citação de Beckett: “Que importa quem fala?”.

In short, the subject (and its substitutes) must be stripped of its creative role and analysed as a complex and variable function of discourse.<sup>173</sup>

Susan Sontag inscreve-se na mesma linhagem anti-expressivista que venho tentando seguir, tendo sido uma das responsáveis pela divulgação dos textos de Barthes e Foucault nos Estados Unidos. No seu “Against Interpretation” (1964), apresenta argumentos que também contestam a operatividade da noção de intencionalidade. O seu objetivo principal é o de atacar uma concepção do ato de interpretar: a de que interpretar é almejar uma decisão de sentido satisfatória. Reativando a tradição da arte-pela-arte, os argumentos de Sontag pretendem “libertar” as obras de arte (particularmente literárias) da “espessa camada” das suas interpretações. O objetivo é o de que a obra possa ser reconsiderada no seu valor de “Transparência”:

Transparence is the highest, most liberating value in art – and in criticism – today.

---

<sup>171</sup> “(...) construct the rational entity we call an author.” M. Foucault, “What Is an Author?”, p. 143.

<sup>172</sup> M. Foucault, “What Is an Author?”, p. 143.

<sup>173</sup> Idem, p. 148.

Transparence means experiencing the luminousness of the thing in itself, of things being what they are.<sup>174</sup>

Considerar uma obra na sua transparência – ver a “mágica da palavra”, o “ela é o que é” da coisa – é desistir de “usá-la”. “Usá-la” é mostrar o que ela significa. E mostrar o que ela significa é determinar as intenções do seu autor. Como antídoto a este “uso” como determinação da intenção, a poesia modernista, segundo Sontag, teria instalado o “silêncio” no centro da obra, e não o “conteúdo”. Por “silêncio”, julgo que Sontag refere uma certa experiência de recepção das obras de arte que se resolva numa contemplação extática da sua “presença muda”, da sua objetividade material, de *res*.

O argumento de Sontag pode ser usado contra si próprio. Se o conteúdo se caracteriza por ser a inscrição de uma intencionalidade, e a única forma de o rejeitar é inscrever (ter a intenção de inscrever), na obra, o silêncio (por exemplo, rejeitando o realismo literário ou a figuração em pintura, ou, pelo contrário, no caso da arte Pop, impondo um conteúdo tão “gritantemente explícito” que não permita interpretações que trabalhem em “profundidade”), então a única forma de rejeitar a intencionalidade é por um ato intencional – que Sontag pretende conseguir inferir em obras de arte específicas. Assim, desistir de usar a obra é usar a obra.

### **É a objetividade na interpretação um assunto encerrado para a teoria?**

A julgar pelos argumentos brevemente apresentados acima, a resposta a esta pergunta apontaria para uma reformulação do problema das relações entre a literatura (ou a linguagem) e a realidade que obliteraria o segundo termo desta relação, ou o cambiaria por outro – agora no domínio intra-linguístico – noutras formulações problemáticas, mais relevantes.

No entanto, gostaria de argumentar que os termos da relação entre literatura e realidade devem ser mantidos, como caminho investigativo. Pretendo fazê-lo, no âmbito da questão que me ocupa aqui (a intencionalidade), propondo, como disse anteriormente, uma

---

<sup>174</sup> S. Sontag, “Against Interpretation”, p. 659.

análise da intenção de sentido que considere o uso (a gramática, em termos wittgensteinianos) de verbos intencionais. Esta análise gramatical não partiria de suposições como aquela de Steiner acima citada, “o ideal de plenitude ou auto-presença”.<sup>175</sup>

Sugeri, no primeiro capítulo, uma aproximação entre o que chamei de o fundamento “expressivista” da literatura romântica (que assenta numa idéia empírico-egocêntrica de “autenticidade”) e a crença filosófica na possibilidade de uma linguagem geneticamente privada. No segundo capítulo, apresentei alguns argumentos wittgensteinianos que desafiam certos usos desta noção. Neste capítulo, comecei a restringir a questão que me ocupa, como forma de preparar o terreno para o meu argumento central a favor da operatividade da intencionalidade na teoria da literatura e na filosofia da linguagem. Para tanto, busquei isolar argumentos, na teoria “modernista” (passe o termo, à falta de designação geral mais precisa), que se formularam como reação ao expressivismo romântico, cujo auge sugeri ser o esteticismo inglês. Aventurei que um possível denominador comum desses argumentos poderia ser o propósito de se retirar relevância ao problema da intencionalidade, em prol de outras teorias da determinação ou indeterminação do sentido.

A partir deste ponto, o objetivo deste trabalho se mostra mais restrito e modesto, com a vantagem de ganhar em precisão: propor a inversão da formulação que considerei central ao texto de Wimsatt e Beardsley, “A falácia intencional”. Como já disse, escolhi essa formulação, também por razões de economia, como a proposição anti-intencionalista que sintetiza os argumentos dos textos “modernistas” acima referidos.

O professor Manuel S. Lourenço, intervindo num diálogo acerca do *Contra Sainte-Beuve* de Proust, enquadrou assim o problema geral das relações entre a literatura (e mesmo da linguagem em geral) e a realidade:

A mera reprodução de uma vivência só se encontra, possivelmente, numa história clínica, numa anamnese, no consultório de um psiquiatra. Não é este o caso. Portanto, tenho a impressão de que tem de haver uma versão qualquer mais lata [de uma] definição de vivência, de maneira a enquadrar a realidade. Na realidade, sabemos que sem as suas experiências Proust não poderia ter escrito o seu romance.

---

<sup>175</sup> Como já sugeri, muitos argumentos a favor da indecidibilidade do sentido assentam na redução ao absurdo desta idéia – e portanto, para funcionarem como argumentos, precisam supô-la.

O seu romance é, de facto, uma reelaboração das suas experiências; mas, sem elas, elas não poderiam ter sido reelaboradas – portanto, o romance não poderia ter sido escrito. Nalgum sentido temos de acomodar o facto de que [Proust] é *contre* Sainte-Beuve na teoria, mas na sua prática não conseguiu ser *contre* Sainte-Beuve.<sup>176</sup>

Estamos então no interior da problemática geral das relações entre a linguagem e a realidade. Mais particularmente, trata-se da maneira como conseguimos imprimir intencionalidade a marcas físicas (estruturas moleculares visíveis a olho nú, e também sons discretos) que tratamos como “linguagem” – nas suas diversas modalidades institucionais, literária ou outras.

Passo então a esboçar uma redescrição da problemática da intencionalidade e dos limites da interpretação em termos gramaticais, para em seguida retornar à formulação de Wimsatt e Beardsley, e apresentar o meu argumento final a favor da relevância da intencionalidade como conceito teórico relevante para a teoria da literatura.

### **A noção de intencionalidade revisitada**

Em 1961, Wayne Booth chamava a atenção para a confusão conceptual de se tomar ao pé da letra a “impessoalidade” modernista. Utilizando passagens em que Tchécov defende a “neutralidade” autoral como método para que as “personagens aconteçam” por intermédio da pluma do autor empírico, Booth observa que esta neutralidade não passa de uma profilaxia contra os excessos de *engagement* (no sentido sartreano). No entanto, isto não significa uma obnubilação completa da agência intencional:

The author as he writes should be like the ideal reader described by [David] Hume in *The Standard of Taste*, who, in order to reduce the distortions produced by prejudice, considers himself as “man in general” and forgets, if possible, his “individual being” and his “peculiar circumstances”.

To put it in this way, however, is to understate the importance of the author’s

---

<sup>176</sup> Manuel S. Lourenço, **A cultura da subtileza** – aspectos da filosofia analítica, p. 162.

individuality. As he writes, he creates not simply an ideal, impersonal “man in general” but an implied version of “himself” that is different from the implied authors we meet in other men’s works.<sup>177</sup>

Na seqüência, Booth aborda o problema das diversas “versões de si” que um autor apresenta através dos seus trabalhos, nos seguintes termos. Um autor manipula os comprometimentos do “autor implícito” com os valores a servir de base à narração. Nesta terminologia, o “autor implícito” seria então uma combinação ideal de normas e escolhas para expressar valores. O sucesso desta operação depende – entre outras coisas – da mestria com a qual o autor empírico domina a associação entre elementos lingüísticos e comportamentos e valores a eles usualmente (comunitariamente) associados. O propósito de uma obra seria, então, o de situar no mundo dos valores o *locus* do autor implícito. Por conseguinte, o sentido da obra pode ser descrito como consistindo nas emoções e julgamentos do autor implícito:

The emotions and judgments of the implied author are, as I hope to show, the very stuff out of which great fiction is made.<sup>178</sup>

Booth pretende conciliar o método romanesco flaubertiano da *impassibilité* com uma contestação da “neutralidade” subjetiva. Embora evite abordar explicitamente a questão da intencionalidade, não deixa, ao meu ver, de abrir caminho novamente para o que Linda Hutcheon chamará de uma “reasserção da agência humana” na teoria da literatura. Pugnando por um “alargamento” da noção de intenção em termos não estritamente referencialistas ou semânticos<sup>179</sup>, escreve Hutcheon (acerca do funcionamento comunicativo da ironia):

The participatory nature of irony involves “culturally-shared knowledge of the rules, conventions, expectations” (Pratt) in play in a particular context. A discursive

---

<sup>177</sup> W. Booth, “Objectivity in Fiction”, p. 565.

<sup>178</sup> Idem, p. 577.

<sup>179</sup> Estes termos (modos de vida) serão explorados mais abaixo, numa menção a Davidson e o seu

community must therefore exist and (...) the immediate context and the text itself must signal or provoke some thought that irony might be possible. If intentions are forms of “conventional behaviour that are to be conventionally read” (Fish), then they are “read” within interpretive communities (Fish; Beardsley), but the *meanings* thus produced are as much the product of intentional acts as those *intentions* being “read”: both the ironist and interpreter create intentionally (Tyler), in other words. It is not a matter of the interpreter “reconstructing” the exact meaning the ironist intended (...). The regression to the ironist as sole semantic guarantor does not seem necessary, from this perspective. That does not mean that it will not occur: in many cases interpreters will infer not only meaning but intention (rightly or wrongly) as the result simply of the fact that they exist in a social relationship with the ironist and are operating within a communicative situation (...). The ironist is not the only performer or participant and, therefore, the responsibility for ironic communication (or its failure) is a shared one.<sup>180</sup>

Gostaria de arguir que o fato de emissor e receptor (escritor e leitor) compartilharem uma situação comunicativa (ou um “contexto discursivo”) implica que o intérprete *sempre* supõe *pelo menos* uma intenção *mínima*: a de que o emissor quis “fazer sentido” (*meinen*). Se não supusesse esta intenção no emissor, pela sua parte o receptor não se reconheceria como tal por referência ao emissor, e à partida não trataria como linguagem certas marcas físicas produzidas pelo emissor – marcas sonoras ou em superfícies de relativa estabilidade, tais como uma folha de papel ou uma parede cheia de hieróglifos em Gizé. Desenvolvo o argumento para defender esta ideia mais adiante.

## A análise gramatical

Os argumentos antiintencionalistas, em maior ou menor grau, parecem sugerir que o sentido tem sempre condições de satisfação internas à “linguagem” tomada como sistema

---

“The Social Aspect of Language”.

<sup>180</sup> L. Hutcheon, *Irony's Edge*, p. 123.

sincrônico, totalmente descontínuo e heterogêneo com relação à forma de vida (ou às comunidades discursivas). Isto parece sugerir que a linguagem é uma espécie de rede transcendental de conexões que se apõe à experiência do vivente humano, embebendo este último nas “marcas” (no sentido de Jakobson) do sistema. O textualismo acabou, para muitos, por dar da linguagem a imagem de um éter simbólico que causa a ação da mão ou da voz que produzem inscrições de discursos, relativamente ao qual mão ou voz não passariam de transmissores por assim dizer quase passivos, como na escrita automática surrealista. Este é o elo entre as tradições “expressivista” e “impessoalista” relativamente à questão dos limites da interpretação. A “mão invisível” da linguagem foi brandida como antídoto à “tirania” do sentido arqueológico único nos estudos da linguagem. Este “No começo era o Verbo” é contestado pela análise gramatical de inspiração wittgensteiniana.

Sobre a análise gramatical, escreve Arley Moreno:

Como diz Wittgenstein, o substrato de nossas vivências, intuições e conceitos é o domínio (*Beherrschen*) de uma técnica. Glosando Kant, podemos dizer que, de um ponto de vista wittgensteiniano, o princípio supremo das proposições gramaticais sintéticas é que todo *objeto* esteja submetido às condições gramaticais de uso das palavras, que se exprimem em uma experiência lingüística convencional. Os domínios de diferentes técnicas e atitudes são as condições de possibilidade da experiência em geral, e ao mesmo tempo são as condições de possibilidade dos objetos da experiência. Em outros termos, as regras gerais (...) passam a ser, de um ponto de vista gramatical, regras que repousam e são formuladas no interior de convenções lingüisticamente institucionalizadas. Não mais tendo recurso a intuições puras [as condições de possibilidade dos objetos da experiência em Kant], só nos resta voltar o olhar filosófico para as diversas práticas que, juntamente com a linguagem, constituem a gramática das palavras, produzindo, assim, os conceitos com os quais pensamos e agimos. O valor objetivo do conhecimento está diretamente ligado às nossas “formas de vida”. Tal seria a fisionomia de um projeto epistemológico de inspiração gramatical.<sup>181</sup>

Na terminologia de Gilbert Ryle, uma análise gramatical consiste na descrição da “geografia lógica” do vocabulário dos vários discursos (nomeadamente científicos). Um exemplo seria o tratamento que Ryle dá ao dualismo cartesiano:

Ryle argumenta que os termos cruciais “corpo” e “mente” pertencem a “categorias lógicas” diferentes, mas são, no pensamento de Descartes, tratadas como se pertencessem à mesma categoria [como se ambas nomeassem diferentes “partes” do ser humano].<sup>182</sup>

Tratar de maneira equivalente termos de categorias lógicas diferentes leva a equívocos como o do visitante que, após ser levado a conhecer o prédio de uma Faculdade x, pede então para ver o prédio da Universidade.

Num texto de 1938 em que Isaiah Berlin pretende mostrar que o critério de *verificação* não pode ser o critério final da significação empírica, temos um bom exemplo de como uma análise gramatical deve ser feita (por contraste a uma análise referencial ou representacional, que se dá por meio da produção de perguntas existenciais):

(...) verifiability depends on intelligibility and not vice versa; only sentences which are constructed in accordance with the rules of logic and of grammar, and describe what can logically be conceived as existing, are significant, are empirical statements, express genuinely empirical propositions. (...) to say of a sentence that it means something, that I and others understand it, in other words that it conveys a proposition, is to say no more and no less than that we can conceive what would be the case if it were true. (...) The proposition that what is conceivable is necessarily similar to actual experience is analytic, being part of what is meant by the word ‘conceivable’. (...) the limits of what can be conceived are set by analogy to what we are acquainted with (...).<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> Arley Moreno, **Wittgenstein: através das imagens**, p. 105.

