

***Mímesis* e crítica em Luiz Costa Lima**

Thiago Castañon Loureiro¹ (UFRJ)

Resumo:

Em plena segunda metade do século XX, Luiz Costa Lima e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos citam a constelação histórica do primeiro romantismo alemão nos trópicos. Tendo em comum o acentuarem o papel da criticidade do poeta e da *poiesis* do crítico, sem confundir os espaços da palavra poética e do juízo analítico, suas obras exacerbam o questionamento dos significados herdados de “crítica” e “poesia”. Assim, em sua raiz, o modelo de crítica visado por LCL se aproximaria mais de um modelo poético que de um paradigma científico, aquele que os liga a todos à poesia crítica de João Cabral de Melo Neto. Poesia e crítica de invenção, sem medo da teoria, nem da *mímesis*. Para sair de seu embaraço seria preciso relacioná-los à reviravolta que LCL propõe sobre a categoria milenar da *mímesis*. Essa a hipótese que move a escavação aqui empreendida dos pressupostos que fazem da obra do escritor pernambucano peça chave de uma “crítica da razão estética” (B. Nunes).

Palavras-chave: *mímesis*, crítica, Luiz Costa Lima

Abstract:

Fully in the second half of the twentieth century Luiz Costa Lima and the brothers Augusto e Haroldo de Campos cite the historical constellation of the first germanic romanticism in the tropics. Having in common the criticism of the poet and of the critic *poiesis*, without confusing the areas of the poetic word and the analytic judgement, their works exacerbate the questioning of the inherited meanings of “critique” and “poetry”. So, in your root, the critical model endorsed by LCL would get nearer of the poetic model than a scientific paradigm, one that binds all the critical poetry of João Cabral de Melo Neto. Poetry and critique of invention, without afraid of theory, neither of *mimesis*. To get out your embarrassment, would be necessary to relate them to the turnaround that LCL proposes over the milenar concept of *mimesis*. This is the hypothesis that moves the excavation undertaken here of the assumptions that makes the work from Pernambuco writer the keystone of a “critique of aesthetic reason” (B. Nunes)

Keywords: mimeses, critique, Luiz Costa Lima

1. Sob o signo de Kant e Schlegel

Dentre os intérpretes que já se ocuparam da modalidade de crítica praticada por Luiz Costa Lima, as intuições recolhidas por Benedito Nunes e Flora Süssekind seguramente se destacam como as mais agudas. Partindo de seus comentários, duas mínimas observações bastarão para fornecer a moldura adequada do itinerário analítico que o presente ensaio propõe.

Visando os pressupostos do conceito de crítica formulado na obra de LCL, a primeira consideração a atrair nosso interesse encontra-se no ensaio de Benedito Nunes que serve de prefácio a *Mímesis e modernidade* (1980), "Prolegômenos a uma crítica da razão estética". A segunda, no artigo publicado por Flora Süssekind em *Pensamento original made in Brasil* (1999), "A via negativa de Luiz Costa Lima". Ambos encontram-se reunidos no livro-homenagem *Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima* (1999), organizado por João Cezar de Castro e Hans Ulrich Gumbrecht, que usaremos como referência.

De modo muito sintético, segundo o crítico paraense, na obra de LCL, a crítica literária teria se convertido progressivamente numa *crítica da razão estética*. Assim entendida, ela se distinguiria por ocupar-se das condições de possibilidade do juízo formulado sobre uma experiência estética, chegando ao nível mais abrangente de uma análise das "condições gerais que se oferecem à teoria da literatura para constituir-se como ciência humana" (NUNES, B.: 1999, p.53).

Sem pretender desenvolver diretamente o precioso *insight* de B. Nunes, é ainda o mesmo paralelo com Kant que parece nortear as considerações de Flora Süssekind. Dessa vez, para assinalar o que apareceria como uma forte característica intelectual da sua reflexão crítica, "perceptível até graficamente", como salienta, com requinte de precisão, sua primorosa analista.

