

PATÉTICA E PROBLEMÁTICA DE UMA POÉTICA EMPÁTICA

Joana Matos Frias

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

O orador já estava [...] em pé sobre a mesa porque era extremamente pequeno e magríssimo, escorrido até à essencialidade. Tinha pêra. E havia estátuas muito acima da sua voz.

– Minhas senhoras e meus senhores. Na articulação a dois níveis do discurso poético na cadeia verbal pela prática teórica da metalinguagem de Jakobson, Rif-faterre. E a metáfora.

Não ouço bem, apuro o ouvido.

– Porque na cadeia dos significantes pela produção do

texto, Althusser, Barthes, Derrida, Bachelard. Donde que a metonímia. E o código. Assim a produção do texto na ideologia dominante e/ou a prática social da relação produtor/consumidor segundo a mistificação burguesa e o método científico. [...] Assim compreendemos que os formalistas e a fonologia de Troubetzkoy e mesmo, embora ao nível de uma prática diferente, Benveniste, Hjelmslev, Sapir, Chomsky, Martinet e a dupla articulação. E a metáfora. Donde a prática poética do significante. E é o que o discurso poético de Máximo Valente nos revela.

Houve aplausos veementes, mas só de um grupo estatutário, circunscrito e muito junto como aglomeração alegórica.

Vergílio Ferreira, *Rápida, a Sombra* (1975)

EXORCISMO

Das relações entre topos e macrotopos

... Do elemento suprasegmental

Libera nos, Domine

Da semia

Do sema, do semema, do semantema

Do lexema

Do clasema, do mema, do sentema

Libera nos, Domine

Da estruturação semêmica

Do idioleto e da pancronia científica

Da confiabilidade dos testes psicolinguísticos

Da análise computacional da estruturação silábica

[dos falares regionais

Libera nos, Domine

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

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

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

Do programa epistemológico da obra
Do corte epistemológico e do corte dialógico
Do substrato acústico do culminador
Dos sistemas genitivamente afins
Libera nos, Domine

Da camada imagética
Do espaço heterotópico
Do glide vocálico
Libera nos, Domine

Da lingüística frástica e transfrástica
Do signo cinésico, do signo icônico e do signo gestual
Do clitização pronominal obrigatória
Da glossemática
Libera nos, Domine

Da estrutura exo-semântica da linguagem musical
Da totalidade sincrética do emissor
Da lingüística gerativo-transformacional
Do movimento transformacionalista
Libera nos, Domine

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

Carlos Drummond de Andrade,
Discurso de Primavera (1977)

Uma noite em 67 é o título, não de um dos capítulos da primeira edição da *Teoria da Literatura* de Vítor Manuel Aguiar e Silva, mas sim de um importante documentário produzido em 2010 sobre um dos mais decisivos concertos da história da música no Brasil. Trata-se, na verdade, do registo televisivo do 3º Festival de Música Popular Brasileira, onde actuaram artistas então quase estreantes como Caetano Veloso, Chico Buarque, Os Mutantes, Gilberto Gil, Roberto Carlos ou Edu Lobo, tendo este último vencido o concurso com a sua canção “Ponteio”. Para além da óbvia evidência geracional de um conjunto absolutamente extraordinário de músicos e artistas, há três pontos muito dignos de nota no documentário e no que nele procura destacar-se:

1. em tempos da Marilyn Monroe de Andy Warhol, a legitimação da arte e da cultura populares por via de uma experiência estética interartística;
2. em tempos de ditadura militar, a afirmação do valor

político dos conteúdos artísticos, muito em particular nas canções apresentadas por Gilberto Gil e Caetano Veloso (“Um domingo no parque” e “Alegria, alegria”);

3. em tempos de repressão ideológica e social, a manifestação colectiva de emoções-limite, expostas por um público quase descontrolado, entre gritos suscitados pela paixão ou fruto de experiências psicadélicas; ou por ambos.

O terceiro destes aspectos recorda-nos de imediato e quase obrigatoriamente as imagens mais emblemáticas do então já formado público de The Beatles, a banda que neste mesmo ano de 1967 fez sair o seu magnífico álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, valorizado por uma capa de Peter Blake que tinha como protagonistas, entre vários músicos, escritores como Edgar A. Poe, Dylan Thomas, William Burroughs, Stephen Crane, Oscar Wilde, ou Lewis Carroll, todos tutelados pelo mago Aleister Crowley. Mas é um aspecto que traça também o vínculo óbvio com toda a atmosfera psicadélica de “Lucy in the sky with diamonds”, canção que também em 67 seria tão determinante para o entendimento do impacto das estreias de músicos e de bandas como David Bowie, Jimi Hendrix, Janis Joplin, The Velvet Underground ou The Doors com o seu Jim Morrison. *Summer of Love* foi assim a consagração franciscana deste ambiente de pouca paz, muito amor e algumas flores, num ano tão ardente e caloroso que, enquanto The Doors lançavam o inesquecível “Light my fire”, em palco Jimi Hendrix pegava fogo à sua guitarra a ponto de queimar as próprias mãos, justificando plenamente o surgimento posterior de reflexões como as de Paul Ardenne no estudo *Extrême: Esthétiques de la Limite Dépassée* (Ardenne, 2006). Mas Camões teria facilmente sintetizado o sentido do gesto: transforma-se o amador na coisa amada por virtude de tanto se queimar; autor é fogo que arde sem sofrer. É óbvio que nada disto tem qualquer relação imediata ou perceptível com a *Teoria da Literatura* de Vítor Manuel Aguiar e Silva, não fosse a paródia dos versos camonianos ter preservado a seu modo a