<sup>182</sup> G. Button et al., **Computadores, mentes e conduta**, p. 90.

<sup>183</sup> Isaiah Berlin, “Verification”, p. 708.

Se a inteligibilidade é primitiva em relação à verificabilidade, então os argumentos em favor da indeterminação de sentido com base da indeterminação da verificação do sentido (p.ex., o acesso à *Real Presence*) perdem sustentação. Por outro lado, no âmbito de uma análise criterial e não empírica, a pergunta que gostaria de fazer é: podemos *conceber*<sup>184</sup> marcas físicas a que atribuímos função comunicativa ou lingüística na ausência da suposição de uma forma básica, primeva, de intencionalidade, nomeadamente o *meinen* (querer dizer) wittgensteiniano?

### **A indeterminação do sentido (Charles Altieri e Jean-Pierre Cometti)**

No capítulo anterior, procurei oferecer uma exposição dos argumentos com que Wittgenstein problematiza o empirismo introspectivo (ou a linguagem privada). O meu objetivo era lidar com versões psicológicas de teorias pró-indeterminação de sentido. Neste capítulo, ocupo-me mais de versões lógicas dessas teorias (textualismo, estruturalidade).

Há, para Charles Altieri, uma mitologia literária a informar argumentos que utilizem a inacessibilidade da *Real Presence*, ou a inexaustibilidade de reconstruções contextuais, para desconsiderar a operatividade da intencionalidade como categoria hermenêutica. Contextos não são inteiramente recuperáveis, mas isto não responde pela indeterminação do sentido se se tem um método de análise de significados que leve em conta procedimentos hermenêuticos, mais do que representações lingüísticas.

Statements do not fail because they are not absolutely determinate, but because they are not sufficiently determinate for specific tasks.<sup>185</sup>

Algumas posições pró-indeterminação ofereceram, como vimos atrás, sentidos específicos a conceitos como intenção e contexto, com o propósito de realizarem uma reversão céptica. Em termos psicológicos, Paul Johnston mostra, comentando Wittgenstein, que uma intenção não é um evento psíquico localizável. Em termos lógicos, Altieri

---

<sup>184</sup> Note a explicitação da gramática de “conceber” no excerto de Isaiah Berlin.

<sup>185</sup> C. Altieri, “Literary Procedures and the Question of Indeterminacy”, p. 552.

pretende que a intenção possa ser descrita em termos de “uma série de escolhas num contexto, às quais se podem atribuir razões”.<sup>186</sup>

Altieri quer obstar à opção exclusiva entre uma determinação absolutamente contínua (certeza) e o cepticismo. Ao recolocar-se a questão do sentido como prática de jogos de linguagem, tal oposição deixa de ser necessária: pode-se escapar ao abismo da indeterminação argumentando-se em favor de

probability conditions based on procedures – which in turn require that contexts and intentions be sufficiently determinate to indicate appropriate procedures. Without determinable intentions and contexts, there is no way to affirm a distinction between the ascriptive level of textuality and the purposes that characterize pragmatic uses of language.<sup>187</sup>

Uma das idéias convocadas para sustentar a oposição radical entre certeza e cepticismo é a do texto como a “casa do sentido”, noção que não deixa de evocar o tropo romântico do “espírito do local” (*spirit of place*). O sentido seria (“já, sempre”) transfigurado, subvertido, pela textualidade (ou estruturalidade). De fato, se o que se pede ao texto, para que este faça sentido, é que constitua a “casa do sentido”, então evocar uma supostamente absoluta não-iterabilidade de uma declaração (a impossibilidade de a citarmos em contextos diferentes sem que ela sofra modificações semânticas) passa por ser um argumento que estabelece a impropriedade de se falar num grau qualquer de determinação do sentido. Contestando esta idéia, John Searle lembra que é útil distinguir-se o “sentido frásico” (normativo, citável sem - ou com pouca - perda) do “sentido do falante”, este sim afetado de – e instabilizado por – intenção.

A significação, para J.-P. Cometti, só existe em estado articulado, e não “no espírito” (dependendo esta articulação, como lembra Searle, do que ele chama de Pano de fundo ou *Background* e de Rede ou *Network* – fatos muito gerais acerca da realidade e do mundo social e institucional).<sup>188</sup> Saber um significado é dominar certas técnicas, ou seja, os

---

<sup>186</sup> C. Altieri, “Literary Procedures and the Question of Indeterminacy”, p. 552.

<sup>187</sup> Idem, p. 551.

<sup>188</sup> Para um resumo destas noções, ver John Searle, *Mind, Language and Society: Philosophy in the Real*

critérios das suas aplicações. Como vimos no capítulo anterior, o que alguém entende por uma palavra não é determinado pelo que se produz na sua mente, em termos representacionais. O saber acerca da significação é um saber à maneira dos contrafatuais lógicos: “Se eu fosse usar esta palavra, fá-lo-ia assim: ...”.

Como referi na Introdução, Cometti nota que um dos “mitos da significação” mais difundidos é o de que existiria uma “linguagem poética”, senão mesmo uma “essência poética da linguagem”. Esta idéia (romântica) ter-se-ia sustentado, contemporaneamente, na teoria da metáfora de Paul Ricoeur.

Le cas de Paul Ricoeur est exemplaire, car il s’inspire des renouvellements dont l’approche de la métaphore a bénéficié dans la littérature philosophique, en particulier avec Max Black et Nelson Goodman, par exemple, pour établir l’existence d’une “vérité” et d’une “référence” métaphoriques et en tirer l’indication d’une “présence” dont la signification théologique n’échappera à personne.<sup>189</sup>

Uma forma de se dissolver esse mito, para Cometti, seria absorver a noção de metáfora na noção wittgensteiniana de “uso secundário”, proposta pelo filósofo anglo-austriaco para darmos conta da “compreensão *imediata*” que parecemos ter quando de certas “experiências características”. Mas seguir por este caminho desviar-me-ia do meu presente propósito, que é preparar o argumento em favor da suposição de uma forma de intencionalidade primitiva à ação de interpretar.

## Donald Davidson

Para Davidson (1978), uma teoria da intencionalidade deve inicialmente propor a noção de “puro tencionar” (*pure intending*). Tratar-se-ia de uma intenção ainda sem deliberação consciente ou conseqüências explícitas. O puro tencionar estaria presente, por exemplo, no momento em que eu escrevo a letra p da palavra ‘presente’ – mesmo que não

---

*World* (Basic Books, 2000).

<sup>189</sup> J.-P. Cometti, *La maison de Wittgenstein*, p. 209.

chegue a completar a sua escrita. O propósito de Davidson é separar a formulação da intenção, por um lado, da ação intencional, ou das razões que levaram à ação intencional, por outro. Ou seja, a intenção pode agora ser abstraída do contexto de deliberação e de sucesso executivo. “O puro intencionar simplesmente mostra que há ali algo a ser abstraído”.<sup>190</sup>

Na seqüência, Davidson sugere que se tratem intenções puras (abstraídas das suas conseqüências) como crenças, ou como o que ele chama, assumidamente de maneira um tanto vaga, de pró-attitudes. Esta noção interessa-me especialmente. Ao apresentar um argumento em favor da operatividade da intencionalidade para a teoria da literatura, ela pode ser útil à caracterização, em termos intencionais, de crenças particulares acerca do que, no interior de uma “comunidade discursiva”<sup>191</sup>, se considere como a ação de produzir uma notação com sentido (e portanto também notações literárias, moduladas historicamente em termos de gêneros – romances, poemas, etc. – a serem interpretadas como tais segundo códigos razoavelmente específicos); não sentidos particulares, mas a ação de produzir um sentido qualquer. A fusão (*mesh*) entre o “puro intencionar” e regras de interpretação justifica-se porque, segundo Davidson,

To serve as reasons for an action, beliefs and desires need not be reasonable, but a normative element nevertheless enters, since the action must be reasonable in the light of the beliefs and desires (naturally it may not be reasonable in the light of further considerations).<sup>192</sup>

Davidson faz a ressalva de que essas “crenças” não têm como objetos estados de coisas específicos no futuro, antes remetendo a um *estado geral* de coisas (a uma crença ou avaliação a respeito deles) que no momento se supõe continuar com relativa estabilidade no futuro. Do contrário, elas implicariam um número infinito de cláusulas condicionais que dessem conta de possíveis contingências que pudessem vir a ser disruptivas do sucesso (e sobretudo da “desejabilidade”, em vários possíveis sentidos) da *ação intencional* no futuro

---

190 “Pure intending merely shows that there is something there to be abstracted” (D. Davidson, “Intending”, p. 89).

191 Cf. L. Hutcheon, *Irony's Edge* (bibl.).

(do tipo “creio que a ação X, tal como a concebo neste momento, será desejável, a menos que 1, 2, 3, 4...” e assim infinitamente). A distinção de Davidson é útil à refutação de um argumento muitas vezes invocado em desafio à relevância da intencionalidade para a interpretação literária, já mencionado anteriormente: o de que nunca podemos reconstruir exaustiva e precisamente o contexto deliberativo que esteve na origem da intenção de uma notação lingüística escrita, ou mesmo de uma declaração. É possível, portanto, falar-se de intencionalidade ainda que, muitas vezes, ela não tenha contornos precisos e expectativas controladas quanto às suas conseqüências:

(...) we do not state our intentions more accurately by making them conditional on all the circumstances in whose presence we think we would act.<sup>193</sup>

Num texto posterior, “The Social Aspect of Language” (1991), Davidson se restringe mais à questão que me ocupa aqui:

My interest at this point was not to describe actual practice, but to decide what is necessary to linguistic communication. And here I thought I saw (and see) clear reasons to doubt that language, *if* language is taken to imply shared ways of speaking, is essential. The same doubts apply to the notion of following a rule, engaging in a practice, or conforming to conventions, *if these are taken to imply such sharing*. (Please note the proviso.) (p. 6).

O problema de Davidson é decidir qual dos dois é conceptualmente primário, o idioleto ou a língua. Se se decidir, com Michael Dummet, por este último termo, deve então admitir-se que o primeiro elemento necessário à comunicação lingüística é a aceitação ou comprometimento com normas “constituted by the ‘accepted’ meanings of words” (p. 8). Ao decidir-se pelo primeiro termo, Davidson conclui que

Any obligation we owe to conformity is contingent on the desire to be understood

---

<sup>192</sup> D. Davidson, “Intending”, p. 84.

<sup>193</sup> Idem, p. 95.

(p. 9),

desejo este ligado às pressões sociais e à maneira como o falante quer ser considerado em termos sociais (alguém que tem bom domínio das normas, etc.).

Não gostaria de entrar na minúcia do argumento em favor do idioleto. Interessa-me, contudo, reter a maneira como Davidson caracteriza este impulso primário da produção discursiva:

(...) much successful communing goes on that does not depend on previously learned common practices, for recognizing this helps us appreciate the extent to which understanding, even of the literal meaning of a speaker's utterances, depends on shared general information and familiarity with non-linguistic institutions (a 'way of life') (p. 10).

Não percebo o que Davidson quer dizer com instituições não-lingüísticas. Fico então com a expressão que se segue a essa, uma “maneira de viver”. Uma forma interessante de lidar com a idéia de “maneira de viver” parece-me ser considerá-la uma interpretação da “forma de vida” de Wittgenstein, próxima ao que Searle chama de Background. Sobre o Background, escreve Searle:

Part of the Background is common to all cultures. For example, we all walk upright and eat by putting food in our mouths. Such universal phenomena I call the “deep Background” but many other Background presuppositions vary from culture to culture. For example, in my culture we eat pigs and cows but not worms and grasshoppers, and we eat at certain times of day and not others. On such matters cultures vary, and I call such features of the Background “local cultural practices”. There is of course no sharp line between deep Background and local cultural practices.<sup>194</sup>

Parte da nossa “maneira de viver” em termos de “*Background* profundo” seria

composta do que Searle chama de um enorme aparato metafísico, “demasiado fundamental para ser considerado como apenas mais crenças e desejos”.<sup>195</sup> Por exemplo, se quero agora ir a uma livraria comprar alguns livros e depois almoçar num restaurante:

I know how to walk and how to behave in bookstores and restaurants; I take it for granted that the floor underneath me will support me and that my body will move as single unified entity without flying apart; I take it for granted that the books in the bookstore will be readable though not edible, and the food in the restaurant edible though not readable. Knowing how to deal with these situations, I have the ability to eat by putting food in my mouth but not in my ear and the ability to read by holding books in front of my eyes but not by rubbing them against my stomach.<sup>196</sup>

Ora bem: o elemento primário da comunicação não sendo parte da linguagem, é ele, então, parte de um “way of life” no sentido de Background? Davidson está interessado na seguinte questão:

What matters, the point of language or speech or whatever you want to call it, is communication, getting across to someone else what you have in mind by means of words that they interpret (understand) as you want them to. Speech has endless other purposes, but none underlies this one: it is not an ultimate or universal purpose of speech to say what one thinks is true, nor to speak as one thinks others do.<sup>197</sup>

Se concordamos com isto, não parece absurdo propor então que o “querer dizer” (*meinen*) é o elemento primário necessário à comunicação lingüística, e não as comunidades interpretativas ou o estabelecimento comunitário de regras e normas. Importa-me reter esta idéia do *meinen* como primitivo à comunicação (qualquer linguagem, inclusive a literária). Mais adiante, apresentarei um argumento para defender este caráter primário à comunicação do *meinen*, e como ele implica a relevância da intencionalidade.

---

<sup>194</sup> J. Searle, **Mind, Language and Society** – Philosophy in the Real World (2000), p. 109.

<sup>195</sup> (...) “too fundamental to be thought of as just more beliefs and desires”.

<sup>196</sup> Idem, p. 108.

Mas uma ressalva é ainda necessária:

Thus for me the concept of ‘the meaning’ of a word or sentence gives way to the concepts of how a speaker intends his words to be understood, and of how a hearer understands them. Where understanding matches intent we can, if we please, speak of ‘the’ meaning; *but it is understanding that gives life to meaning, not the other way around* [italico meu].<sup>198</sup>

Argumentarei que é a compreensão (*understanding*) constituída pela suposição de um “querer dizer” imposto a uma notação lingüística que tipicamente faz com que chamemos, por exemplo, a um texto “texto”, e empreendamos uma sua interpretação.