Marcada pela "interrupção metódica" e pela "demonstratividade do próprio processo analítico" (SÜSSEKIND, F.: 1999, p.111), a **forma teórica** de LCL carregaria,

assim, um traço negativo pelo qual se explica a desconcertante observação de que, embora nucleares em sua obra, as categorias da *mimesis* e do ficcional sejam tratadas mais do ponto de vista da “narrativa de sua repressão”, isto é, da perspectiva negativa do controle do imaginário, do que de suas estratégias positivas de produção.

De fato, como bem nota autora, nos escritos posteriores a *Mimesis e modernidade*, a ficção será pensada, sobretudo, por “negação tanto da fantasia indiscriminadora e do textualismo, quanto da intocabilidade do cotidiano e do documental” (id., p.112). A que se pode acrescentar, em favor do argumento: da mesma maneira que sua reformulação da *mimesis* implica a negação das ideias correlatas de expressão do sujeito e do realismo documental ou que sua noção de crítica pressupõe a negação sistemática das vias opostas do imanentismo e do sociologismo.

II

Embora tenha sido prefigurado no interior do primeiro romantismo alemão por Friedrich Schlegel, o **lugar** da crítica como **forma discursiva especificamente moderna**, tal como se dispõe entre as chamadas ciências humanas, apenas começaria a se esboçar entre fins do século XIX e início do XX. Ou seja, a partir do momento que se difundisse e socializasse a **questão** que distingue sua “positividade”, tomando-se por **objeto** de indagação teórica esse outro discurso, até recentemente desconhecido, surgido cerca de um século antes, a saber, desde que se tornasse sistemática a indagação da “literatura”.

Cunhada precisamente por Schlegel em sua “Introdução à história da literatura europeia” (SCHLEGEL, F.: 2001, p.140) a expressão “teoria da literatura” apenas voltaria a ser empregada na ambiência de formação do grupo dos formalistas russos, em 1905, por Alexander Portebnia, em suas “Notas para uma teoria da literatura”; livro que será objeto de consideração de Victor Chklovski em 1917, aparecendo ainda em Boris Tomachevski (1925). Mas o termo só se difunde a partir da publicação, em

1942, do famoso livro de Wellek e Warren.¹

Não será, pois, senão a título de ilustração de um processo bem mais amplo que se tomará consensualmente o artigo de Victor Chklovski "A arte como procedimento" (1917) como marco de formação desse novo *status* da crítica literária, que a situa ao lado das outras ciências humanas como figura positiva na ordem do saber.

Feita essa contextualização preliminar, venhamos ao decisivo. Não era acidental que os formalistas russos tomassem por impulso básico de constituição do novo campo a abertura de uma terceira via intervalada por dupla recusa, a saber: que sua afirmação da práxis teórico-literária se fizesse contra o historicismo positivista, de um lado, e contra o esteticismo impressionista, de outro.

Tampouco é por simples coincidência que nesse mesmo período o jovem Walter Benjamin, sentindo a necessidade de "recriar a crítica como gênero" (apud. ARENDT, H.: 1987, p.153; carta de 20/01/30 a Scholem), tenha iniciado o resgate de F. Schlegel em sua tese de doutorado *O conceito de crítica no romantismo alemão* (1919).

Vale recordar a observação decisiva que sua análise pioneira aporta para o tema que estamos investigando: tendo sido com os primeiros românticos, mas, sobretudo, pelas mãos de Schlegel, que a expressão "crítico de arte" (*Kunstkritiker*) se estabeleceu de forma definitiva, por oposição tanto ao antigo "juiz-de-arte" (*Kunstrichter*), quanto aos teoremas do *Sturm und Drang* que conduziam, inversamente, a uma dissolução de quaisquer critérios de julgamento; como concluía genialmente a propósito das duas vias recusadas:

Aquela tendência poderia ser considerada como dogmática, esta, em suas consequências, cética; então era totalmente natural ambas consumarem a superação na teoria da arte sob o mesmo nome com que Kant, na teoria do conhecimento, aplainou aquela oposição (BENJAMIN, W.: 2002, p.58).