possibilidade de religação a um dos campos de estudos a que o autor da *Teoria* se dedicou afincadamente.

Mas a verdade é que este breve e sumário panorama de alguns acontecimentos muito significativos do ano que viu surgir a primeira *Teoria da Literatura*, que aqui se celebra, mas que também viu morrer o autor e (re)nascer o leitor, nos permite muito rapidamente captar a complexidade heteróclita de uma década que, quase a terminar, assistiu a profundas alterações sócio-políticas de importante alcance ou expressão artística, o que, no plano mais propriamente teórico, se terá traduzido numa irredutibilidade dos estudos estéticos e literários a uma perspectiva unificadora. Com efeito, nos mesmos anos do impacto na Europa ocidental da publicação dos dois volumes com os ensaios programáticos dos formalistas russos na sua tradução francesa organizada por Tzvetan Todorov em 1965 – tão inteiramente responsáveis (a par dos *new critics*) pelo paradigma textocêntrico da Poética do século XX de fundamentos linguístico-estilístico-retóricos, que teria o seu ponto culminante no estruturalismo semiologista desses anos 60 que a *Poética* do próprio Todorov publicada em 1968 virá a expor –, desenvolvem-se e aprofundam-se as reflexões matriciais do desconstrucionismo já pós-estruturalista (Foucault, Derrida, etc.), bem como a deriva maioritariamente germânica da estética da recepção (Jauss, 1967; Ingarden, 1968), que em 1962 se anunciara com a publicação da *Obra Aberta* de Umberto Eco¹, de tão fundamentais consequências na produção teórico-crítica das décadas subsequentes no âmbito também do seu congénere anglo-americano *reader-response criticism* (cf. Stanley Fish, *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*, 1967).

Em rigor, o que aqueles eventos denunciam é justamente a necessidade de reformulação dessa matriz textualista,

¹ 1967 é o ano da lição inaugural de Hans Robert Jauss de título schilleriano, “O que é e para que propósito se estuda a história literária?”, posteriormente convertido em *A Literatura como Provocação*; *Obra Aberta* de Eco, com primeira edição em 1962, é revista e aumentada em 1967, no mesmo ano em que o seu autor publica *Appunti per Una Semiologia delle Comunicazioni Visive*. Trata-se de facto de anos decisivos em matéria de divulgação teórico-crítica, se se tiver ainda em conta a publicação dos seminários de Lacan em 1966, a par da dos *Problèmes de Linguistique Générale* de Benveniste, bem como de *Against Interpretation and Other Essays*, de Susan Sontag, ou de *Relations of Literary Study*, de Northrop Frye, em 1967.

intransitiva e autotética, cujos princípios metodológicos mais basilares haviam assentado sobretudo numa separação radical entre os domínios da Poética e da Estética (preservando o tradicional afastamento da *poiesis* e da *aisthesis*), assim excluindo daquela tudo o que desta significasse transversalidade interartística mediante o equacionamento transmedial das categorias estéticas, ou, por outro lado e concomitantemente, qualquer cuidado com a esfera da recepção em termos não semiológicos, ou com quaisquer conteúdos emocionais implicados na comunicação artística, assim submetidos a um forte processo de estigmatização. Por isso Mario Perniola pôde abrir o seu volume sobre *A Estética do Século XX* com a declaração “Não é habitual considerarmos o século XX como o século da estética” (Perniola, 1998: 9), e disto encontramos claros vestígios ainda em autores como E. D. Hirsch, quando postula, já no final dos anos 70 e em atmosfera hermenêutica, que “as categorias estéticas são intrínsecas para *pesquisas* estéticas, mas não para a natureza das obras literárias” (Hirsch, 1976; *apud* Silva, 1982: 19). Talvez o sintoma mais expressivo do que procuro formular com isto esteja simplesmente no facto de por esses anos Roman Jakobson, ao apresentar a sua proposta das funções da linguagem no célebre estudo “Linguistics and Poetics” que abre a década no ano de 1960, ter qualificado como “poética” uma função que, quatro décadas antes, havia designado como “estética”, uma vez que esta formulação lhe permitia associar a poesia aos restantes campos artísticos, o que já não acontece no texto dos anos 60 (em rigor, como nota com toda a perspicácia Aguiar e Silva, a passagem deu-se por meio de um processo de “auto-rectificação” fixado nas seguintes palavras de Jakobson incluídas em *Questions de Poétique*: “A atitude que consiste em colocar o sinal de igualdade entre uma obra poética e a função estética, ou, mais precisamente, a função poética”; *apud* Silva, 1982: 47). Recorde-se apenas a passagem do não menos famoso texto de 1920 dedicado à nova poesia russa, onde podemos encontrar

a primeira “apresentação” da literariedade segundo Jakobson no seguinte contexto:

Si les arts plastiques sont une mise en forme du matériau visuel à valeur autonome, si la musique est la mise en forme du matériau sonore à valeur autonome, et la choréographie, du matériau gestuel à valeur autonome, alors la poésie est la mise en forme du mot à valeur autonome, du mot “autonome”, comme dit Khlebnikov. La poésie c’est le langage dans sa fonction esthétique (Jakobson, 1977: 16).

O procedimento comparatista, e os termos em que ele é feito, não contém obviamente nada de novo, se não esquecermos que, nos primeiros parágrafos da *Poética*, Aristóteles já estabelecera uma articulação entre as diferentes expressões artísticas atribuindo-lhes a mesma definição (todas são artes imitativas), e diferenciando-as apenas com base nos *meios* da imitação (havendo assim uma arte que imita com cores, outra com sons, outra com o simples verbo, etc., importante princípio metodológico de reconhecimento das fronteiras entre os domínios artísticos que virá a estar na base de considerações similares levadas a cabo no século XX por semiologistas como o próprio Jakobson, ou Emile Benveniste). Mas talvez não seja despropositado sublinhar-se que, para o que aqui particularmente interessa, também Aristóteles atribui uma função estética à linguagem no seu regime literário, quando, na definição de tragédia, se refere àquilo que nas traduções portuguesas do texto tem aparecido alternadamente como “linguagem ornamentada” ou “linguagem embelezada”. Ora, os termos originais gregos usados por Aristóteles são os termos *hèdusmenôî logôî*, que, como assinalaram Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot na edição crítica francesa do tratado, deveriam ser traduzidos por “linguagem condimentada”. Os autores esclarecem que a palavra que traduzem por “relevé” é o particípio perfeito passivo do

verbo *bèdunô*, causativo derivado de *bèdus*, “agradável”; quer dizer, *bèdunô* significaria “tornar agradável”. Mas, prosseguem, “acontece que o substantivo derivado *bèdusma*, que se lê mais à frente, também aplicado à música, designa normalmente (Aristófanis, Platão, Xenofonte) um ‘condimento’ destinado a temperar um prato e, no plural, ‘especiarias’”, o que explica que, no Livro III da *Retórica*, Aristóteles, criticando o estilo de Alcidas, sobrecarregado de epítetos, jogue com as palavras dizendo que Alcidas utiliza os epítetos não como tempero – *bèdusma* –, mas como alimento – *edesma*. Dupont-Roc e Lallot concluem que esta metáfora do tempero

implica claramente uma teoria da linguagem poética como composta por dois elementos bem distintos: um material de base, a linguagem ‘nua’, sem acrescentos nem ornamentos, que preenche a função denotativa – e elementos relacionados, suplementares, cuja função, orientada para o prazer (*bèdonè*, da família de *bèdus*, *bèdusma*), é propriamente estética (Aristóteles, 1980: 183, 193-194).

Linguagem em regime estético porque palatável, portanto, o que talvez explique a constatação de Gonçalo M. Tavares, no seu livro *Roland Barthes e Robert Musil*, segundo a qual “O bom domínio do encontro entre substantivos e adjetivos é, no fundo, acto de gulosos” (Tavares, 2004: 119). Adicionalmente, como se vê, já Aristóteles escolhe um atributo (*temperado* ou *condimentado*) que tem um valor estético (orienta-se para o efeito sensorial) e sobretudo transmedial, uma vez que a sua significação não se vê circunscrita ao domínio linguístico, sendo também aplicável e aplicada à música, por exemplo (o que acontece no final do cap. VI da *Poética*: “*meghiston ton bedusmaton*”).

Dentre os vários aspectos que sofrem transformações (ou “renovações”, para usar o termo escolhido por Aguiar e