### **Umberto Eco e a interpretação**

Eco, no seu *Os limites da interpretação* (1990), apresenta argumentos interessantes contra um certo tipo de abertura interpretativa. Fá-lo na seqüência de um debate que vem decorrendo já há alguns anos entre si e teóricos desconstrucionistas (e também R. Rorty). Embora conceda que é difícil determinar o que seria uma finitude apriorística de interpretações de um dado texto ou cláusula, isto não significa que seja criticamente legítimo, como estratégia de leitura que se pretenda persuasiva, dizer-se absolutamente qualquer coisa acerca daquele texto ou cláusula, e apresentar-se os resultados desta operação como sendo uma *interpretação*. Assim, Eco introduz uma distinção, aquela entre *uso* e *interpretação*, para dar conta do problema da legitimidade dos discursos que se produzem a partir de outros discursos ou fragmentos de discursos:

O texto requer que, depois de haver utilizado [um texto] ao seu bel-prazer, você se obrigue a dizer quando o *usou* e quando o *interpretou*.

Em outros termos, há leituras que *Finnegans Wake* não permite. Isto não impede

---

<sup>197</sup> D. Davidson, “The Social Aspect of Language”, p. 11.

<sup>198</sup> Idem, p. 12.

que as tentemos. É, porém, preciso saber que se está *a usar* a obra de Joyce da mesma forma que os leitores medievais usavam a obra de Virgílio, ou os contemporâneos a obra de Nostradamus: seguindo a técnica da “borra de café” ou – para tentar definições mais nobres – a técnica da adivinhação arcaica que interrogava o vôo dos pássaros ou as vísceras dos animais.<sup>199</sup>

E mais adiante:

Destarte, todo ato de leitura é uma transação difícil entre a competência do leitor (o conhecimento do mundo compartilhado pelo leitor) e o tipo de competência que um dado texto postula para ser lido de maneira econômica.<sup>200</sup> (...)

Certamente, posso *usar* o texto de Wordsworth para uma paródia, para mostrar como um texto pode ser lido em referência a diversos quadros culturais, ou para fins estritamente pessoais (posso ler um texto com o intuito de me inspirar nele para alguma elocubração fantasiosa), mas se quiser *interpretar* o texto de Wordsworth, terei que respeitar a sua perspectiva cultural e lingüística.<sup>201</sup>

Para prover este chamado à responsabilidade interpretativa (isto é, poder-se responder pelo que se faz com um texto em termos metódicos) de um aparato conceptual que permita mais distinções teóricas, Eco introduz o Autor-Modelo e o Autor Empírico. A intenção do Autor-Modelo confundir-se-ia com a estratégia textual de um texto determinado, mas não se confundiria com a intenção do Autor Empírico. Esta seria despicienda em termos de responsabilidade interpretativa. Trata-se, no Autor-Modelo, de elementos estritamente textuais – marcas lingüísticas, culturais, históricas, etc. – que imporiam um limite específico à interpretação. Diante dessas marcas, mesmo que não

---

<sup>199</sup> U. Eco, **Os limites da interpretação**, p. 81.

<sup>200</sup> Um exemplo de estratégia anti-econômica seria uma pessoa pôr-se à busca de anagramas de “Sílvia”, a amada de Leopardi, em todos os seus poemas, e não apenas naquele poema em particular que leva este nome. “Acredito que *Silvia*, como poesia, esteja jogando com aquelas seis letras de modo irrefutavelmente evidente, mas também sei que o alfabeto italiano tem apenas 21 letras e que são muitas as probabilidades de se encontrarem pseudo-anagramas de *Silvia* até mesmo no texto da Constituição italiana” (Eco, op. cit., p. 86).

<sup>201</sup> U. Eco, **Os limites da interpretação**, p. 84 (trad. modificada).

saibamos tudo o que se possa e se venha a poder dizer a respeito do texto, sabemos algumas coisas que *não podem* ser ditas, ou que não é legítimo dizer se se pretende estar a interpretar e não apenas a usar o texto para fins idiossincráticos.

Tal acautelamento tem, creio, um valor profilático. Adverte-nos para uma forma de “irresponsabilidade hermenêutica” que de resto, segundo Eco, a maior parte dos próprios proponentes da “superinterpretação”<sup>202</sup> (menciona os *Yale deconstructionists*, Hartman, Hillis-Miller, Bloom e de Man) não pratica.

Mas Eco vai além desta mera advertência, e apresenta argumentos a favor de uma tese mais forte: a de que a *intentio operis* deveria receber o primado interpretativo sobre a *intentio auctoris*. Um caso apresentado como típico seria aquele ocorrido com o próprio Eco, autor de *O nome da rosa*, e um seu crítico.

Ao ler as apreciações feitas ao [meu] romance [*O nome da rosa*], alegrava-me quando um crítico citava uma tirada de Guilherme no final do processo<sup>203</sup>, e que me deixara muito satisfeito: “O que mais vos atemoriza na pureza?”, pergunta Adso. E Guilherme responde: “A pressa”. Mas depois, um leitor me fez notar que na página seguinte Bernardo Gui, ameaçando o despenseiro com a tortura, diz: “A justiça não é movida pela pressa, como acreditavam os falsos apóstolos, e a de Deus tem séculos à sua disposição”. E o leitor me perguntava que relação quisera eu estabelecer entre a pressa temida por Guilherme e a ausência de pressa celebrada por Bernardo.

Eis, portanto, um problema de interpretação legitimamente levantado por um leitor apoiado em sólida evidência textual. Uma escolha interpretativa que determine o sentido da referida relação entre as duas ocorrências, tão próximas no texto, da palavra “pressa” parece, de fato, relevante. Eco, o autor empírico, questionado acerca do problema, não soube o que dizer. Lembrou-se de que o diálogo entre Adso e Guillierme originalmente não constava do manuscrito, tendo sido acrescentado ao corpo do romance apenas nas provas. Mais nos assevera que, ao fazer este acrescento, não se dera conta de que pouco adiante no

---

<sup>202</sup> Cf. U. Eco, R. Rorty, J. Culler et al., *Interpretação e superinterpretação* (Lisboa: Presença, 1993).

<sup>203</sup> Trata-se de assassinatos cometidos num monastério medieval.

texto a personagem Bernardo também fala em pressa.

Trago este exemplo de Eco à baila por razões diversas das suas. Gostaria de investigar as motivações que levaram o intérprete de *O nome da rosa* a decidir que é relevante perguntar-se pelas relações entre a “pressa” de Bernardo Gui e a de Guilherme, e a eventualmente mudar ou não de idéia após ter em mãos os elementos que temos, ou seja, ao saber do episódio do acrescento tardio ao texto por parte do autor empírico.

Começemos pelas razões de Eco. Segundo este, o exemplo em questão é um argumento a favor da *intentio operis*. O texto do seu romance já foi dado ao prelo e, da forma como se apresenta, suscitou o levantamento de uma legítima questão interpretativa cujos objetos, na sua origem, escaparam totalmente a deliberações conscientes do autor empírico. Deixemos de parte considerações de deliberações inconscientes – que Eco a dada altura parece querer ensaiar. Tal com está, o texto materialmente legitima o levantamento da questão interpretativa das duas “pressas”.

Eco não nos diz se o seu crítico abandonou esta questão como irrelevante após ter sido inteirado da maneira como a segunda ocorrência de “pressa” foi introduzida no texto. Mas suponhamos que ele tenha perseverado em apresentar elocubrações interpretativas a respeito das relações entre as duas ocorrências de “pressa”. Julgo que neste caso Eco não hesitaria, em defesa da *intentio operis*, em chamar a isto *interpretação*, e não *uso* (para continuarmos com o seu binômio). A razão disto é que o seu leitor poderia argumentar que, independentemente de questões de genética textual, as suas hipóteses interpretativas se estão apoiando em evidência textual concreta.

Gostaria de argüir, por outro lado, que a perseverança do leitor de Eco em prosseguir na interpretação da relação entre as ocorrências de “pressa” no referido diálogo de *O nome da rosa* configuraria um *uso*, e não uma *interpretação* do texto (no sentido especial acima aludido). Ao contrário de Eco, pretendo fazê-lo em defesa de um certo sentido da *intentio auctoris*: um sentido gramatical. Esta defesa constituirá a última parte deste capítulo.

**É a suposição intencional essencial à decisão de começar a interpretar?**

Que haja um limite para as coisas que podemos legitimamente dizer a partir de um texto (se queremos que a nossa ação seja legitimada como uma interpretação), isto decorre do caráter regulado, normativo da linguagem (ou do que Searle chama de “sentido frásico”, por oposição ao “sentido do falante”), que nos impõe um certo número de constrangimentos. Mas podemos perguntar-nos, em termos mais fundamentais, acerca do que é essencial para que, diante de um conjunto de notações físicas (sonoras ou em superfícies mais estáveis, como um papel), lhe chamemos “linguagem” e façamos aquilo que chamamos usualmente de “interpretar” (ou uma série de verbos como ‘ler’, ‘compreender’, etc.). O meu argumento é o de que apenas dizemos que começamos a derivar sentido de notações cujas produções supusermos terem sido motivadas intencionalmente, no sentido de que um agente *quis dizer* algo através delas (não é necessário dizer “agente humano”, uma vez que este atributo já está incluído na gramática de “querer dizer”).

Imaginemos que sou um arqueólogo de férias, a tomar sol numa praia. Ao caminhar na orla do mar, encontro uma pedra que me desperta a curiosidade. Ela está coberta de pequenas marcas em baixo-relevo que parecem apresentar alguma espécie de regularidade. Acontece que sou um arqueólogo com formação em lingüística, e percebo, intrigado, que de fato há uma regularidade espantosa nessas marcas. Começo a estudá-las, mas não chego a decidir-me acerca de uma questão crucial. São as marcas na pedra uma incrível coincidência *causada* por uma improvável mas não impossível erosão, na qual se terão combinado, talvez, fios d’água regulares que corriam morro abaixo e as águas da chuva, ou, por outro lado, aquelas marcas têm uma função, e foram produzidas intencionalmente por algum ser humano, um antigo habitante do local que ali escreveu um texto numa língua há muito desaparecida, com o qual esta pessoa quis *dizer algo*?

Haveria, então, uma diferença crucial naquilo que tipicamente se diria que eu estaria fazendo caso me decidisse num sentido ou noutro. Mais precisamente: só se diria de mim que o que eu estava fazendo ao observar metodicamente aquelas marcas é *interpretar um texto* se eu estivesse disposto a admitir que supunha que uma intencionalidade esteve na origem das marcas, e uma intencionalidade de tipo preciso: o *meinen*.

Por outras palavras, as garatujas na pedra, mesmo que formassem uma “frase” na qual uma análise lingüística aturada encontrasse regularidades tais que suscitassem

atribuições hipotéticas de sentido, não estariam sendo, no sentido corrente do termo, *objetos de interpretação* a menos que lhes supuséssemos uma intenção genética do tipo “querer dizer”.

Uma objeção a isto é que poderíamos tratar a ação do arqueólogo-lingüista por meio de uma “exemplificação”: antes de tomar uma decisão quanto à maneira como encarar as inscrições, o que ele estaria fazendo é “como se fosse” uma interpretação. Mas ainda assim, a gramática de “interpretação” se manteria intacta, uma vez que a “exemplificação” só funcionaria parasitariamente a ela.

Em Teresópolis, na serra próxima ao Rio de Janeiro, há um morro chamado “Dedo de Deus”. Este nome é devido à semelhança do perfil do morro com o que seria um gigantesco dedo. Na verdade, a semelhança é tal que não me espantaria, diante dele, ouvir comentários admirados que o comparassem com uma escultura. Mas o que sim me espantaria é que alguém demorasse muito a decidir que, de fato, aquilo não é uma escultura, mas um morro de forma – aos nossos olhos – particularmente caprichosa. Não que fosse impossível que uma empresa multinacional tivesse “encomendado” a um escultor um trabalho daquela dimensão. Mas, dada a maneira como estamos habituados a tratar *a apresentação* de esculturas, entre outras coisa (o acesso físico a ela, a publicidade, etc.), não demoramos muito a desistir de atribuir uma origem intencional do tipo acima descrito aos agentes causais daquele objeto. De volta à origem meramente geológica do morro, o assunto está então resolvido, porque este tipo de origem ou causalidade não é abrangida pela gramática de “ser uma escultura” (a não ser em construções por exemplificação, como em “Isto é [como se fosse] uma escultura divina”). Quando falo em origem “meramente” geológica, estou, é claro, assumindo que os jorros de tinta de Pollock, por mais que manipulem elementos não normativizados, têm motivações intencionais do tipo “querer dizer”.

Num texto de 1977, John Ellis apresenta um argumento contrário a este:

When we decide to treat a piece of language as literature, that decision is in itself a decision not to refer the text to its originator nor to treat it as a communication from

him.<sup>204</sup>

Encaro este argumento como contrário ao meu porque a literatura não passa de uma modalidade discursiva, e a gramática de “interpretar” tal como a venho descrevendo se aplica à linguagem em qualquer das suas modalizações. Ellis desenvolve o seu argumento da seguinte forma.

The one thing that is different about literary texts, then, is that they are not to be taken as part of the contexts of their origin; and to take them in this way is to annihilate exactly the thing that makes them literary texts. I am not making the point that this use is an inappropriate one, but the stronger point that the texts are actually made into something different by this use: they are not just literature misused, they are no longer literature at all. The process of a text becoming a literary text involves three stages: its originating in the context of its creator, its then being offered for use as literature, and its finally being accepted as such. In the final step, society makes the text into literature. The biographical approach returns the text to its former status, and reverses the process of its becoming a literary text.<sup>205</sup>

Primeiro, na seqüência de passos para que um texto “se torne literatura”, seria de perguntar o que entende Ellis por “ser então oferecido para uso como literatura”<sup>206</sup>: ser oferecido por que agência? E se o texto é oferecido como literatura, que conhecimento tinha o agente produtor, que técnicas ele tinha de conhecer para que a sua intenção de que, no terceiro estágio, a sociedade tomasse o texto como literatura tivesse alguma chance de obter sucesso? É-me difícil ver o que o terceiro estágio acrescenta ao segundo. É igualmente difícil não notar que Ellis atribui ao agente, no segundo estágio, uma intencionalidade do tipo “querer dizer”: no mínimo, o agente quis que a sua produção fosse reconhecida 1. como linguagem, e 2. como literatura, e portanto “quis dizer” algo. No mínimo, este algo que ele “quis dizer” é algo sobre si (eventualmente algo como “sou uma

---

<sup>204</sup> J. Ellis, *The Theory of Literary Criticism – A Logical Analysis*, p. 112.