Resumidamente, então: o projeto inicial da teoria da literatura, no momento em que a disciplina se estabelece nas primeiras décadas do séc. XX redefinindo o *status* dos estudos literários, surgia por oposição ao relativismo, ao subjetivismo e ao caráter judicativo da crítica impressionista, bem como, inversamente, ao determinismo, ao

¹ No Brasil, começa a ser lecionada nos anos 50 por Afrânio Coutinho, Augusto Meyer, seguidos por Antonio Candido e Helton Martins, sendo introduzida no currículo universitário em 1962. Para outros usos da expressão no Brasil antes dos anos 50, cf. SOUZA, R.: 2006, p.52-53; 58.

positivismo e ao caráter normatizante da história literária e sua exigência de resgate do sentido único do texto, objeto de uma interpretação verdadeira, a ser desvelado por um leitor privilegiado (SOUZA, R.: 2006, p.69).

Dupla negatividade que, a concordar com F. Süsserkind, vemos surgir como princípio sistemático de construção da obra de LCL.

Como já acusava sua excepcional antecipação por Schlegel, a condição para se estabelecer como figura positiva na ordem do discurso supunha, na expressão lapidar de Benjamin, que a crítica consumasse na teoria da arte a superação das orientações antagônicas do dogmatismo e do ceticismo, numa terceira via – vale dizer: crítica e não dialética – que fosse capaz de determinar **limites** para o exercício da razão poética. Apenas se acrescente: pressupondo a dupla negação das vias dogmática do juiz-de-arte e cética do romantismo normalizado a **linha oblíqua** traçada pela nascente teoria da literatura recolocava em cena, nas primeiras décadas do século XX, a questão basilar de toda e qualquer crítica de arte: **como são possíveis juízos artísticos intersubjetivamente válidos?**

Significativamente, entretanto, apesar de já estarem dadas as condições para a afirmação daquela terceira via desde Schlegel, ao longo da primeira metade do século XX, as correntes teóricas emergentes irão se dispor ou redistribuir em duas grandes direções: a que privilegia o polo do sujeito e/ou do texto e a que se dirige para o polo da representação e do contexto. Em sua oposição, elas se equilibram: crítica imanentista e crítica sociológica, teorias antirreferencial e representacional constituindo, como diria Foucault, o “ponto de heresia” e o campo de possibilidades da teoria estética moderna.

Ora, como se explica esse obstinado apagamento da via oblíqua da crítica senão pelo modo como a própria era, então, definida? Para dizer em poucas palavras: supondo a concepção de crítica como ensaio sua inclusão entre os gêneros literários, e sendo a literatura entendida como “espaço da não-verdade” (i.e., como ficção), que necessidade haveria de perguntar por seus critérios? Assim fazendo, que se elidia senão a própria indagação do que fosse o ficcional?

Inversamente, se a crítica era entendida como ciência, isso significava que lhe cumpria desenvolver métodos rigorosos de abordagem da literatura; mas sendo o método cientificamente modelado, como evitar que a “poeticidade” do poético fosse

hipostasiada em uma propriedade objetiva do texto, fazendo-se abstração de sua historicidade?

Assim, havemos de concordar com a afirmação de Wolfgang Iser de que, em seus primórdios, **a teoria primariamente teorizava a abordagem da literatura e não ela própria** (ISER, W.: 2002, p. 931). O que significa dizer: se no primeiro caso, sua indagação se tornava simplesmente ociosa, no segundo, compreendendo-se como ciência, a crítica desenvolvia ‘métodos’ – i.e., um arsenal de regras, técnicas e procedimentos **aplicáveis** de interpretação – e não propriamente ‘teorias’ – um conjunto de ideias, categorias e critérios **questionáveis** de orientação.