Silva) consideráveis na passagem das primeiras para a quarta edição da *Teoria da Literatura* em 1982, há um que me parece muito digno de nota (para lá do ponto fundamental “Refutação da teoria jakobsoniana da função poética da linguagem”, de impacto tão imediato), e de que o índice onomástico nos dá notícia imediata: Jan Mukařovský, que na primeira edição de 1967 é referido por duas vezes com base numa tentativa de sistematização da teoria do formalismo russo e sua descendência, aparece agora em quase vinte páginas de texto, muito pertinentemente vinculado a uma tradição mais estética do que poeticista do pensamento teórico. Na sua primeira aparição (1982: 33), Aguiar e Silva promove de imediato o nexos com a então emergente estética da recepção, e, mais adiante (*id.*: 52), atribui ao estetólogo checo um trabalho fundamental no âmbito daquilo que qualifica como “estética semiológica”. É ainda nesse mesmo parágrafo que Aguiar e Silva convoca os termos com que Mukařovský reflecte sobre as funções distintas da linguagem corrente e da linguagem poética, recordando que, para Mukařovský, essa “‘função diversa’ que especifica a linguagem poética é a *função estética*” (*id.*). Devemos com efeito a Mukařovský a preservação metodológica do conceito de “função estética” em tempos tão linguísticos, em particular no texto de 1936 (com publicação francesa em 1938) precisamente intitulado “A denominação poética e a função estética da língua”, citado pelo autor da *Teoria da Literatura* e actualmente incluído no volume em português *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Num plano imediato, os pressupostos de Mukařovský não se distanciam muito dos de Jakobson, tanto o dos anos 20 quanto o dos 60 (realce da autonomia e do autotelismo, afastamento das funções práticas, etc.), até porque o que Mukařovský leva a cabo é justamente uma primeira ampliação do esquema triádico das funções da linguagem tal como havia sido estabelecido por Karl Bühler (funções representativa, expressiva e apelativa), especificando que

O uso da língua adquire, por meio das três primeiras funções, um alcance prático; a quarta função, todavia, elimina a ligação imediata entre a utilização da língua e a prática; é a função estética, podendo-se a todas as outras dar, em contraste com esta, a designação global de funções práticas (Mukařovský, 1997: 180).

Regressemos pois a Gonçalo M. Tavares e às suas insólitas tabelas do livro *Roland Barthes e Robert Musil*: “Eis um projecto: utilizar a linguagem para não comunicar. Semelhante a esta imagem ridícula: utilizar um martelo para coser um determinado tecido” (2004: 118).

O certo é que, para além disto, Mukařovský leva a cabo toda a reflexão com base num conceito que, desde os seus primeiros estudos, lhe permite tecer considerações articuladas sobre a totalidade das esferas artísticas, como facilmente se constata pela leitura de outros ensaios da sua autoria produzidos no mesmo ano, muito especialmente o exemplar “Função, norma e valor estético como factos sociais”, onde a mesma “função estética” diz respeito a todos os domínios, e onde se propõe até que ela “ocupa um espaço de acção muito mais amplo que a arte propriamente dita” (1997: 22). Por isso no texto consagrado à denominação poética, Mukařovský prevê já a possibilidade de objecção às suas propostas, admitindo desde logo que é possível que se contrarie a sua quarta função da linguagem com base no argumento de que “a função estética não faz parte das funções linguísticas *porque a sua acção se não limita à língua*” (*id.*: 181). Trata-se de uma ressalva fundamental, se pensarmos que nela reside justamente a possibilidade de resgatar a Poética de um lugar subserviente em relação à Linguística, problema disciplinar insanável que a função poética de Jakobson virá instituir e que, no entender de Aguiar e Silva, se afigura como inaceitável: “Pensamos, pelo contrário, que a mensagem literária não é produzida nem é analisável em termos de comunicação linguística, que não existe uma função poética da linguagem e

que a poética não é um subdomínio da linguística” (1982: 72). A passagem, que é da edição de 1982, ilumina contudo muito bem a leitura que Aguiar e Silva propõe da “função poética” de Jakobson já na primeira edição da *Teoria da Literatura*, ao sugerir que ela tenha o atributo alternativo “fantástica”, porquanto tal atributo lhe permite ressaltar aquilo em que, na sua perspectiva, reside o valor essencial de tal função:

Em nosso entender, a função fantástica da linguagem caracteriza-se primária e essencialmente pelo facto de a mensagem criar imaginariamente a sua própria realidade, pelo facto de a palavra literária, através de um processo intencional, criar um universo de ficção que não se identifica com a realidade empírica, de modo que a frase literária significa de modo imanente a sua própria situação comunicativa, sem estar determinada por referentes reais ou por uma situação externa (Silva, 1967: 7-8).

Trata-se de um momento espantoso, se se considerar que Aguiar e Silva sustenta uma proposta definitiva da função poética da linguagem segundo Jakobson, substituindo-lhe o nome – “função fantástica” –, e caracterizando-a com termos e propósitos que não são os de Jakobson. Assim, embora ainda não lhe chame “refutação”, é inegável que o modo como Aguiar e Silva lê o sentido da “função poética” logo em 1967 já a afasta por completo e de forma absolutamente intencional das definições limitadas e instáveis que o sistema jakobsoniano pressupunha.