<sup>205</sup> Id., *ib.*, p. 113.

<sup>206</sup> (...) “its then being offered as literature”.

pessoa que dominou a técnica para se escrever textos literários, e mesmo empreendi um”).

Porque é que eu quero, além do que fiz, comunicar ainda uma intenção? – Não porque a intenção ainda fosse uma coisa que tivesse então acontecido, mas sim porque quero comunicar uma coisa acerca de *mim*, o que já excede o que então aconteceu.<sup>207</sup>

A produção de um poema é a expressão de uma intenção, mas não a representa, no sentido de apresentar novamente um referente verificável por ostensão privada. Contudo, embora a intenção não tenha referente, isto não significa que não tenha sentido.<sup>208</sup> Enunciados de intenção têm sentido, mas não são verificáveis em termos de função de verdade ou em termos empíricos – embora possam ter critérios de satisfação. No caso do verbo “interpretar”, a intenção de “querer dizer” é parte da sua gramática.

Aqui fica clara a reversão que quero fazer à proposição de Wimsatt e Beardsley. Onde eles diziam “É apenas porque um artefacto funcional que inferimos as intenções do um artífice”<sup>209</sup>, pretendo que é apenas porque inferimos pelo menos uma intenção de um produtor (a de “querer dizer” algo) que, então, dizemos de um artefato (um conjunto de marcas, sonoras ou outras) que é um texto, uma proposição, em suma, linguagem – e a literatura, como uma modalidade da linguagem, não foge a esta regra de reconhecimento.

Ao caracterizarmos o que seria uma análise “gramatical” do uso de conceitos, é importante sublinhar que não se trata de recuperar uma causalidade mental, para que se possa então explicar comportamentos como o de produzir e interpretar um poema. Termos mentais como “interpretar” e “querer dizer” têm, para uma análise ryliana-wittgensteiniana, um carácter disposicional (ter-se disposição de). Por outro lado, isto não significa que a sua análise em termos de disposições (para agir) exclua uma análise em termos causais. Mas, como dizem Button (et al.) acerca do exemplo do desempenho de um *clown* ter sido ou não “brilhante”,

---

<sup>207</sup> L. Wittgenstein, **Investigações Filosóficas**, §659.

<sup>208</sup> Para expressões com sentido mas sem referência, cf. Gottlob Frege, *Estudios sobre semántica* (Barcelona: Ariel, 1973).

O tipo (conceptualmente) apropriado à explicação de como essa atuação veio a ser brilhante envolveria uma referência não a uma seqüência de eventos interiores, mentais, mas sim a *uma história de atividades anteriores*, à preparação, ao planejamento, treinamento, etc., que entraram na organização e na encenação da atuação.<sup>210</sup>

O equivalente destas preparações do *clown* para o caso que me interessa seria tudo o que fez com que uma pessoa, por exemplo, conseguisse convencer um editor a publicar um livro, desde a sua história de anos como leitor que o levou a dominar técnicas narrativas, até a sua compreensão acerca de como funciona o “sistema literário” (classificação em gênero, os códigos do mercado editorial, inscrição institucional de autoria, etc.).

Recuperar a intencionalidade é reconhecer, gramaticalmente, que não dizemos que um “sistema lingüístico” tem, de per se, a capacidade (a disposição) de “querer dizer”. O que sim ele faz é suprir agentes humanos com material simbólico para estas ações. Recuperar a intencionalidade é ainda reconhecer, de forma secundária, que há aqui uma história causal a ser contada. Sugeri há pouco que uma boa forma de descrever isto seria contar a história de como o produtor (autor) veio paulatinamente a fazer parte das comunidades interpretativas que eram as suas quando da sua produção discursiva, como ele aprendeu a reconhecer e criar objetos que tipicamente chamamos “romances”, o que é “querer dizer”, o que é “interpretar”, etc.

Assim, críticas antiempiristas à relevância da intencionalidade, como as que apresentei na primeira parte deste capítulo, não se aplicam à análise gramatical ou conceptual, porque esta lida com outra ordem de questões.

As mais influentes linhagens da (num certo sentido, provavelmente o de Wellek e Warren) jovem sub-disciplina que é a Teoria da Literatura trabalharam, até hoje, no interior do dualismo cartesiano (mente/corpo) ao escolherem os seus objetos. Várias soluções “eliminativistas” foram propostas: ficarmos com a mente do autor, ou com o contexto de produção, ou com o sistema da linguagem, ou com o contexto de produção, ou com a recepção, etc., e abandonarmos os demais. Um dos ganhos que o campo poderia ter ao

---

<sup>209</sup> Wimsatt e Beardsley, “The Intentional Fallacy”, p. 335.

<sup>210</sup> Button (et al.), **Computadores, mentes e contuta**, p. 95.

familiarizar-se um pouco mais com os métodos de filósofos da linguagem como Wittgenstein e Ryle seria, quiçá, uma atitude mais ponderada face a soluções eliminativistas.

## Conclusão

Uma divisão em tópicos que resumisse o que se acaba de ler poderia ser a seguinte:

- O classicismo literário ocidental reativa a tradição aristotélica dos tratados de arte poética, emulando-se junto ao racionalismo cartesiano. Deveriam fixar-se regras de funcionamento para as obras poéticas e os gêneros; tais regras seriam imagens puras, sempiternas da Razão, sendo apanágio do método poético alcançar o seu conhecimento e, em seguida, propor a sua aplicação.
- O expressivismo romântico pretende resgatar, contra o classicismo racionalista, a subjetividade do autor, no sentido do elemento não-*automaton*, heterogêneo relativamente ao “livro da natureza”, na medida em que está aberto a encontros com o inesperado. Inventam-se um novo tipo de literatura, não mais dependente, para se legitimar, da inclusão em gêneros, já que baseada na “literariedade”; nasce “o escritor”, ou seja, o criador que exprime a sua interioridade por meio da “essência poética da linguagem” (Cometti). O esteticismo seria uma exacerbação deste movimento em direção à idiosincrasia.
- Uma pressuposição fundamental do expressivismo é um certo tipo de lirismo, o “expressivismo”, cujo fundamento cognitivo é o empirismo egocêntrico dos mentalismos modernos.
- No século XX, teoriza-se uma literatura “impessoalista”, igualmente baseada na “literariedade”, que favorecesse experimentações formais. Para tanto, a maior parte das posições teóricas escolhem pôr de parte a relevância da noção de intencionalidade para a teoria literária.
- Tomando como ensejo um ensaio de Oscar Wilde em que transparece um esteticismo peculiar, menos apoiado no “expressivismo” do que a tradição romântica, esteticista e decadentista a que Wilde não obstante se vincula, propôs um percurso pelos desenvolvimentos conceptuais acima esboçados que me conduziu à reapreciação da

relevância da intencionalidade para a teoria literária e as teorias da interpretação. O enquadramento teórico no qual propus esta reapreciação é gramatical, no sentido wittgensteiniano.

- O argumento com que rematei esta reapreciação é o seguinte. No que diz respeito ao funcionamento dos jogos de linguagem, que haja um limite às coisas que se podem dizer a partir, por exemplo, de um texto, isto decorre do fato de que a linguagem possui um traço distintivo que Searle chama de “sentido frásico”, dotado de iterabilidade, e que impõe certos constrangimentos ao uso. Mas a linguagem tem outro gênero de constrangimentos, mais “frouxo” mas não menos efetivo, ressaltado pela noção de critério gramatical. No âmbito de uma teoria da interpretação, um dos critérios da gramática do verbo “interpretar” é o de que apenas dizemos que começamos a *interpretar* (e não a fazer coisas como “descodificar”), apenas dizemos que começamos a derivar sentido de notações em cuja origem supomos intenções de sentido de natureza muito geral: a intenção intransitiva de *querer dizer*. Não se trata de sugerir que estas intenções sejam correlativas a estados mentais acessíveis por introspecção empírica, mas sim de descrever a gramática da ação de interpretar (ou “ler”, “compreender”, “conversar”, etc.). É esta gramática a determinar a suposição da intenção. A intenção assim concebida é uma “pró-atitude” (Davidson): a intenção intransitiva de querer dizer (*meinen*). Quando dizemos que uma nuvem “é um camelo” (interpretamo-la como sendo a representação da silhueta de um camelo), ou que estou “conversando” com este programa eletrônico de viva-voz, estes usos são parasitários (do tipo “como se fosse”) do uso normal da *interpretação* de notações intencionais por parte de agentes humanos.

\*

Pretendo que se sigam a este trabalho algumas linhas de investigação. De fato, as análises que empreendi aqui têm para mim um caráter propedêutico, de abertura de caminhos, em particular relativamente à filosofia do “segundo” Wittgenstein e a teorias da significação e da interpretação. Na seqüência, tentarei esboçar alguns destes caminhos, utilizando a mesma divisão em tópicos do início desta conclusão.

□ **A “força da regra”, o *ver-come* (*sehen als*) e a interpretação.** –

Qual a relação entre a “força da regra” (Bouveresse) e os limites da interpretação? Qual é exatamente a margem de *automaton* e de *tiquê* (termos que Lacan retoma de Aristóteles) no desempenho dos jogos de linguagem? A distinção de Searle entre *sentido frásico* e *sentido do falante* dá conta de uma parte dos limites da articulação do sentido. Mas a noção de “significação secundária” (*Investigações Filosóficas*) pode ser mais profícua a uma investigação que procure explicar como funcionam os usos que tipicamente parecem particularmente “frouxos” em termos de decidibilidade de sentido.

□ **Identidade lógica, nome próprio, Pessoa.**

O problema lógico da identidade e do nome próprio, no tratamento que lhe dá Saul Kripke, tem incidência direta em discussões atuais, na crítica literária e na antropologia, acerca da noção de pessoa e da sua (em certa perspetivação do problema) dialética de integração/exclusão do grupo. Esta problemática atualiza a discussão lógica do uno e do múltiplo no *Parmênides*, integrando-a a questões éticas e políticas contemporâneas acerca das relações entre o liberalismo e a democracia.<sup>211</sup>

□ **Literatura sem privilégio: ficção como jogo de linguagem e estipulação.**

Se se define a literatura como um jogo de linguagem imanente (à forma de vida) entre outros, e já não como o modo de discurso do “gênio” com a sua episteme privada (a “autenticidade”) e o seu acesso à “essência poética da linguagem”, se se tem uma noção de literatura sujeita já não à legalidade da República das Letras (cujos cidadãos seriam os criadores “autênticos”) mas sim às Comunidades Interpretativas, a literatura passa a ser encarada como uma modalização da linguagem ordinária entre outras, despegada de qualquer “essência poética” ou Presença Real (Steiner) de sentido. Neste quadro, a “perfeita realização de si” de Wilde poderia ser lida como uma maneira de se referir o aprendizado, a inclusão contínua em jogos novos, processo que se aprende via estipulações kripkeanas (e não pela criação ficcional de mundos possíveis leibnizianos).

Se, com J.-P. Cometti, Charles Altieri e Robert Musil (e talvez Hermann Broch), definimos o romancista como um criador de “estipulações”<sup>212</sup> de experiências vividas por agentes atuais, então, nesta perspectiva, seria muito difícil conjecturar o que poderia ser uma literatura não-realista.

#### □ Gramática de “ler”.

Uma má compreensão da gramática de *ler* leva-nos a emprestar relevância ao debate entre os que defendem a existência substancial de uma determinação icônica de sentido (a *Real Presence* de Steiner) no texto escrito, por um lado, e por outro lado os seus opositores, os textualistas ou pan-semistas<sup>213</sup>. O argumento anti-intencionalista mais comum é o de que não temos acesso à substância (verificável) da intenção, cuja marca seria a “presença real” no texto. As proposições que a configurassem não teriam iterabilidade estável, porque a cada instanciação sofreriam mutações devido ao novo contexto. Este argumento é desafiado se, com Searle, não fizermos depender a produção de sentido da imposição dessa presença real a marcas tratadas como linguagem. Quando passamos então a uma análise em termos de critérios gramaticais, podemos fazer outro tipo de perguntas acerca da razão pela qual se diz de textos literários que contêm um mistério semântico. Segundo os critérios de aplicação de verbos como *ler*, *entender* (um texto), etc., tratamos a compreensão da palavra escrita *como se fosse* uma voz de um ser humano (o que não ocorre no caso, p.ex., de textos produzidos por computadores – mas estes, tratá-los-íamos como *textos*?). O ato de escrever não conta com os recursos de que o desempenho da enunciação dispõe, em termos, por exemplo, de modulação de voz, ou de acompanhamento gestual. Contudo, dispõe de outros recursos, como a duplicação de “vozes narrativas” no que U. Eco chama de “autor implícito”. Isto empresta ao texto literário uma qualidade assemelhada à retórica dos oráculos. Tal como ao ouvir os oráculos, o leitor parece tipicamente supor que deve lançar-se à busca de compreensões cuja presença na articulação de sentido á sua frente se dá em palimpsesto.

---

<sup>211</sup> Ver Norberto Bobbio, *Liberalismo y Democracia* (Fondo de Cultura Económica, 1998).

<sup>212</sup> Ver Saul Kripke, *Naming and necessity*.

<sup>213</sup> Para um exemplo de ataque à Presença Real de sentido do texto que oferece como alternativa um caminho pan-semista, cf. J. Derrida, “Force et signification”, in *L'écriture et la différence* (Seuil, 1967) ou ainda *Éperons – Les styles de Nietzsche* (Flammarion, 1978).

□ **Arte como experiência: poder-se-iam derivar posições pragmatistas de certas posições esteticistas?**

Oscar Wilde define a arte como “the perfect realization of oneself” (a perfeita realização de si). Esta idéia, que aparece em vários textos seus, seria a maneira como Wilde formula a temática esteticista da junção entre arte e vida (um tema caro ao professor de Wilde em Oxford, Walter Pater), e não deixa de fazer pensar no “Torna-te aquilo que és” de *Ecce Homo* (Nietzsche).

O caminho apontado por esta relação entre ética e estética é ambíguo. Por um lado, alija-se do ideal platônico de uma fusão entre o bom e o belo, uma vez que a idéia de uma realização da “personalidade” de cada indivíduo (tema importante também no ensaio “The Poet”, do estadunidense Ralph Waldo Emerson, que Wilde lia e apreciava) assume o primado sobre o belo apriorístico. Ou seja, a “perfeita realização de si” é o ideal a ser alcançado pela prática artística, mas as formas que esta realização assumirá no tempo histórico não estão determinadas à partida, arquetipicamente, encontrando-se, portanto, abertas à historicidade do seu acontecer, à abertura do ente heideggeriano – e podem incluir o feio, o grotesco, o “imoral”, como queria a tradição romântica.