De qualquer modo, **por ambas as vias, era a própria questão kantiana da validade objetiva do juízo estético que era dada como insofismável.**

III

Já em seu primeiro livro, *Dinâmica da literatura brasileira* (1961), um trabalho monográfico, de circulação restrita, editado pelo próprio LCL, ressalta a predominância do **procedimento-menos** como princípio construtivo de sua escrita, para lembrar a expressão de Iuri Lotman.

Sendo o propósito declarado do livro “fornecer ao seu autor o instrumental bastante para que ele descobrisse o seu próprio caminho” (LIMA, L. C.: 1961, p.3), ainda em suas primeiras páginas se expõe a divergência quanto ao gênero de crítica dominante na época: “Não pretendemos fazer um ensaio de sociologia da literatura [...] **O que intentamos é fundar uma teoria de tipo novo** que, por estar atenta ao resultado da expressão, não tenha por acessório o seu fator comunicacional” (id., p.13, grifo nosso). Necessidade de reformulação de modelos teóricos que se faria sentir à medida que as estéticas vigentes, centradas ora na apreensão do aspecto estritamente social da obra literária (“fator comunicacional”), ora exclusivamente textual (“fator expressivo”), se mostravam francamente insustentáveis:

[...] as correntes nascidas de ambas as direções, em seu estágio atual, **são arbitrárias porque unilaterais**; o que não significa não reconhecermos validade da crítica contemporânea. Apenas sabemos a

insuficiência teórica do seu presente estágio. Pois, enquanto os inclinados ao primeiro tipo tendem a valorar a obra apenas como expressão, os inclinados ao segundo valoram exclusiva ou quase exclusivamente a obra como comunicação. Não é que o ideal esteja no meio-termo. Se ser ideal é ser complexo, nenhuma das duas direções parecer-nos-á merecer este nome por não possuir a complexidade necessária. (id., p.17, grifo nosso).

Embora sumária, a reflexão composta é suficiente para que, apesar da inspiração marcadamente marxista do ensaio, se declare sua recusa à solução dialética do impasse. Apenas é preciso inverter a ordem da exposição para que se esclareça o argumento. Ao constatar serem as correntes estéticas então vigentes **parciais porque igualmente arbitrárias**, LCL põe sob forte suspeita a possibilidade de sua incorporação como “momentos” de uma análise dialética, pela qual se eliminariam suas opostas arbitrariedades.

Assim formulada, sua reflexão crítica colocava em cheque antecipadamente o caminho que seu principal interlocutor viria propor apenas quatro anos depois para a consituição sua própria terceira via:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. (CANDIDO, A.: 2010, p.13-14).

Não é acidental, portanto, que o diálogo nuclear de *Dinâmica da literatura brasileira: situação de seu escritor* (1961) se estabelecesse com a *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1959). Suas relações de proximidade e distanciamento, estabelecidas desde o título, acusam a intenção de demarcar uma posição estratégica: “dinâmica” se afasta e aproxima de “formação”, fazendo recair a ênfase não sobre os “momentos”, mas sobre a “situação” do escritor. O que sugere, por contraste, uma visão transformativa do processo histórico e da práxis literária, enquanto capaz de interação com seu fator formativo, i.e., de reagir sobre a materialidade histórica que condiciona a produção e circulação do texto.

Contraste que se reafirma numa segunda alusão, contida em *Sociedade e discurso ficcional* (1986). Dessa vez, ao título de *Literatura e Sociedade* (1965),

conforme explicita sua dedicatória: “A Antonio Candido, por sua dignidade humana e intelectual” (LIMA, L. C.: 2007, p.29). Se aqui se revela uma intenção comum de ênfase na articulação de “discurso ficcional” com “sociedade”, ou seja, de revalorização da *mimesis*, a esta logo vem se somar a divergência implícita entre a ideia de **expressão** – do sujeito, da história, do espírito –, contida em “literatura”, e a experiência de seu desdobramento imaginário.