O certo é que, malgrado a correcção a que Jakobson viria a submeter a sua própria “função estética” da linguagem, nem sempre essa errata vingou (note-se, por exemplo, que quando retoma o esquema das funções da comunicação em *Obra Aberta*, logo em 1962, Umberto Eco enuncia-as como sendo a referencial, a emotiva, a conativa ou imperativa, a fática ou de contacto, a *estética* e a metalinguística); por outro

lado, a proposta de Mukařovský teve uma fortuna duradoura que talvez explique o facto de ainda em 1997 Jonathan Culler, na sua brevíssima introdução à *Teoria da Literatura*, iniciar a secção intitulada “Literature as aesthetic object” assinalando que os traços da literatura em discussão (níveis suplementares de organização linguística, a separação face a contextos práticos de enunciação, a relação ficcional com o mundo) se poderiam reunir “sob a rubrica geral da função estética da linguagem” (Culler, 1997: 32). Claro que, do ponto de vista histórico, será talvez mais importante ponderar que a reflexão de Mukařovský pode esclarecer uma boa parte dos enunciados produzidos no âmbito da estética da recepção: relembremos, a título de exemplo e com a brevidade possível, que no capítulo dedicado ao seu “leitor modelo” em *Leitura do Texto Literário: Lector in Fabula*, Umberto Eco lança mão justamente do conceito de “função estética” para assinalar que

O texto está entretecido de espaços em branco, de interstícios a encher, e quem o emitiu previu que eles fossem preenchidos e deixou-os em branco por duas razões: porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou económico) que vive da mais-valia de sentido que o destinatário lhe introduz; porque à medida que se passa da função didascálica à *função estética* um texto pretende deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, i.e., um texto quer que alguém o ajude a funcionar (Eco, 1983: 55).

Trata-se, aliás, de uma passagem e um movimento que vem fundamentalmente precisar o sentido de algumas considerações tecidas já em *Obra Aberta*, onde o pensador italiano chegara mesmo a usar o conceito mais generalizante de “linguagem estética” para sublinhar a sua “*peculiaridade*” (outros conceitos próximos são ainda os de “mensagem estética” e de “texto estético”).

Na quarta edição da *Teoria da Literatura* de Aguiar e Silva que tenho vindo a destacar, o autor sublinha precisamente que Mukařovský “deprecia a função do autor [...] na medida em que faz avultar a função do *fruidor/leitor*, entidade de capital relevância” no seu pensamento, e acrescenta:

Se a conceituação da obra literária como signo autónomo reenvia à problemática de uma poética formalista, a sua conceituação como signo comunicativo, isto é, como ‘artefacto’, como ‘símbolo exterior’ a que corresponde um ‘objecto estético’ na consciência do fruidor/leitor, impõe a superação dos limites daquela poética, abrindo os horizontes interligados de uma análise sociológica e de uma estética da recepção dos textos literários (1982: 230-231).

O juízo de Aguiar e Silva parte, assumidamente, da consideração da historicidade do próprio pensamento de Mukařovský e das suas inflexões pós-formalistas – hoje quase consensualmente alinhadas no âmbito de uma espécie de proto-estética da recepção –, mas a verdade é que o destaque a que Aguiar e Silva procede do estudo do pensador checo “Intencionalidade e inintencionalidade na arte”, incluído numa colectânea italiana de 1973 (*Il Significato dell’Estetica: La Funzione Estetica in Rapporto alla Realtà Sociale, alle Scienze, all’Arte*), e infelizmente ausente da reunião de ensaios em português publicada pela Estampa, talvez nos revele mais da sua própria posição teórico-crítica do que a eventual objectividade discursiva possa deixar transparecer.

Do ponto de vista histórico, não é nada estranho que uma *Teoria da Literatura* revista e republicada em 1981 realce aspectos entretanto desenvolvidos e aprofundados ao longo da década de 70 pelos autores maiores da estética da recepção, como Umberto Eco (*Opera Aperta*, 1962; *Lector in Fabula*, 1979) ou Hans Robert Jauss (*Literaturgeschichte als Provokation der*

Literaturwissenschaft, 1974), Wolfgang Iser (*Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 1972; *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 1976 – trads. inglesas 1978 e 1980), ou Roman Ingarden (*Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, 1968). Por isso a nova edição apresenta um subcapítulo dentro do capítulo 3 (“A comunicação literária”) intitulado “A comunicação artística”, onde Aguiar e Silva frisa muito determinantemente que “a obra de arte só existe *qua* obra de arte enquanto objecto de uma *transacção estética*, o que pressupõe um receptor como indispensável pólo do peculiar processo de intercompreensão representado por essa transacção estética” (*id.*: 185) (note-se que Iser menciona justamente os “dois pólos” da obra literária, que segundo ele seriam “o artístico e o estético: o pólo artístico é o texto do autor e o pólo estético é a realização efectuada pelo leitor”; *apud* Compagnon, 1999: 149). A ênfase neste pólo por parte de Aguiar e Silva, contudo, não parece ter razões estritamente circunstanciais ou contingentes determinadas pela evolução interna dos estudos literários ao longo da década de 70, mas parece antes motivar-se numa profunda e estrutural convicção do autor que, já em 1967, denunciava o essencial das suas preocupações ao dedicar um capítulo da primeira edição àquilo que designou por “Funções da literatura” (capítulo que, a par do capítulo seguinte dedicado à “criação poética”, acabaria por desaparecer ou ser assimilado nas versões posteriores).