Isto pode clarificar um pouco mais qual era a apreciação wildeana do dandismo e da estética “popular” (*chinoiseries*, gravuras, etc.). Por outro lado, a prática artística vista como a “perfeita realização de si” (ou da personalidade) não deixa de ser um esteticismo. Certamente não o é no sentido de uma busca das formas puras, já que se trata de uma prática afetada por uma determinação radicalmente contingente (a personalidade, o capricho). Mas ela é um esteticismo no sentido, talvez mais fraco, de implicar uma estetização da ética, ou uma “estética da experiência”.

Em Wittgenstein já se pode encontrar este movimento; contudo, segundo Richard Schusterman<sup>214</sup>, ele é dirigido eminentemente à esfera privada (veja-se a “Conferência sobre ética”, de 1930, publicada pela editora da UFSC). Numa perspectiva pragmatista, a “ética estetizada da perfeição privada” (Schusterman) abarca a esfera pública, esta última constituindo, inclusive, a sua melhor formulação. Podem-se encontrar nos textos de Wilde,

---

<sup>214</sup> “A ética pós-moderna e a arte de viver”, in Richard Schusterman, **Vivendo a arte – o pensamento pragmatista e a estética popular** (SP: Ed. 34, 1998).

não só nos ensaios de *Intentions* mas também em *De profundis* e em *The Soul of Man under Socialism*, passagens que apontam no sentido desta abertura da estetização da ética à esfera pública.

É importante sublinhar que nesta “ascensão ética do gosto”, o sentido de “gosto” não é platônico, uma vez que não se trata de um gosto dado *a priori*. Para Wilde, terá “gosto” a obra (e, por que não, o gesto, o epigrama bem colocado, etc.) que mais intensamente refletir a “pessoa”. Assim, por exemplo, em dada altura de *A decadência da mentira* Wilde afirma que *Esmond* é o melhor romance de Thackeray e justifica este juízo com o argumento de que se trata do seu romance mais “pessoal”, ainda que não seja o mais “equilibrado”.

O bom está, portanto, separado do belo – e contudo este bom indeterminado, ou seja, a realização de si, no momento em que cumpre o seu projeto (a realização da personalidade), será por este fato revestido de beleza, aos olhos do crítico-artista wildiano. Diríamos então, com Wittgenstein, que a relação entre o bom e o belo não é de unidade nem de separação absolutas, o que não deixa de ser uma formulação um tanto decepcionante (embora Wittgenstein defenda aquilo que chama de a vagueza dos conceitos).

Shusterman oferece uma visão estimulante deste problema, ao historiá-lo da seguinte forma. A moralidade cristã do dever e da condenação havia separado radicalmente o bom do belo, que para o ideal grego do bem viver eram coisas sobrepostas (o belo era sustentado pelo bom transcendente, que constituía a sua substância).

A ética pós-moderna do gosto distingue-se, talvez, pela sua tentativa de unir realmente as duas esferas, desafiando a longa tradição de bifurcação filosófica (o que a distinguiria da sobreposição grega), de forma que a estética não seja nem um símbolo, nem um meio, nem um substituto para uma ética, mas sim a sua substância constitutiva.<sup>215</sup>

Assim, podemos talvez dizer que o esteticismo em Wilde tem implicações que o afastam do “esteticismo” tal como a doutrina da *arte pela arte* o configurou, ou seja, como

ideário do purismo das formas artísticas, associadas à graça, que não sofreriam determinações extrínsecas a si. Por outro lado, também diríamos que este afastamento não se dá no sentido de uma contraposição antitética àquela doutrina, mas apenas recoloca a sua problemática central, a da independência da produção artística, em termos distintos, mais próximos, já no início do século, daqueles formulados pelo que Shusterman chama de a ética pós-moderna do gosto. No limite, o Wilde que gostaria de dar a ver é um pensador pragmático, em quem a idéia de criação está próxima da invenção do que da expressão do “gênio”.

□ **Esteticismo, decadência, pragmatismo, psicanálise.**

Nas suas formulações mais contundentes, o esteticismo radical pareceria quer subsumir a ontologia do autor à ontologia dos estados mentais na sua substancialidade, mimetizada sem perdas semânticas pela representação lingüística (se se entende a linguagem como um mecanismo representacional, e não como atos de fala) – tal como a referência intensional. Veja-se o texto “La double vie”, de Baudelaire, citado no primeiro capítulo. Se aceitamos os argumentos contra a linguagem privada, isto poria um problema: o “gênio” se emudeceria. Max Nordau, o crítico positivista lombrosiano, pareceria ter razão pelo menos num ponto: se tal homem existisse, “dobrado” para dentro, ele seria um decadente no sentido de Bourget (inoperante no mundo institucional), porque não aprenderia regras. O crítico-artista de Wilde é contemplativo, mas num sentido totalmente compatível com o indivíduo que aprende regras com sucesso (ver o cotejo com a *disinterestedness* de M. Arnold feito no primeiro capítulo). Portanto, não é um decadente – e pode, inclusive, ser compatibilizado com o tipo de poética do romance que interessa a Richard Rorty: a do romance como espaço de invenção de novas descrições de uma sociedade. Esta compatibilização atravessa o texto da presente dissertação, mas não é explorada de forma explícita. Na sequência, explicito esta possibilidade.

No primeiro capítulo, fiz uma apresentação sucinta dos fundamentos conceptuais do esteticismo, centrando-me na estética seiscentista derivada do racionalismo cartesiano, no romantismo e nalguns esteticistas contemporâneos a Wilde (Matthew Arnold e Walter

---

<sup>215</sup> Id., ib., p. 198.

Pater). Não me detive nas formulações naturalistas ou realistas, por fugirem um pouco aos pontos centrais que quis estabelecer. A questão específica que me ocupou no primeiro capítulo foi a de situar o “expressivismo” como base do esteticismo (e seguir um percurso que traçou as origens do expressivismo, em contraposição ao classicismo racionalista). A partir disto, poder-se-ia mostrar que “O crítico como artista” propõe uma versão de esteticismo que extrapola o âmbito de uma pura doutrina da arte pela arte à maneira de Théophile Gautier<sup>216</sup>. Uma análise mais detida dos argumentos com que Oscar Wilde defende o primado do crítico sobre o artista, ou seja, a idéia de que a operação crítica antecede a artística, sugeriria, creio, que o esteticismo de Wilde, ao contrário da maneira como é comumente descrito<sup>217</sup>, não propõe uma radical autonomização do campo artístico ou da busca do belo, alheio a qualquer vinculação utilitarista, mas sim um uso outro da arte, que articule num mesmo indivíduo (o artista-crítico) o “homem estético” com o “homem ético”.<sup>218</sup>

O artista wildiano, até certo ponto em contraste com Gautier e com o que pensavam os tutores de Wilde em Oxford, está prontamente disponível a responder pela sua arte, no sentido de a encarar como uma prática política. Mas fá-lo de maneira peculiar. Rejeita a idéia de que a arte se reduza a uma expressão da sociedade; mas também rejeita a justificação da autonomia da arte por meio da noção de “gênio”, movimento que, seguindo J. Arac, sugeri estar na origem da moderna noção de literatura “contragenérica”. O caráter histórico (“local”) dos elementos de composição e de gosto artísticos, e por outro lado a ênfase da autoridade do “gênio”, aparecem em Baudelaire (e também em Pater) como uma duplicidade bem-vinda, frutífera e inevitável da arte, com a qual o artista e o crítico

---

<sup>216</sup> Ou seja, apolítica, sem dimensão de “uso”, expressão do belo impessoal e transcendente, uma forma de comunicação do puro interior mental.

<sup>217</sup> A título de exemplo: “[Wilde] tinha, portanto, voltado as costas à realidade para viver apenas dentro da irradiação do que acreditava ser a beleza ideal” (Albert Camus, “O artista na prisão” in *A inteligência e o cadafalso* e outros ensaios, RJ: Record, 1998, p. 69).

<sup>218</sup> Recupero estes termos a um dos primeiros anátemas ao esteticismo publicados na Inglaterra, um artigo de W. H. Mallock no *The New Republic* (1877). Nele, o autor contrasta as figuras de Rose e Herbert, baseadas, respectivamente, em Walter Pater (o “homem estético”) e John Ruskin (o “homem ético”) – de maneira favorável a este último. Contra a insistência em restrições e melhoramentos morais de Herbert, Rose advoga que se viva os momentos pelos momentos, e celebra a liberdade da juventude. Ao lê-lo, o então *oxonian* Wilde considerou o artigo “decididamente astuto” (cf. Ellmann, “An Incomplete Aesthete”, p. 89).

devem lidar de maneira balanceada.<sup>219</sup> Wilde redescreve esta duplicidade de forma tal que me parece difícil falar-se dum “gênio” wildiano. Neste sentido, se há proposições no texto de Wilde que poderiam ser lidas persuasivamente como individualistas, por outro lado não o são ao modo dos excessos na evasão, como nos casos de algumas personagens dos *Contes cruels* (1883) de Villiers de l’Isle-Adam, ou de J.C. Huysmans. Diz Gilberto, uma das personagens do diálogo de que se compõe “O crítico como artista” (parecendo falar contra o Axël de de l’Isle-Adam ou o Des Esseintes do *À rebours* de Huysmans):

É através de mudanças perpétuas que [o crítico-artista] encontrará a sua unidade. Não consentirá em tornar-se escravo das suas próprias opiniões. Pois, o que é o espírito senão o movimento na intelectualidade? A essência do pensamento, como a essência da vida, é o movimento... (p. 151).

Segundo Wilde, o crítico-artista, para o ser, deve ter o cuidado de não se consumir em reações, em negatividades. Deve, com uma serenidade “helênica”, escolher o que lhe interessa na herança cultural de que é depositário, e descartar o que não lhe interessa.<sup>220</sup> Como vimos no primeiro capítulo, o espírito crítico consubstancia-se no “temperamento”, formado na “receptividade”. Assim, Wilde chega ao ponto de valorizar a contemplação mais (ou pelo menos mais fundamentalmente) do que a criatividade, porque é na primeira que o indivíduo aprende “o *sentido da forma*, esta base de qualquer empresa criadora ou crítica” (p. 157).

A ambigüidade do verbo inglês “to realize” – dar-se conta mas também realizar (fazer, criar) – na injunção de Wilde quanto ao fazer artístico-crítico (que deve ser “uma perfeita realização de si”) abre espaço a uma ontologia da voz poética que se afasta do “gênio” romântico-esteticista, reintroduzindo a dinâmica e plasticidade aberta da subjetivação na dinâmica social.

---

<sup>219</sup> Pater é específico neste sentido no pós-escrito ao seu *Appreciations*, texto cuja primeira versão se chamava “Romantismo” (*Macmillan’s Magazine*, 1876). Para Baudelaire, ver *Sobre a modernidade* (*Le peintre de la vie moderne*).

<sup>220</sup> Para a história da noção de pessoa, liberal-individualista, que prevaleceu no Ocidente, e um contraste com outras noções de pessoa – que privilegiaram a dialética confrontacional entre o eu e os papéis sociais, fundamentados ambos no coletivo – ver Carrithers, Collins e Lukes (org.), *The Category of the Person* (1985).

É aqui que Wilde complexifica a questão do decadentismo. A definição de decadentismo que se tornou clássica nos estudos literários é a de Paul Bourget, autor de *Théorie de la décadence*, publicado em Paris na *Nouvelle revue* um par de anos antes dos ensaios de *Intentions*, de Wilde. Para Bourget, o decadentismo seria o estado de uma sociedade que produz mais indivíduos inaptos para a vida em conjunto do que indivíduos aptos para tal (*Essais de psychologie contemporaine*).<sup>221</sup>

Ao contrário das apreciações taxativamente psicopatológicas de Max Nordau (*Entartung* ou Degeneração, 1892), o qual falava no autismo e na nevrose do evasimismo simbolista e esteticista, o individualismo wildiano é positivo, no sentido de operativo (nos âmbitos social e institucional). Esta operatividade dá-se no seio do grupo e em seu benefício, mas não deixa por isto de ser um tipo de individualismo, já que é uma defesa das articulações da idiosincrasia (ou particularismo, numa notação psicanalítica milleriana) individual contra o integralismo dos ideais do grupo.

Este esboço wildiano de ontologia da pessoa poderia talvez ser formalizado com mais precisão, com o auxílio do aparato da filosofia da linguagem de inspiração wittgensteiniana (por exemplo as regras gramaticais determinadas publicamente por uma forma de vida, e operadas performaticamente), bem como do paradoxo da subjetivação de Nietzsche em *Ecce homo*, o “Tornar-se o que se é”. Tais recursos poderiam dar azo a uma problematização da noção de pessoa e de presença na teoria literária, e dos limites da interpretação – temas novamente candentes em várias disciplinas. A atualidade desta posição teórica também se evidencia na sua busca por eliminar o caráter antitético de duas temáticas: a da subjetividade e a do realismo. Aqui a teoria literária compartilha debates centrais com algumas correntes da filosofia e da psicanálise contemporâneas.

---

<sup>221</sup> Privilegiei esta definição de decadentismo, seguindo uma genealogia que remonta a Gibbons (*The Decline and Fall of the Roman Empire*). Mas poderia ter escolhido outra, p. ex. a de Antoine Compagnon (op. cit.), que identifica a decadência por meio de um lugar comum surgido no séc. XII, o dos anões nos ombros dos gigantes (Bernard de Chartres). Quando os medievais associaram esta fórmula às imagens da Catedral de Chartres, em que se vêem os evangelistas do Novo Testamento trepados nos ombros dos profetas do Velho Testamento, criaram uma confusão que se tornou um emblema da querela entre os *antiqui* e os *moderni* do final do séc. XVII: são estes últimos os perspicazes, ou aqueles são os gigantes? Diz Compagnon: “Identificando-se uns com os outros, esse emblema do progresso se torna também um emblema de decadência. O progresso, antes mesmo de ter sido inventado enquanto tal, já é inseparável da decadência” (op. cit., p. 18).

No segundo capítulo, expus os argumentos com que Wittgenstein impugna a crença na substancialidade dos eventos mentais, através da análise da gramática do modelo da interioridade. Na minha leitura, uma concepção empírico-realista da interioridade está na base da estética expressivista, mormente a arte pela arte. Sugeri que Wilde toma outro sentido, anti-expressivo, nisto se equipando talvez às principais teorias da interpretação do século XX – mas não se opõe à intencionalidade, e neste sentido se afasta daquelas. O caminho de Wilde poderia hoje ser descrito, à luz da filosofia da linguagem de autores como Searle e Davidson, bem como dos debates acerca da natureza da interpretação havidos entre Rorty e Eco, como um caminho pragmático-intencionalista.