Portanto, se não pretende realizar uma abordagem sociológica tradicional, tampouco satisfaz o crítico uma visada puramente imanente do texto. Onde a princípio pareceria tratar-se de um simples ajuste de contas entre duas perspectivas contrárias, supostamente complementares, o questionamento de LCL subverte todas as soluções automaticamente esperáveis. No caso, contrapondo à manutenção de uma contradição dialética dos opostos – a recusa, a problematização e reformulação dos termos em conflito.

Assim se explica a necessidade sentida de “fundar uma teoria de tipo novo”. Não porque uma e outra metodologias fossem simplesmente parciais, mas na medida em que ambas se apoiavam em **pressupostos teóricos igualmente arbitrários**. Numa palavra, porque uma legítima teoria da literatura, capaz de fornecer uma nova base para a abordagem do objeto poético, compatível com o marco epistemológico das ciências humanas, ainda estaria por se constituir.

Do que decorre um primeiro marco geral para nossa investigação do conceito de crítica de LCL: irredutível à ideia de crítica como **trabalho do negativo**, de matriz hegeliana, a negatividade explorada por LCL se mostra irredutível à via dialética, identificando-se com a concepção diametralmente oposta, de matriz kantiana, da crítica como **análise dos limites da razão**.

2. O tribunal da estética

É em *Estruturalismo e teoria da literatura* (1973) que LCL trava seu primeiro confronto com Kant. A importância desse embate para os rumos que sua obra tomará a partir de então não pode ser subestimada sem grave prejuízo do leitor. De imediato,

por ser a partir desse choque que ganha forma o argumento que vai caracterizar sua obra de maturidade. Mas esta, aqui, apenas se esboça.

Livro memorável em muitos aspectos, podemos supor tenha sido sua recepção bastante prejudicada pela conjunção entre dois fatores: a tematização do estruturalismo e a emergência de uma figura intelectual inédita nos trópicos que ali se afirmava, a figura do **crítico teórico**. Isso numa paisagem extremamente adversa a ambos, como demonstra o episódio que ficaria conhecido em 1975 como “querela do estruturalismo” ou “polêmica da teoria”, envolvendo diretamente o “caso” de LCL. Do contrário, seria de estranhar o completo silêncio que se formou, não digo em torno do livro, mas da **acusação** que nele se dirigia à crítica e aos críticos como um todo.

Remetendo à metáfora kantiana da crítica como “tribunal”, LCL propõe, logo de saída, instaurar um verdadeiro “tribunal da estética”. Como escreve na introdução: trata-se de efetuar a “abertura deste processo” (LIMA, L. C.: 1973, p.17), i.e., de avaliar a legitimidade de suas pretensões **como ciência**.

Ao refazer seu percurso, veremos, entretanto, como a expressão “crítica da razão estética” referida ao trabalho de LCL perde progressivamente seu caráter metafórico. O que fica patente através do rigoroso paralelo que se pode traçar entre o argumento que Kant elabora a propósito da metafísica e o que orienta sua própria indagação da crítica.

Ambos partem de uma **dupla negação** sobre a qual propõem desenvolver uma **terceira via** que, nas palavras de Gérard Lebrun, distinguindo-se como “saber negativo” da mera “negação do saber” (ceticismo), não nos devolve a uma nova verdade (dogmática), mas, sim, se propõe a **pensar de outra forma** (LÉBRUN, G.: 2002, p.48). Para ambos, igualmente, esta via se deixa compreender como uma “saída”. Saída para um impasse que se faz, então, objeto de uma crítica, isto é, de um “tribunal”.

Assim, tal como Kant fizera em relação à metafísica, Costa Lima principia por indagar(-se): **como é possível a crítica como ciência?** E do mesmo modo como o autor da *Crítica da razão pura*, sua resposta conduz ao estabelecimento de **limites** à razão. Mas desde logo, é a própria formulação da pergunta que supõe uma “traição” à afirmação feita pelo autor da *Crítica da faculdade do juízo* da impossibilidade de constituir uma **ciência** do poético.