Logo nas primeiras páginas da obra, e ainda no momento inicial dedicado a dilucidar “o conceito de literatura”, Aguiar e Silva alude iluminadamente à *Opera Aperta* de Umberto Eco, que viera a lume em Itália em 1962, reconhecendo-lhe o estatuto de “poética da obra aberta” defendido pelo próprio Eco, bem como as marcas decisivas “do princípio de indeterminação, da cibernética, da teoria da informação, etc.” (Silva, 1967: 21). Apesar da breve referência assente sobretudo nas matrizes informacionais do pensamento de Eco, Aguiar e Silva prossegue a sua reflexão fazendo sempre menção às

“categorias estético-literárias”, e finaliza a passagem dedicada à importância do conhecimento em Teoria da Literatura com as seguintes palavras: “Este conhecimento, em vez de prejudicar, vem *intensificar a fruição estética* e revelar mais plenamente uma das mais esplendorosas experiências e aventuras humanas [...]” (*id.*). Dá-se aqui um evento curioso ao nível da leitura que poderia facilmente enquadrar-se na tão especial lógica histórica dos “precursores de Kafka” segundo Jorge Luis Borges, uma vez que é inevitável que nesta “fruição” ressoe a “fruição” do prazer do texto de Roland Barthes, que só viria a ser publicado em 1973² (com todos os problemas que tal ligação acarretaria, se nos lembrarmos desde logo que Barthes fundamenta psicanaliticamente “a oposição do texto de prazer e do texto de fruição” estabelecendo que, ao passo que “o prazer é dizível, a fruição não o é”, pois “A fruição é indizível, interdita”; Barthes, 1987: 30). Mas interessa-me particularmente a presença marcante da função expressiva ou emotiva da linguagem no encerramento da secção legitimatória do conhecimento em teoria – como se se tratasse do fragmento de um discurso amoroso similar ao de Proust sobre a leitura: porque ela é programática, porque marca o estilo do autor escapando à retórica do controlo (elemento tão frequentemente imperceptível na metaliteratura de índole teórica; cf. Pennanech, 2010: *passim*), e porque nos permite compreender com mais inteireza o capítulo subsequente.

O primeiro aspecto que sobressai do segundo capítulo da *Teoria da Literatura* na sua primeira edição de 1967 é desde logo o título: “Funções da literatura”. Forçosamente, nele ecoa o título de um capítulo similar da obra homóloga de Wellek e Warren (1949; trad. port. 1962), com uma diferença muito considerável que irá revelar-se decisiva na atitude que os respectivos autores adoptam: é que no livro norte-americano, o

2 Agradeço a Rita Patrício a lembrança de que a terceira edição da *Teoria da Literatura*, justamente de 1973, termina com as seguintes palavras, na sequência de uma alusão a S/Z de Roland Barthes: “E assim o prazer do texto exorcisma os demónios do cientismo... O que é um epílogo quase emblemático para este capítulo e para este livro” (Silva, 1973: 691).

capítulo equivalente (III) intitulava-se “A função da literatura”, no singular. René Wellek e Austin Warren assumem assim para o problema da “função” o mesmo princípio unificador que haviam sugerido no capítulo anterior dedicado à “natureza” da literatura, sustentando mesmo que aquela decorre desta. E embora se questionem, a determinado momento, se a literatura terá “função ou funções”, o certo é que subjaz claramente à sua exposição um certo *parti pris* normativista contra pluralismos, muito flagrante no passo em que de forma sumária e com alguma sobrançeria contrapõem os princípios do gosto e do juízo estéticos: “O relativista que gosta da difícil poesia moderna pode sempre repudiar o juízo estético, fazendo do seu gosto uma preferência pessoal, ao mesmo nível das palavras cruzadas ou do xadrez” (Wellek e Warren, 1985: 38). O problema complica-se, porém, nas linhas finais do capítulo, onde, por meio da rejeição da atitude relativista que os faz postular a existência de um “proper reader”, os autores acabam por produzir uma formulação quase tautológica de pendor essencialista: “Utilizando assim a palavra, dizemos, a poesia tem muitas funções possíveis. A primeira e a principal é a fidelidade à sua própria natureza” (*id.*: 46).

Torna-se particularmente interessante ler a abertura do capítulo de Aguiar e Silva dedicado “às funções da literatura” logo após este desenlace. Diz ele: “A teoria da literatura tem de atender a esta multiplicidade de aspectos do fenómeno literário, *sem a tentação de reduzir a riqueza e a diversidade das formas e das ideias da arte literária a uma fórmula abstracta e descarnada*” (Silva, 1967: 35). Ora, o modo como o autor desenvolve a sua argumentação relativamente a esta matéria distancia-se epistemologicamente do texto de Wellek e Warren (embora não pareça ser movido por uma *vis polemica*, pelo menos à superfície) a partir do momento em que, para o fazer, Aguiar e Silva convoca os documentos mais matriciais da Estética do século XVIII, como a *Estética* de Baumgarten, *Sobre a Imitação Plástica do Belo* de Karl Philip Moritz, ou,