Gerald Graff, em *Literature Against Itself* (*Literatura contra si própria*), argumenta no sentido de haver uma identidade entre a teoria interpretativa do “new criticism” norte-americano e as correntes que, posteriormente, se opuseram a este. Poder-se-ia, julgo, reduzir esquematicamente os pólos desta identidade a dois termos, e armar o seguinte conjunto de hipóteses:

1. As duas teorias da interpretação que lograram talvez uma maior penetração e aceitação ao longo do século XX foram o *new criticism* e o estruturalismo;

2. Embora a noção de texto<sup>222</sup> em estruturalistas como Gérard Genette ou Roland Barthes tenha sido o mais das vezes descrita como relevada de um método oposto ao *close reading*<sup>223</sup> (leitura cerrada) dos formalistas norte-americanos (ou *new critics*), por outro lado estas duas “correntes” convergem num ponto que é nodal para ambas. Refiro-me à desconsideração liminar da intencionalidade em qualquer método de leitura reputado como válido (neste sentido posso incluir aqui, numa redução esquemática, os “pós-“ do estruturalismo, na medida em que também estes dependem do referido postulado central anti-intencionalista);

---

<sup>222</sup> Por oposição à noção tradicional de obra, o texto seria uma entidade sempre inacabada e cujos usos operativos dissolvem a sua aparente estabilidade numa teia de “intertextualidades”, as quais incessantemente diferem a decidibilidade do sentido e os contornos precisos de uma “obra” orgânica. Cf., entre outras obras de Barthes, *S/Z*, e o verbete “Textualidade” no *Glossário de Derrida* organizado por Silvano Santiago.

<sup>223</sup> Contra o texto no sentido de Barthes, o *close reading* reforça a noção de obra, autonomiza-a do contexto e da história e procura interpretá-la na sua sincronia, através da análise dos seus componentes internos – o que explica, talvez, a predileção dos *new critics* pela análise de poemas. Por outro lado, o textualismo, ampliando o “tecido” da escrita ao ponto de tal processo abarcar o mundo

3. Os debates que, no seio das referidas correntes interpretativas, tenderam a propugnar uma minimização da relevância da intencionalidade, cumpriram um importante papel na renovação das teorias interpretativas iniciada – no âmbito da teoria literária – com o formalismo russo. Ao tomar a linguagem – e particularmente a narrativa – na sua sincronia estrutural, o formalismo russo preparou o caminho para que várias ciências humanas se voltassem, mais tarde, para o elemento retórico dos discursos através dos quais elas próprias são elaboradas, contestando *a priori* antigos quanto à estabilidade semanticamente substancial da operação de referência e comunicação. Particularmente, contestou a matriz estrita e exclusivamente biografista na qual a historiografia literária se via cingida. Agora seria possível falar de “paradigmas”, de discursos, de desdobramentos de descrições, enfatizando-se o *medium* através do qual teorias são comunicadas – e o caráter relacional, tópico, deste meio. Este movimento deu ímpeto à crítica da metafísica em filosofia, ao conferir autonomia à linguagem como objeto – o que possibilitou uma crítica das proposições com validade incondicional em ciências humanas, em prol de um modelo mais pragmático de proposições enquanto descrições possíveis de experiências (descrições significativas num contexto determinado a partir de experiências determinadas).

Contudo, parece-me válido ponderar certos usos do que seria uma autonomização radical da linguagem como sistema. Não conceder relevância crucial à intencionalidade e impugnar, acriticamente, a operação de referência leva a que se conceba uma linguagem exclusivamente constituída de relações. Tal é o caso de uma leitura da linguagem redutível aos pares binários de Saussure (e Jakobson), bem como do tecido textual de Roland Barthes. Estas concepções têm, a meu ver, a vantagem de aprofundar a separação entre a articulação de sentido na linguagem e a necessidade referencial de Santo Agostinho. Contudo, elas têm a desvantagem – de um ponto de vista mais simpático à hermenêutica schleiermacheriana – de não dar conta do delineamento do sentido e da interpretação, dos limites da interpretação. A superinterpretação, tal como diz Jonathan Culler, deixa de ser uma problemática naquela perspectiva<sup>224</sup>. Não obstante, julgo que vale a pena, precisamente, reproblematicar os limites da interpretação, por um lado a partir do problema

---

e a história, fazendo de toda a *Realität* (a realidade simbólica e institucional) um texto (que pode portanto ser lido), acaba por também essencializar uma idéia de linguagem.

<sup>224</sup> Cf. Eco, Rorty, Culler et al., **Interpretação e superinterpretação**, 1992.

da referência, e por outro a partir das questões abertas pela interrogação wittgensteiniana acerca do que seja, afinal, seguir uma regra – ou, noutra vertente, de como problemas metafísicos (ou existenciais) podem ser redescritos como problemas gramaticais.

Pôr a questão deste último ponto de vista tem, a meu ver, pelo menos a grande vantagem de evitar que se caia numa concepção da linguagem que a situe como o Olho de Deus, num espaço separado daquele em que as regras se configuram e reconfiguram constantemente – mas delineiam limites para o uso e para as operações metonímicas satisfatórias. (O ponto de vista do “olho de Deus” de que fala Rorty também pode, obviamente, ser assumido por anti-metafísicos nominais.)<sup>225</sup> Uma outra maneira de responder a estas questões seria sugerir que uma opção exclusiva entre realismo e relativismo, se é que alguém alguma vez a fez, não é necessária, bastando que se tracem mais distinções – p. ex. o binômio *Wirklichkeit/Realität* nietzscheano, cuja terminologia eu gostaria então de reter.<sup>226</sup>

4. O ensaio “O crítico como artista”, de Oscar Wilde, pode oferecer um bom ensejo à investigação assim delineada. Vejo neste texto de 1890 uma tensão aberta entre, por um lado, uma doutrina que se pretende radicalmente esteticista (e portanto expressiva no sentido de apta à mimese de estados mentais privados<sup>227</sup>), e por outro extrapolações do esteticismo para uma concepção segundo a qual a arte está também ao serviço de um

---

<sup>225</sup> Cf. Richard Rorty, “Wittgenstein, Heidegger e a reificação da linguagem”, in **Ensaio sobre Heidegger e outros**. A teoria crítica, ao debruçar-se sobre discursos que considere “alienados”, tem como pressuposto a acessibilidade de discursos “não-alienados”, ou, em outras palavras, discursos sem “falsa consciência”. Eis aí como um campo de investigação crítica possibilitado inicialmente pelo movimento de autonomização da linguagem acaba por recair na busca racionalista de validade incondicionada. De passagem, sugeriria que se pode explicar assim a forte tendência da narrativa contemporânea em explicitar remissões intertextuais (Rushdie, Eco; Cf. Linda Hutcheon, **Irony’s Edge**, 1992) – como se atualmente, nos antípodas da doutrina realista, fosse preciso marcar o campo da cidadania literária nos confins estritos da república das letras para se criar uma literatura transgenérica, uma literatura *tout-court* legitimada como tal. Lembraria ainda que a palavra “literatura” volta hoje a ter uso corrente “extra-literário” aplicada, p.ex., ao corpus escrito de diversos campos investigativos como as medicinas – retomando as origens prévias à sua assimilação exclusiva à ficção, no século XVIII.

<sup>226</sup> Em **Crepúsculo dos ídolos**. Trata-se de distinguir entre o real prévio à linguagem e, por outro lado, a “realidade” criada por esta, onde há sentido (*Sinn*) mas nem sempre extensão (*Bedeutung*). Digo “por exemplo” devido a que se poderiam utilizar outras distinções, como a obra/mundo de Heidegger (em *A origem da obra de arte*). Agradeço a Celso Braidão por me chamar a atenção para a utilidade desta terminologia nietzscheana.

<sup>227</sup> Para um resumo curto dos argumentos de Wittgenstein quanto à figura de linguagem da interioridade, veja Sílvia Faustino, **Wittgenstein** – o eu e a sua gramática (1995).

ensinamento, de uma pedagogia ou, nas palavras de Rorty, de redescrições (persuasivas) do mundo<sup>228</sup>. Ecoa nesta tensão – de maneira surpreendente, em se tratando de Wilde – o binômio clássico da *Ars poetica* de Horácio: *ut prodesse ut delectare*<sup>229</sup>, de que, no período vitoriano, se ocupou Matthew Arnold. Assinalo novamente que, por me centrar na questão do expressivismo romântico e esteticista, tive de fazer economia de análises que se debruçassem sobre textos teóricos naturalistas e realistas – embora elas pudessem contribuir para a presente discussão.

Nesta linha de raciocínio, julgo que eu poderia, sem que isto soe a prestidigitação conceptual, extremar a aposta nas idiossincrasias do “esteticismo” de Wilde (por esta altura, já com aspas), e aventar a existência de um Wilde, num certo sentido, *realista* – um Wilde contra Wilde. Não um realista que ignorasse as várias modalidades por meio das quais o *sentido* se articula na *Realität* – mas um realista que, reconhecendo embora a pregnância da retórica na forma humana de vida<sup>230</sup> e as suas intrincadas atualizações (metáforas, palimpsestos, jogos de figurações), não proponha que se derive daí uma defesa da superinterpretação ou interpretação ilimitada, tal como seria o caso numa posição pluralista forte.<sup>231</sup>

Este inesperado realismo de Wilde aventa um uso desta palavra que, lido hoje, pode emular a psicanálise lacaniana, sobretudo se trazido no bojo de certas concepções do romance como as de Milan Kundera, Marthe Robert e do próprio Rorty<sup>232</sup>: trata-se de lidar

---

<sup>228</sup> Cf. R. Rorty, “Verdade e liberdade – uma réplica a Thomas McCarthy” (ver bibl.). Para “persuasão”, ver Stanley Fish (bibl.).

<sup>229</sup> Ensinar ou agradar.

<sup>230</sup> Há controvérsias acerca de como definir “forma de vida” em Wittgenstein. O conceito refere-se ao conjunto de práticas quotidianas, hábitos gestuais, lingüísticos, etc., de determinada comunidade ou grupo. O certo é que não se baseia num naturalismo determinista, mas num relativismo cultural de tipo antropológico. As formas de vida, não sendo fundamentos de tipo transcendental, conformam pragmaticamente as fronteiras entre indivíduos e culturas – pelo que não há linguagens a priori incomensuráveis entre seres humanos. O que se requer é tempo para os falantes de determinada língua irem aprendendo traços do comportamento de falantes de outra, porque a comensurabilidade das línguas é dada pela convergência da forma de vida dos falantes, quando estes entram em contacto uns com os outros. Cf. entrada “Forma de vida” no **Dicionário Wittgenstein** de Glock.

<sup>231</sup> Wittgenstein, baseando as formas de vida num relativismo cultural, não derivava daí um relativismo radical: “A linguagem... é um refinamento; no princípio era o ato. É preciso antes haver uma rocha firme e dura para a construção... *Depois* é certamente importante que a pedra possa ser lapidada, que ela não seja *tão* dura” (Apud Glock, **Dicionário Wittgenstein**, p. 177).

<sup>232</sup> “O conservadorismo do romance pode exprimir-se em opções políticas ou em ideologias, mas o seu espírito democrático reside no próprio movimento que lhe permite existir. É o que confirmam os etnólogos, observando que a literatura romanesca é desconhecida nas sociedades de castas ou entre os povos primitivos

com o real das coisas e da sua opacidade – a coisa freudiana, o gozo, para além do princípio do prazer – na sua articulação com a ordem simbólica. Lido assim, explica-se melhor a dimensão tragicômica do hedonismo de Wilde.<sup>233</sup> Mais adiante esclarecerei esta aproximação, por via da noção de “signo de gozo” proposta recentemente (e ainda em processo de refinamento e instrumentalização) por Jacques-Alain Miller. Antecipo que a psicanálise de Miller é uma das áreas entre as “humanidades” que vem buscando pensar os limites da interpretação – no caso, para efeitos clínicos de análise.

Neste caminho de busca de brechas no esteticismo nominal de Wilde (cuja explicitação, julgo, talvez não fosse mal acolhida por ele), seria possível extrair do texto wildiano, em desafio ao anti-intencionalismo das formulações mais fortes da arte pela arte, do estruturalismo e dos *new critics*, uma “reasserção da agência humana”<sup>234</sup> na teoria da interpretação. Passado o período em que se rompeu a prática massivamente biografista dos estudos literários, e em que à filologia (que atrelava os estudos da linguagem a estudos de civilizações determinadas) se seguiu a linguística, parece-me que valeria a pena voltar a problematizar as relações entre a linguagem e o real – a “pedra não tão dura” de Wittgenstein (*Wirklichkeit*, para continuarmos com a terminologia de Nietzsche) – e entre a linguagem na sua autonomia e a articulação da pessoa como, no mínimo, autoridade pragmaticamente suposta do sentido.<sup>235</sup> Não se trata de procurar uma legislação que, por fora da linguagem, regule a superinterpretação, busca que Rorty imputa a Eco – mas sim de tentar pensar uma responsabilidade hermenêutica no interior da linguagem vista como desprovida de essência exterior ao mundo na sua dupla vertente de *Wirklichkeit* e de *Realität*. Tentativas neste sentido se encontram em Wittgenstein (na noção de regra, apoiada na noção de forma de vida) e, a partir dele, Stanley Fish e as comunidades interpretativas, entre outros autores, sobretudo os que vêm lendo Wittgenstein na esteira de Austin.

---

cujas estruturas sociais estão imutavelmente fixadas pela tradição” (Marthe Robert, **Romance das origens e as origens do romance**, Lisboa: Via Editora, 1979). Para Rorty, ver “Heidegger, Kundera and Dickens”, em *Essays on Heidegger and others* (Cambridge UP, 1995).

<sup>233</sup> Fernando Savater, na entrada/verbo “Alegria” do seu recente *Dicionário filosófico pessoal*, atribui o caráter trágico do prazer ao fato de que este esteja inelutavelmente ligado ao instante, à fugacidade.

<sup>234</sup> Linda Hutcheon, **Irony’s Edge** (ver bibl.).

<sup>235</sup> Aqui ecoa o princípio de caridade hermenêutico.

Mas seria igualmente possível, como já mencionei, lançar mão da psicanálise para investigar a necessidade ou não de se fazer uma opção excludente entre relativismo cultural e limitações naturalistas, necessidade que pode ter levado setores dos estudos culturais a abraçar a interpretação ilimitada (ou a sobredeterminação da interpretação).