Declaradamente: LCL teria recusado, de início, a legitimação kantiana do juízo estético, ensaiando novamente a questão de sua possibilidade como ciência. Mas, em seguida, concluindo pela mesma impossibilidade de uma crítica científica, sua concordância posterior, formulada apenas em *Mimesis e modernidade* (1980), reabre definitivamente o desafio lançado pelo filósofo.

Vista mais de perto, porém, a enunciação inaugural do problema crítico por LCL na tese de 1973 já traz **inscrita em sua letra** a necessidade de uma retomada mais vigorosa da obra de Kant, como atesta a resenha excepcional de Eduardo Viveiros de Castro. Já em sua primeira frase, pergunta o antropólogo, colocando sob suspeita a intenção declarada do autor: “(Como) é possível uma Poética científica?”. E sua inferência antevisora pode ser incluída, ao lado dos comentários de B. Nunes e F. Süsserkind, entre as críticas mais agudas já escritas sobre LCL: **“deste trabalho, é possível que não saiam intactas nem a ideia de arte, nem a de ciência”** (CASTRO, E.: 1973, p.97, grifo nosso). Pois,

[se] o positivismo científico e a estética romântica encarnam o estágio último duma partição que remonta à abertura do projeto da Metafísica [...] [então] sair da Estética implica repensar a Ciência. Caso contrário, o paradoxo duma “ciência da arte” [...] continuará sendo resolvido como uma ameaça e um enigma. Ou seja, por um **deslocamento** – deixa-se de falar da arte para falar de seus efeitos [...] – e por um **recalcamento**: a arte é submetida ao jugo da Ética, lugar-tenente do **Logos**, à Verdade como lugar-comum da moral e da razão (id., sublinhado nosso).

Mas apenas notá-lo ainda não resolve o problema capital: como seria possível, afinal, a crítica literária? Acaso ela se reduziria a ser apenas uma modalidade de projeção do ideológico, caso em que não haveria teoria que não fosse postuladora de alguma normatividade? Ou, inversamente, o juízo estético não seria capaz de dizer senão do modo como o intérprete é individualmente afetado, caso em que nada poderia declarar acerca de seu objeto, mas somente das impressões particulares de seu receptor, como teria dado a entender o próprio Kant?

Objetivamente normalizadora ou subjetivamente arbitrária, seria absolutamente infundada a pretensão da crítica de produzir alguma modalidade de **conhecimento** acerca das obras de arte?

Bem se reconhecem aí as recusas contrapostas do dogmatismo e do ceticismo

que definem a via negativa de LCL a que Flora Süssekind se refere. Entendendo que a solução kantiana não terá sido suficiente para superar a estetização da crítica, nem para por limites à arbitrariedade do intérprete, LCL retoma pela raiz a problemática legada pela terceira crítica. E não é difícil prever que resistências sua mera recolocação em cena estaria destinada a provocar em seus leitores imediatos. Como já ponderava o filósofo a partir de sua experiência pessoal:

Chegar a perguntar-se se uma ciência é possível pressupõe que se duvide da realidade da mesma. Tal dúvida, porém, ofende a todos aqueles cuja riqueza consiste talvez neste pretensso tesouro; assim se explica que aquele que deixa transparecer esta dúvida só encontre resistência a sua volta (KANT, l.: 1980, p.8).