muito em particular, a *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant, e, logo em seguida, as cogitações produzidas já em atmosfera romântica por Schelling ou por Hegel. Trata-se do macrotexto de um século cujo pensamento filosófico no domínio da estética possibilitou justamente que a modernidade se estabelecesse no campo artístico e literário, como viria a acontecer em definitivo a partir do Romantismo, na passagem para o século XIX: graças a toda a reflexão em torno das categorias criadoras da Imaginação e do Gênio, claro, mas sobretudo graças à legitimação disciplinar da esfera da sensibilidade que, num plano imediato, assentaria numa ampliação problematizante das categorias estéticas extrínsecas ao belo, com destaque para o sublime, bem como no privilégio entretanto concedido ao problema do gosto, que a provocação de Voltaire no seu ensaio sobre o belo tão sugestivamente sintetiza: “Perguntem a um sapo o que é a beleza, o grande belo, o *to kalon*? Ele responder-vos-á que é a sua sapa com dois grandes olhos redondos a sair da cabeça pequena, uma boca grande e plana, um ventre amarelo, umas costas castanhas” (Voltaire, 1829: 314; trad. minha).

Ora, ao levar a cabo uma reconstituição dos momentos mais exemplares do século XIX que foram implantando e consolidando as doutrinas da *arte pela arte* – Théophile Gautier, Baudelaire, Oscar Wilde ou Huysmans –, Aguiar e Silva conclui alertando para os perigos dessa tal única fidelidade da arte “à sua própria natureza”, pois entende que

Nesta atitude de distanciamento existe uma autêntica preocupação estética, mas existe também uma perigosa altivez esteticista que conduz à *ruptura da comunicação do escritor com o público e que, no seu extremo limite, se encaminha para o suicídio da literatura* (Silva, 1967: 53).

Eis a literatura em perigo de acordo com Aguiar e Silva: eis-nos por conseguinte no centro mais elementar do problema teórico segundo o autor da *Teoria da Literatura*, que já em 1967

reconhece ao *leitor* (individual ou colectivo) um papel decisivo na sobrevivência da literatura, o que o afasta em definitivo das considerações similares que Wellek e Warren haviam desenvolvido na sua obra, e lhe permite sugerir, por exemplo, que o princípio de *evasão* subjacente a alguns entendimentos do fenómeno literário se aplica tanto ao criador quanto ao leitor: “A leitura aparece então como o excitante de um sentimentalismo ávido de quimeras, como realização fictícia de desejos inconfessados, como forma ilusória de compensar frustrações existenciais” (*id.*: 64-5). Com toda a naturalidade, portanto, e distanciando-se visivelmente de Wellek e Warren, Aguiar e Silva dedica uma parte muito considerável do capítulo à função catártica, sublinhando que ela foi “estendida a toda a expressão literária e mesmo a toda a expressão artística”: “desde há muitos séculos”, sintetiza, “que o homem interpreta a obra literária como uma forma de libertação e de superação de elementos existenciais adversos e dolorosos, como uma procura de paz e de harmonia íntimas, tanto no plano do criador como no plano do leitor” (*id.*: 77), pelo que terá “de admitir-se, como defendeu o Pde. Henri Bremond, que toda a experiência poética é catártica” (*id.*: 78). Não estamos nada longe daquilo que Compagnon virá a defender na sua lição inaugural de 2007, ao lembrar que “a filosofia moral contemporânea restabeleceu a legitimidade da emoção e da empatia como princípio de leitura: o texto literário fala-me de mim e dos outros; suscita a minha compaixão” (Compagnon, 2010: 46), ainda que fosse necessário proceder a uma distinção entre os dois âmbitos distintos da empatia e da compaixão do ponto de vista do seu significado na relação estética (cf. Bloom, 2016: *passim*).

O capítulo acerca das “Funções da literatura” inclui uma série de outras considerações muito importantes, nomeadamente no que respeita às teorias da arte e da literatura empenhadas, a partir de um comentário detalhado de alguns postulados de Sartre, mas o que parece ser mais significativo é o facto de o capítulo se encerrar com uma sugestão situada nos

antípodas da proposta com que Wellek e Warren haviam terminado o seu capítulo sobre a função da literatura: “a autonomia da literatura”, sublinha Aguiar e Silva, “não repousa no divórcio com a vida e com a história”, “podendo assim desenvolver ‘a mais diversa e múltipla *funcionalidade*, sem por isso se rebairar até à subordinação ou se negar na heteronomia’ [Luigi Pareyson]”. Não por acaso, Aguiar e Silva escolhe como palavras finais as de Luigi Pareyson no seu ensaio “Os problemas actuais da estética”, que tão determinante fora para a reflexão levada a cabo por Umberto Eco em *Opera Aperta*, cinco anos antes. Mas o que talvez sobressaia da proposta precoce de Aguiar e Silva é o equilíbrio do comentário, que ao assumir por sistematização a historicidade do problema da recepção e da leitura, em nenhum momento cai em radicalismos de qualquer espécie, o que lhe permite conciliar a perspectiva expressiva com a pragmática, bem como distanciar-se de visões do problema excessivamente radicais do ponto de vista hermenêutico ou semiológico que ignorem factores de ordem empírica (veja-se os conceitos de “arquileitor” ou de “leitor-modelo”). Em 2010, Aguiar e Silva sintetizará o essencial da sua atitude num único parágrafo do ensaio “Pequena apologia das Humanidades: contra os cépticos e contra os dogmáticos”, onde podemos ler:

Um devastador malefício de algumas práticas de leitura formalistas-estruturalistas consistiu exactamente em esterilizar o estudo dos textos literários através de análises esquemáticas e estereotipadamente formais, com a utilização de terminologias complicadas, rasurando e cancelando os significados e os valores antropológicos, éticos, sociais e políticos que são constitutivos dos textos literários e que os leitores actualizam diversa e variavelmente ao longo da história da recepção desses textos, em função da sua própria historicidade de leitores e intérpretes (Silva, 2010: 37).

Trata-se, em suma, de sustentar uma “audácia afectiva” que claramente menospreza e combate os perigos da conhecida falácia, porque a reformula ao mesmo tempo que a reactiva, um pouco naquele sentido que, guardadas as devidas distâncias, Susan Sontag propunha em 1964-66, ao insurgir-se contra a interpretação: “What is important now is to recover our senses. We must learn to *see* more, to *hear* more, to *feel* more” (Sontag, 2013: s.p.). Graças a esta audácia, podemos entrar nesse volume de 2010, *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*, e sentir plenamente a coerência que subjaz às suas palavras iniciais: “Alguns ensaios deste livro – talvez os que mais estimo intelectual e afectivamente – constituem uma reflexão preocupada, tingida de melancolia, mas não derrotista, sobre as Humanidades” (Silva, 2010: 10).

É conhecida a passagem de *Figures IV* em que Gérard Genette narra um episódio da sua vida académica, aquando da sua proposta de criação no Collège de France de uma cadeira de Teoria das Formas Literárias. De acordo com o seu relato, Genette terá sido convidado a explicar, “brevemente, se possível”, a um dos seus colegas físicos qual seria a sua teoria de literatura; e comenta o episódio nos seguintes termos:

Tendo sempre tido a teoria da literatura por uma disciplina neutra (o estudo geral das formas literárias), mais do que como uma hipótese explicativa *engagée*, fiquei sem palavras, [...] tendo que admitir que não dispunha efectivamente de uma teoria da literatura, e que nem sequer via bem em que poderia consistir uma tal coisa (Genette, 1999: 26).

Também Compagnon imagina o problema, como regista a páginas tantas de *O Demónio da Teoria*: “Perguntar-me-ão: qual é a sua teoria? Responderei: nenhuma” (Compagnon, 1999: 23). Talvez os dois teóricos franceses pudessem fazer a mesma

pergunta a Vítor Manuel Aguiar e Silva. A pergunta teria certamente uma outra resposta.

Referências bibliográficas

- ARDENNE, Paul (2006). *Extrême: Esthétiques de la Limite Dépassée*. Paris: Flammarion.
- ARISTÓTELES, (1980). *La Poétique*. Ed. crítica Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland (1987). *O Prazer do Texto*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- BLOOM, Paul (2016). *Against Empathy: The Case for Rational Compassion*. Harper Collins.
- COMPAGNON, Antoine (1999). *O Demônio da Teoria*. Belo Horizonte: UFMG.
- COMPAGNON, Antoine (2010). *Para que Serve a Literatura?*. Porto: Deriva.
- CULLER, Jonathan (1997). *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- ECO, Umberto (1983). *Leitura do Texto Literário: Lector in Fabula*. Lisboa: Presença.
- ECO, Umberto (1991). *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- GENETTE, Gérard (1999). “Du texte à l’œuvre”. *Figures IV*. Paris: Seuil.
- JAKOBSON, Roman (1977). *Huit Questions de Poétique*. Paris: Seuil.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1997). *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- PENNANECH, Florian (2010). “Pourquoi aime-t-on un texte théorique?”. *Acta Fabula*, vol. 11, n° 4, Abril. URL: <http://www.fabula.org/revue/document5644.php>.
- PERNIOLA, Mario (1998). *A Estética do Século XX*. Lisboa: Editorial Estampa.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (1967). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (1973). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (1982). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (2010). *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*. Coimbra: Almedina.
- SONTAG, Susan (2013). *Against Interpretation and Other Essays*. Nova Iorque: Picador.
- TAVARES, Gonçalo M. (2004). *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Lisboa: Relógio d'Água.

WELLEK, René, e WARREN, Austin (1985). *Teoría Literaria*. prólogo de Dámaso Alonso. Madrid: Gredos.

VOLTAIRE (1829). “Beau”. *Oeuvres*. Tomo XXVII. Paris: Chez Lefèvre.