Nos últimos anos, o psicanalista Jacques-Alain Miller, editor dos *Seminários* de Lacan e animador ele próprio de seminários anuais em Paris, vem tentando pensar uma modalidade de articulação entre o real (os objetos do mundo) e a realidade (o mundo significante ou simbólico), a partir das problemáticas abertas pelos últimos seminários de Lacan. Miller chama de Gozo ao *isso* freudiano, ao real, e à modalidade da articulação deste objeto com a *Realität* humana chama-a de “signo de gozo”.<sup>236</sup>

Segundo Miller, tal articulação tem uma face inicial contingente, na medida em que se dá na história do indivíduo. Contudo, ao ter lugar, passa a necessária, marcando o indivíduo através dos seus “parceiros-sintomas” – expressão que ressalta o caráter doravante inalienável da associação assim aludida. Face a esta articulação dos signos de gozo e da sua presença nos discursos, a terapia (e a superinterpretação) nada podem: ela insiste, e retorna tal e qual, na sua dura e opaca simplicidade iterativa. Deste ponto de vista, a interpretação deveria chegar a operar, para além de articulações semânticas, para além de qualquer prazer do texto, para além da detecção de sínteses dialéticas de oposições no texto como queria Pater, uma redução “minimalista” à articulação, no texto, daquilo que o seu *autor* tem de mais único: a “consistência” da sua “pedra”.<sup>237</sup> O problema, que se sobrepõe ao problema da mimese ou representação da realidade, é como então postular a natureza significante desta presença.

Assim, de acordo com esta perspectiva, a leitura deveria apontar não apenas para as articulações peregrinas do sentido no texto (a intertextualidade) e para efeitos que apareçam nos usos do texto – mas também para a articulação, neste, dos “signos de gozo” do seu criador, uma matéria signica uma face da qual aponta para o real. Mas isto só pode ser feito por uma hermenêutica redutiva, alusiva, apostada em isolar elementos significantes que se

---

<sup>236</sup> Agradeço ao psicanalista Eduardo Riaviz a disponibilidade para conversas esclarecedoras acerca dos atuais desenvolvimentos de Miller.

<sup>237</sup> Como a linguagem é aqui pensada na sua dimensão pragmática, esta redução não é um mero biografismo – embora talvez dependa de suposições biografistas, na forma, pelo menos, de suposições de intenção.

repetem mas não estruturam o texto, a qual constituísse um método diverso da intertextualidade, metafórica-metonímica, que inflaciona os sentidos do texto ad infinitum – não obstante os resultados interessantes que possam ser obtidos através deste método. O meu argumento é o de que um anti-intencionalismo primitivo, no sentido de liminar, obnubila esta questão – e deixa-nos, tal como o faz o relativista, a braços com uma situação teórica bastante contra-intuitiva: a de um texto sem nenhuma espécie de estabilidade ou ancoragem<sup>238</sup>, e sobretudo um texto pelo qual, quer na sua produção quer no seu uso, ninguém pode *responder*.

Trata-se então, como já referi, de postular o problema das relações do texto com o real. Muito já se escreveu sobre a dificuldade em aceitar a idéia de que um texto represente mimeticamente uma *Realität* humana; diria mesmo que este foi um dos problemas mais produtivos do século em teoria literária. Não gostaria de entrar nesse debate acerca do realismo empírico e da verossimilhança – apenas sublinhar, de passagem, que nos debates literários acerca da natureza da representação, palavras como ‘realismo’ e ‘relativismo’ são utilizadas de maneira diversa da minha no presente trabalho, o qual procura emulação na filosofia contemporânea. Persiste então a questão: pode um texto ser pensado como uma teia de relações ilimitadas? O recurso que sugiro aqui aos últimos seminários de J.-A. Miller explica-se precisamente porque – tal como antecipei mais acima – a psicanálise lacaniana se tem lançado á investigação das relações da ordem simbólica com o real.

Na psicanálise de Jacques-Alain Miller, a busca terapêutica termina por ser pragmática: há que *saber-fazer-com* (*savoir-y-faire*) os signos de gozo que marcaram o corpo do indivíduo na sua história, num movimento que articula o acaso e a necessidade, a história e o real (o real do gozo, o *isso*), e que não pára de gerar novas articulações. Seria também neste sentido que o crítico wildiano é mais fundamentalmente “criador” do que o artista: não se esquivaria a lidar, nos jogos de linguagem que joga, com o elemento que escapa à significação (escapa a ser determinado por ela, embora não escape a articular-se com ela), e que determina o indivíduo naquilo que ele tem de único, para além dos ideais

---

<sup>238</sup> Para Wittgenstein, a descrição dos jogos de linguagem é impossível fora do seu uso, na medida em que eles se constituem no evento de serem “jogados”. Contudo, a noção de regra e toda a série de conceitos que ela enseja (ver-cómo) e em que se apóia (formas de vida) parece querer dar conta daquilo que o uso não especifica: de que maneira o sentido inessencial não entra em colapso – de que maneira, afinal, ele se consegue *delinear*.

do grupo, do tempo e de qualquer tecido textual ou simbólico (cf. a citação de Jean-Pierre Richard no início deste trabalho). Um falhanço artístico, para Wilde, seria não dar conta disto. A “perfeita realização” do romancista, nesta descrição e terminologia, acontece quando este reduz a sua poética para que os signos de gozo do indivíduo criador apareçam a despeito dos formalismos – redução em cujo processo o artista tem de lidar com os imperativos do público, dos outros, dos Ideais, das di-versões, numa palavra: com tudo o que seja da ordem, digamos, do significante *e* do significado.

Neste egoísmo à beira do cinismo (porque parece exceptuar-se às convenções do grupo, tornando-as irrisórias), Wilde pôde identificar a fonte da mais generosa *funcionalidade*.<sup>239</sup> E pôde fazê-lo precisamente porque este movimento do crítico-artista tem dois momentos: o primeiro seria de conciliação do próprio indivíduo com os seus signos de gozo<sup>240</sup> contra os ideais de grupo (ecoando o “Tornar-se o que se é” do Nietzsche de *Ecce homo*); o segundo seria pragmático, no qual o indivíduo procurará, por sua vez, conciliar os seus signos de gozo com o mundo, com a socialização histórica. Trata-se, no segundo momento, de saber-fazer-aí (*savoir-y-faire*) com a sua especificidade *no mundo*, de forma a afirmá-la mas ao mesmo tempo poder responder por ela, sustentá-la no tempo histórico em que se dá a sua experiência. Este passo seria necessário, uma vez que alguns traços contingentes dessa experiência (a socialização escolhida pelo indivíduo) podem mostrar-se incompatíveis com a conciliação do indivíduo com alguns dos seus signos de gozo.

Uma forma de esclarecer melhor de que maneira o individualismo de Wilde pode ser descrito como socialmente funcional (e portanto não decadente nos termos de Paul Bourget) é relacioná-lo com uma concepção não-apriorística da ética, que exima o individualismo do carácter heróico de que se reveste na concepção romântica do “gênio”. Contra a ética como um conjunto de determinações ditadas a partir de ideais estritamente racionais, a ética advogada por Wilde parece estar mais próxima da etimologia francesa de *moeurs*, costumes, hábitos, determinações historicamente contingentes e situáveis num

---

<sup>239</sup> Esta vassalagem do indivíduo às suas inclinações mais idiossincráticas pode ser descrita como uma funcionalidade positiva (em contraste com a definição bourgetiana de decadentismo), na medida em que paradoxalmente favorece uma certa idéia de socialização, e como ela tem, assim, uma dimensão pedagógica. Cf. o primeiro capítulo, para uma comparação entre as noções de desinteresse e prática em Arnold e de contemplação em Wilde.

grupo determinado. Esta ética dos costumes opõe-se à ética kantiana, universalizante: ela é consubstancial aos laços sociais, uma vez que o discurso em que ela é elaborada é ele próprio pensado como uma forma de laço social.<sup>241</sup> Julgo que Wilde não infirmaria a idéia de que o indivíduo mais apto a abraçar esta concepção não-universalista de ética como *moeur* é precisamente aquele que abandonou qualquer noção de heroicidade “genial” romântica, em prol de uma concepção da dialética indivíduo-grupo que não vislumbre uma assimilação de um destes termos pelo outro, mas ao mesmo tempo que não dissolva a tensão entre eles. Mais: esta posição subjetiva, próxima à do ironista pragmatista de Rorty, seria precisamente a mais apta a operar em conjunto (veja, em particular, o texto *A alma do homem sob o socialismo*, ed. bras. L&PM). Também neste sentido eu proporia uma leitura do texto de Wilde que o reverta contra o seu próprio esteticismo nominal, o qual depende do “gênio” herdado do romantismo.

Note-se que esta redescrição da ética wildeana deriva de uma redescrição da sua poética. A arte como veículo para que o artista-crítico atinja uma “perfeita *realization* de si”, para que ele “se torne o que (já) é”, já não está centrada na questão da autenticidade expressiva. À autenticidade substitui-se uma concepção do fazer artístico mais próxima daquela que Robert Musil iria desenvolver. Segundo Jean-Pierre Cometti, Musil encarava o romance como um instrumento de experimentação no conhecimento de problemas concretos, oriundos da socialização dos indivíduos – não como uma fonte de predicções morais, mas sim de precisão no referido conhecimento. Esta concepção contrasta com a arte tal como concebida pelos românticos, mas também pelos simbolistas e esteticistas: o crítico-artista contrasta com o intrépido “gênio” bironiano, o *en-theos*-iasmo de Goethe, o visionarismo de Rimbaud.

---

<sup>240</sup> NB: o signo de gozo tem uma face real (gozo) e outra simbólica.

<sup>241</sup> Cf. a teoria lacaniana dos quatro discursos, no *Seminário XVII*. Para um resumo e comentário, cf. Bracher, Alcorn, Massardier-Kennedy e Corthell (eds), *Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure and Society* (NY: NYUP, 1997).

# Bibliografia

- A divisão da bibliografia em capítulos serve como orientação a grosso modo; não é estrita ou estanque.
- Nomes de grandes centros editoriais, como Nova York ou São Paulo, bem como as editoras universitárias, são subsumidos a siglas sem pontos, (ex: NY: Columbia UP; RJ: Edit. da UFRJ).
- A data entre parênteses que se segue à data da edição consultada refere-se à 1ª edição da obra ou texto, sempre que tenha sido possível averiguá-la.

## Introdução

COMETTI, Jean-Pierre. "Les faubourgs du langage: Wittgenstein et Heidegger"; "L'esprit des mots". In: *La maison de Wittgenstein ou les voies de l'ordinaire*. Paris: PUF, 1998.

SEARLE, John. "Literary Theory and Its Discontents". In: HARRIS, Wendell (org.), *Beyond Poststructuralism - The Speculations of Theory and the Experience of Reading* (Pennsylvania State UP, 1996).

WELLEK, René. "Literary Theory, Criticism and History" (1949). In: LODGE, D. (ed), op.cit.

## Capítulo I

ABRAMS, Meyer Howard et al. (ed.), *The Norton Anthology of English Literature - vol. II*. 6ª ed. NY: Norton, 1993.

ARAC, J. "What is the History of Literature?". In: BROWN, Marshall (org.), *The Uses of Literary History* (Durham, NC: Duke UP, 1995).

ARNOLD, Matthew. "The Function of Criticism at the Present Time". In: ABRAMS, M. H. et al. (ed.), op. cit. (1864).

BAUDELAIRE, C. "La double vie"; "Théophile Gautier". In: *L'art romantique*. Paris: GF-Flammarion, 1968 (1859).

*A Fanfarlo*. Tr. A. e F. Guerreiro. Lisboa: Hiena, 1998 (1847).

*Sobre a modernidade*. Tr. T. Coelho. SP: Paz e Terra, 1997  
(or. fr. *Le peintre de la vie moderne*).

BAYER, Raymond. *História da estética*. Tr. José Saramago. Lisboa: Estampa, 1979 (1961).

BODDAERT, François. "L'insurrection majeure". In: GAUTIER, T., op. cit.

BOURGET, Paul. "Flaubert – Théories d'art". In: *Essais de psychologie contemporaine – études littéraires* (Paris: Tel, 1993) (1882).

BROWNING, Robert. *Monólogos dramáticos*. Ed. bilingue. Tr. J.A. Flor. Lisboa: Regra do jogo, 1980.

CALINESCU, Matei. "Baudelaire and the Paradoxes of Aesthetic Modernity". In: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham: Duke UP, 1987).

COMPAGNON, Antoine. "Tradição moderna, traição moderna". In: *Os cinco paradoxos da modernidade* (Tr. C. Mourão et al. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996).

GAUTIER, Théophile. *La comédie de la mort et autres poèmes*. s/l: La différence, 1994 (1890).

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime – prefácio de Cromwell*. Tr. Celia Berretini. SP: Perspectiva, 1988 (1827).

PATER, Walter. *Essays on Literature and Art*. Sel. J. Uglow. Londres: Everyman's Library, 1990.

WILDE, Oscar. *The Complete Works of Oscar Wilde*. NY: Perennial Library, 1989.

"A crítica e a arte". In: *A decadência da mentira e outros textos*. Tr. João do Rio. RJ: Imago, 1992.

WIMSATT, W.K. e Cleanth Brooks. "Romantic Criticism". In: *Literary Criticism: A Short History - vol. II*. Chicago: The U of Chicago P (Midway Reprint), 1983 (1957).

## Capítulo II

- BUTTON, Graham, J. COULTER, J.R.R. LEE e W. SHARROCK. *Computadores, mentes e conduta*. Tr. Roberto L. Ferreira. SP: Unesp, 1998 (1995).
- FAUSTINO, Sílvia. *Wittgenstein – o eu e a sua gramática*. SP: Ática, 1995.
- GLOCK, H.-J. *Dicionário Wittgenstein*. Tr. Helena Martins. RJ: Jorge Zahar, 1997 (1996).
- JOHNSTON, Paul. *Wittgenstein: Rethinking the Inner*. Londres: Routledge, 1993.
- MORENO, Arley. *Wittgenstein – Ensaio introdutório*. RJ: Taurus, 1986.  
*Wittgenstein: através das imagens*. 2ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.
- MULHALL, Stephen. *On Being in the World. Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects*. Londres: Routledge, 1993 (1990).
- SUÁREZ, Alfonso García. *La lógica de la experiencia. Wittgenstein y el problema del lenguaje privado*. Madrid: Tecnos, 1976.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Tr. M.S. Lourenço. Lisboa: Gulbenkian, 1985 (1958).