3. A falência da Lei

Estabelecido este primeiro recorte, passemos a um enfoque menos generalizante. A fim de rastrear o processo de transformação operado sobre o conceito de crítica no conjunto da obra de LCL, partimos da citação seguinte, tomada como metáfora detonadora de sua inquietação teórica:

Na ciência, como na vida cotidiana, quando um paradigma se faz incontestado, teorizar se torna ocioso. Enquanto o modo de conduta vitoriano foi paradigmático, o que se chamava histeria pôde grassar à vontade e os romances de Dickens e Hardy podiam despertar muita lacrimosa emoção, sem que a sociedade se interessasse em saber que reprimia a sexualidade [...] enquanto o modelo da biologia continuou a fascinar as nascentes ciências sociais e o paradigma positivista, com sua exaltação do científico, continuou a tranquilizar as testas sérias dos historiadores, Droysen podia deblaterar quanto quisesse e Michelet reviver as sombras épicas do passado de 89, sem que o ideal da objetividade historicizada fosse perturbado [...] O interesse em teorizar não se generaliza sem que antes se difundam os sinais de crise, seja no modo de compreender um certo objeto (crise em uma disciplina), seja no lidar até com o próprio cotidiano (crise de um paradigma). (LIMA, L. C.: 1989, p.17-19)

É significativo que o início da obra de LCL coincida com um momento de crise tanto dos paradigmas como das disciplinas e da crítica literária em particular. Deve-se a essa conjuntura específica que a motivação para a radicalização do questionamento

da crítica adquirisse uma razão marcadamente política: em resposta ao recrudescimento dos regimes ditatoriais a partir de 1968, a crítica literária se converte em arma estratégica da crítica ideológica, impulsionando um fôlego renovado para o trabalho de teorização.

Daí que, para seus protagonistas, se tratasse não somente de tomar posição em defesa da arte, contra o torpor de um esteticismo satisfeito de si e contra o mecanicismo reflexológico a que o marxismo ficara reduzido; nesta conjuntura, teorizar constituía uma opção simultaneamente intelectual e política (LIMA, L. C.: 2002b, p.13). Com isso a ênfase se deslocava para a análise das relações entre literatura e poder.

Vista mais de perto, porém, a crise estética vinha de mais longe – e com ela já assomava uma articulação sociopolítica de raízes mais profundas. Crise que pode ser percebida pelo menos desde a publicação de *Madame Bovary* e *As flores do mal*. Como atesta o enquadramento policial de seus autores.

Mais precisamente, desde que, instalada no poder, a burguesia tornara patente ante as revoluções de 1848 seus nítidos interesses de classe, desmentindo suas pretensões de detentora dos interesses da humanidade, criando para o artista moderno uma situação particularmente problemática.

À medida que suas obras interiorizam o conflito, absorvendo na estrutura formal da “vivência de choque” (Benjamin) a contestação dos valores dominantes, instala-se progressivamente um hiato entre a produção poética que mais tarde seria reconhecida como de qualidade e a prática do crítico, “que permanece em sua rotina pragmática ante o que não mais entende”. Hiato que “não diminui, [mas] apenas é melhor camuflado, pela adoção dos métodos da historiografia positivista” (LIMA, L. C.: 1981, p.202).

Desse modo, será apenas uma questão de tempo para que se configure plenamente o quadro paradigmático da arte moderna, em que o frequente será, como já diagnosticava o jovem LCL, “a inversão e a deslocação dos juízos de valor, acompanhada da desorientação mais aguda sempre do público, incapaz de distinguir a arte da não-arte” (LIMA, L. C.: 1966, p.14).

Essa, então, a conjuntura que motivará o nascimento da teoria da literatura nas primeiras décadas do século XX. Seus pais-fundadores, maximamente representados

pelos formalistas eslavos, eles mesmos estreitamente ligados aos artistas da vanguarda russa, encontrando na necessidade de diminuir a distância entre a crítica (o público em geral) e as produções mais avançadas da arte moderna a motivação básica para por em curso um questionamento sistemático do paradigma teórico vigente.

Nas palavras precisas de Iser:

a conjuntura da teoria da literatura originou-se menos de uma preocupação intensificada com o seu objeto do que do estado de crise reinante nos departamentos que lidam com a literatura. A tentativa de reagir à perda de prestígio da literatura na consciência pública ajudou ao aparecimento da teoria da literatura, com o que ela, de fato, foi levada a enfrentar as dificuldades que lhe são próprias (ISER, W.: 2002, p.929).