## Capítulo III

- ADAMS, Hazard e Leroy Searle (org.). *Critical Theory Since 1965*. Gainesville, FL.: The U. Presses of Florida, 1986.
- ALTIERI, Charles. *Act and Quality. A Theory of Literary Meaning and Humanistic Understanding*. Amherst: The U of Massachusetts P, 1981.
- BARTHES, Roland. "The Death of the Author" (1968); "From Work to Text" (1971). In: *Image, Music, Text* (Tr. Stephen Heath. NY: Hill & Wang, 1996).
- BOOTH, Wayne. "Objectivity in Fiction" (1961). In: LODGE, op.cit.
- BOUVERESSE, Jacques. *La force de la règle. Wittgenstein et l'invention de la nécessité*. Paris: Minuit, 1987.
- DAVIDSON, Donald. "Intending". In: *Essays on Actions & Events* (Oxford UP, 1980).  
"The Social Aspect of Language". In: McGUINNESS, B. e G. Olivieri (eds.), *The Philosophy of Michael Dummett* (Amesterdão: Kluwer, 1991).
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tr. P. de Carvalho. SP: Perspectiva, 1995 (1990).
- ELIOT, T.S. "Tradition and the Individual Talent". In: LODGE, op.cit.
- ELLIS, John. "The Relevant Context of a Literary Text". In: *The Theory of Literary Criticism – A Logical Analysis* (s/l: sle, 1977).
- FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge e Londres: Harvard UP, 1980.
- FOUCAULT, Michel. "What Is An Author?" (1969). In: ADAMS et al., op. cit.
- HACKER, P.M.S. *Wittgenstein's Place in XXth. C. Analytic Philosophy*. Londres: Blackwell, 1996.
- HUTCHEON, Linda. "Discursive Communities"; "Intention and Interpretation: Irony in the Eye of the Beholder". In: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony* (Londres: Routledge, 1995).
- LODGE, David (ed.). *Twentieth Century Literary Criticism*. Londres: Longman, 1972.
- RICHARDS, I.A.. "Communication and the Artist"; "The Four Kinds of Meaning". In: LODGE, op.cit.
- SEARLE, John. *Mind, Language and Society. Philosophy in the Real World*. NY: Basic Books, 2000.  
"What is a Speech Act?" (1969) In: ADAMS et al (org.), op. cit.  
*Speech Acts – An Essay in the Philosophy of Language*. Camb.: Cambr. UP, 1994 (1969).
- SONTAG, Susan. "Against Interpretation" (1964). In: LODGE, op.cit.
- LOURENÇO, M.S. (org.). *A cultura da subtileza - Aspectos da filosofia analítica*. Lisboa: Gradiva, 1995.
- WIMSATT, W. K. e M. C. Beardsley. "The Intentional Fallacy" (1949). In: LODGE, D. (ed.), op. cit.

## Conclusão

- BOURGET, Paul. "Théorie de la décadence". in op. cit.
- CALINESCU, Matei. "The Idea of Decadence". In: Id., op. cit.
- ELLMANN, Richard. "An Incomplete Aesthete". In: *Oscar Wilde* (NY: Vintage, 1988 (1984)).
- GRAFF, Gerald. "Culture, Criticism, and Unreality". In: *Literature Against Itself – Literary Ideas in Modern Society* (Chicago: The U. of Chicago P., 1979).
- KERMODE, F. "Down There on a Visit". In: *The NY Review of Books*, 1979.
- MILLER, Jacques-Alain. *Los signos del goce*. Tr. G. Brodsky. B. Aires: Paidós, 1998.
- MORETTO, Fúlvia (org.). *Caminhos do decadentismo francês*. SP: Perspectiva, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- NORDAU, Max. *Degeneration*. Lincoln e Londres: The U. of Nebraska Press, 1993 (1892).
- KRIPKE, Saul. *Naming and Necessity*. Camb., Mass.: Harvard UP, 1996 (1972).
- SANTNER, Eric. L. *My Own Private Germany. Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity*. Princeton: Princeton UP, 1996.
- SHUSTERMAN, R. *Vivendo a arte. O pensamento pragmatista e a estética popular*. Tr. G. Domschke. RJ: Ed. 34, 1998 (1992).
- WILSON, Edmund. "Axel and Rimbaud". In: *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* (Glasgow: Collins-Fontana, 1976 (1931)).
- YEATS, W. B. *The Trembling of the Veil*. In: ABRAMS, M. H. et al. (ed.), op. cit.

# Apêndice

## Resumo da dissertação (5 laudas)

Esta dissertação desenvolve, fundamentalmente, duas linhas de inquirição:

1. Como se explica o consenso que se estabeleceu entre as principais teorias da interpretação literária do século vinte em torno da ideia de que a intencionalidade é uma noção irrelevante a qualquer teoria da interpretação?

2. É mesmo possível elaborar-se uma teoria da interpretação sem se considerar a relevância da noção de intencionalidade?

1. Resposta à primeira pergunta: As principais teorias da interpretação literária do século XX foram teorias anti-românticas, na medida em que estavam preocupadas em prover de um aparato conceptual interpretativo as poéticas impessoalistas dos diversos modernismos nacionais.

Mais especificamente, as teorias anti-intencionalistas pretendiam contestar uma noção de literatura como expressão, nascida com o romantismo e oposta à literatura como modalização de procedimentos de gênero, que havia sido operativa desde a *Arte poética* de Aristóteles, e que o classicismo ocidental havia retomado. Assim, para compreender a contundência do anti-intencionalismo dos *New Critics*, do Estruturalismo e dos seus pós ao longo do século XX, precisei então estabelecer quais são os fundamentos filosóficos da noção de literatura expressivista contra a qual estas linhagens teóricas se insurgiram.

- O expressivismo engendra uma noção de literatura que o crítico norte-americano Jonathan Arac chama de contragenérica. Para compreender o contexto desta operação, perguntei-me pelas relações do caráter anti-autoritário ou anti-autoral do sujeito do *cogito* com a poética romântica. Esta tende a celebrar a liberdade individual criativa, e fá-lo em nome daquilo que eu chamaria de “mimese interior”, ou seja, a crença na capacidade da arte para exprimir estados interiores (mentais) do indivíduo. Quanto maior a pureza desta operação, sem que

as regras racionalistas do classicismo introduzam ruídos externos nesta audição interior a eventos aos quais o indivíduo tem acesso privilegiado, mais pura (porque “autêntica”) é a arte assim criada. A arte constituída por esta expressão já não precisa de atributos convencionais, tópicos (i.e., gêneros), para ser considerada arte, para se legitimar: ela constitui a arte, a literatura contragenérica de que fala Jonathan Arac (pensa no contexto norte-americano, no advento do “escritor” no sentido moderno, *tout-court*, com Hawthorne, Whitman e Melville).<sup>1</sup> O romantismo, ao instituir uma literatura “autêntica”, não deixa de sugerir que um certo uso da linguagem, dito “literário”, o seja por referência ao que seria o objeto (ou atributo substantivado) “literariedade”.

O romântico, pelo menos tal como o estou caracterizando aqui, fica assim numa situação ambígua no tocante à tradição e à autoridade. Por um lado, precisa minar a autoridade da tradição clássica e liberar o caminho para a sua criação expressiva, “direta”, desembaraçada de mediações já dadas, automáticas. Por outro, em decorrência da noção filosófica que está na base desta expressão (a crença na substância de estados mentais interiores, a serem diretamente “expressos” pela literatura), arroga para si uma autoridade inalienável e inatacável. O “gênio” romântico teria consubstanciado a idéia de “autor” que, até então, mais longe teria levado a aposta na relevância do caráter autoral das suas produções; noções como autenticidade e sinceridade ganharam estatuto de pedras de toque na valoração artística romântica, ou mesmo na legitimidade *literária* de certo uso da linguagem (i.e., saturado de “literariedade”).

Esta combinação de liberdade formal, anti-esquemática ou (*prima facie*) anti-tópica (que abre campos de experimentação que vão da dissonância na música aos ismos na literatura), e de uma nova autoridade, agora pessoal, baseada numa epistemologia egocêntrica que fundamenta a “expressão autêntica” do artista, explica que seja o romantismo a preparar o terreno para o advento da literatura que chamei, seguindo Jonathan Arac, de contragenérica. Por “contragenérica”, Arac entende uma literatura concebida como uma espécie de linguagem outra dentro da linguagem, como se a linguagem ordinária dispusesse de uma essência poética virtual, a ser revelada n’*A literatura*. O novo bardo, assim, não se inspiraria junto às Musas, mas na introspecção. J. Arac situa em meados do século XIX o momento em que “a literatura veio a ser concebida como contragenérica,

---

<sup>1</sup> J. Arac, “What is the history of literature?”, 1995.

existindo num espaço imaginário distinto daquele da vida publicamente partilhada” (p. 26) na prosa narrativa estadunidense (e poderíamos estender esta apreciação a outras literaturas ocidentais).

Este expressivismo só poderia, julgo eu, haver nascido no seio do cartesianismo, que constitui um tipo de empirismo racionalista, uma epistemologia que procede via introspecção e acredita que nós temos um acesso mais seguro ao conhecimento das idéias do que das “coisas” (porque acredita poder chegar á certeza apriorística da existência da *res cogitans* mas não da *res extensa*).

- Assim, o expressivismo que funda a literatura “autêntica” fundamenta-se num mentalismo da introspecção, no que Wittgenstein chama de a falácia da figura de linguagem da interioridade. No segundo capítulo, expus os argumentos com que Wittgenstein ataca a idéia da substancialidade da interioridade, os chamados argumentos da linguagem privada (não um só, mas uma série de argumentos, segundo o método da exemplificação, bastante comum na filosofia da linguagem ordinária).

O que Wittgenstein pretende eludir com estes argumentos não é a existência do estado interior da dor (por exemplo), mas a nossa tendência a tratar estados interiores como objetos aos quais damos nomes, num processo que é, assim, naturalizado. Tudo se passa como se o jogo de linguagem “correspondesse à realidade”, e não dependesse de conexões que complicam as suas operações de sentido muito para além de uma conexão entre asserção e estado interior “objetivo”, e muito para além de uma linguagem que apenas funcionasse de forma referencial. De maneira semelhante, tendemos a achar que o texto encerra um sentido substancial, ao qual Steiner chamou de “presença real” de sentido (próxima do que Wimsatt chamou de ícone verbal<sup>2</sup>) – e que é este sentido substancial a limitar a variação das interpretações.

A este propósito, Stephen Mulhall, comentador de Wittgenstein, aponta uma tendência para se dizer, de certas obras de arte, que elas têm um carácter epifânico, como se encarnassem um sentido, uma espécie de revelação. As obras de arte, ou a nossa relação com elas, a experiência que temos ao entrar em contacto com elas, é assim expressa em termos de ícones verbais – tal como já havia proposto Wimsatt. Por exemplo, *Hamlet* seria uma manifestação direta da

---

<sup>2</sup> Wimsatt. *The Verbal Icon*. Un. of Kentucky Press, 1967.

melancolia, *Fausto* da loucura da ambição, um monólogo dramático de Robert Browning encarnaria a loucura do amor, e assim por diante.

Mas na perspectiva de Wittgenstein parece ser possível – se se julgar desejável – criticar a noção de que esse mistério possui uma substancialidade icônica à qual, p.ex., o autor ou um crítico persuasivo tivessem acesso privilegiado. Este movimento seria útil, creio, a uma reapreciação da noção de literatura que abandonasse a busca da “literariedade” e, reintegrando a literatura aos demais jogos de linguagem, desafiasse o “segundo mito da significação” de que fala o filósofo Jean-Pierre Cometti (a suposição da existência de uma “essência poética da linguagem”).

- Exposta a crítica wittgensteiniana aos pressupostos da epistemologia introspectiva, passo a testar o funcionamento de alguns dos argumentos anti-intencionalistas que maior difusão tiveram na teoria da literatura (William Wimsatt e Monroe Beardsley, Foucault, Barthes e Sontag, com menções a T.S.Eliot, I.A. Richards e René Wellek). Concluí que todos eles só funcionam dadas duas condições: **a)** a presença da suposição da substancialidade dos eventos mentais, porque a sua negação da intencionalidade opera por negação desta suposição; **b)** e, por outro lado, eles precisam da suposição existencial da *Presença Real* de sentido a que me referi há pouco, posta de lado pelo método de análise gramatical de Wittgenstein e Ryle.

2. Feito este percurso, e afastadas estas condições de funcionamento dos argumentos anti-intencionalistas que apresentei, passo a apresentar um contra-argumento intencionalista. Elaboro-o como uma refutação a um argumento anti-intencionalista de Wimsatt e Beardsley que escolhi como sendo a súpula dos demais: “É apenas porque um artefacto funciona que eu passo a inferir a intenção do artífice”.

Imaginemos que sou um arqueólogo de férias, a tomar sol numa praia. Ao caminhar na orla do mar, encontro uma pedra que me desperta a curiosidade. Ela está coberta de pequenas marcas em baixo-relevo que parecem apresentar alguma espécie de regularidade. Acontece que sou um arqueólogo com formação em linguística, e percebo, intrigado, que de fato há uma regularidade espantosa nessas marcas. Começo a estudá-las, mas não chego a decidir-me acerca de uma questão crucial. São as marcas na pedra uma incrível coincidência *causada* por uma improvável mas não impossível erosão, na qual se terão combinado, talvez, fios d’água regulares que

corriam morro abaixo e as águas da chuva, ou, por outro lado, aquelas marcas têm uma função, e foram produzidas intencionalmente por algum ser humano, um antigo habitante do local que ali escreveu um texto numa língua há muito desaparecida, com o qual esta pessoa quis *dizer algo*?

O meu argumento é o seguinte: há uma diferença crucial naquilo que tipicamente se diria que eu estaria fazendo caso me decidisse num sentido ou noutro. Mais precisamente: só se diria de mim que o que eu estava fazendo ao observar metodicamente aquelas marcas era *interpretar um texto* se eu estivesse disposto a admitir a suposição de que uma intencionalidade esteve na origem das marcas, e uma intencionalidade de tipo preciso: o *meinen* (querer dizer).

Este argumento em prol da relevância da intencionalidade é consequência de uma teoria da significação segundo a qual a linguagem não é heterogênea ao mundo. Antes pelo contrário: a linguagem, na perspectiva da filosofia da linguagem ordinária, ancora-se no que Wittgenstein chama de Forma de vida, e é nesta imanência que o sentido encontra o seu limite. Ao contrário do que afirma Derrida, nesta perspectiva existiria um *hors-texte*, ou pelo menos esta suposição é um critério dos nossos verbos de comunicação.