O que não significa que “as dificuldades que lhe são próprias” fossem imediatamente colocadas. Muito pelo contrário. Pois, como vimos, em suas primeiras manifestações a teoria da literatura primariamente teorizava a **abordagem** da literatura e não ela própria, desencadeando uma esterilizante “luta dos métodos” (ISER, W.: 2002, p.931).

II

Tendo em seu próprio horizonte as obras recentemente surgidas de João Cabral, Guimarães Rosa e Clarice Lispector; participando do processo de reavaliação de escritores como Sousândrade, Oswald de Andrade e Cornélio Penna; sendo, enfim, contemporâneo e aliado estratégico da vanguarda concretista, LCL constata, no calor do momento, esta defasagem entre a crítica e o próprio desdobramento da arte moderna que, ao radicalizar seu autoquestionamento, punha em xeque os parâmetros com os quais se supunha classicamente poder julgá-la.

Ficava patente, dessa forma, a incapacidade da crítica perante a literatura moderna, “que ora se fechava contra a apreensão através de tais critérios, ora surgia como abstrusa, quando submetida a eles” (ISER, W.: 1996, p.8).

Vimos também que, sobretudo a partir de *Estruturalismo e teoria da literatura*, Costa Lima começara a encaminhar seu projeto no sentido de uma ultrapassagem da

crise do paradigma moderno da crítica. Mantendo em vista essa ambiência de fundo, vejamos como o problema do *status* da crítica se desenvolve na obra de LCL, atentando para as indicações da crise.

A começar pelo próprio livro de 1973, nele a crítica é definida como **análise do discurso**, mas seu **lugar**, conforme a aposta metodológica adotada no livro, é referido, no capítulo “O lugar da análise do discurso literário” (LIMA, L. C.: 1973, p.217ss.), como situado **entre** a psicanálise e a antropologia:

A análise literária tem por lugar o ponto de cruzamento formado por uma atitude epistemológica, o estruturalismo, e uma ciência, a psicanálise. Tal cruzamento determina uma situação antropológica. Esta, por conseguinte, não se confunde com o campo ocupado pela ciência da antropologia. (id.)

Não se duvida de que, nesse livro, LCL pretendesse alcançar um estatuto científico para a crítica, a saber, ao mesmo tempo isento de qualquer interferência da subjetividade do analista e capaz, se não de resultados objetivamente verificáveis, ao menos rigorosamente demonstráveis, com base na cadeia argumentativa montada sobre uma rede de conceitos.

Mas nem por isso a inquietação do autor se deixa repousar numa concepção grosseiramente mecânica de ciência, como demonstra o inspirado fragmento do mesmo período, extraído de *A Metamorfose do silêncio* (1974):

Mergulhado numa empiria que parece sempre ultrapassar a capacidade de recorte de nossos conceitos, o crítico se comporta como o navegante antigo, do qual o céu nublado escondia a orientação das estrelas. E, como seu antepassado, o crítico se obriga à invenção. Mas é preciso pensar melhor. A maneira como falamos em invenção dá a entender que ela é forçosa por conta de nossa indigência. Ora, independente das insuficiências de hoje, o crítico é um **inventor** e não um **descobridor**, pois a descoberta implica a prévia existência de um tesouro apenas encoberto e não, como na invenção, de existência apenas provável. Se somos descobridores é no sentido de que revelamos um **possível** [...]. Acrescentemos ainda: a invenção crítica só se distingue do jogo também rigoroso da imaginação porque não visa a construir uma ficção dentro de outra ficção. [...] **A crítica é uma invenção que põe limites à invenção.** (LIMA, L. C.: 1974, p.119, grifo nosso).

Espécie de ciência inventiva, o modelo de crítica visado por LCL se aproximaria, por seu lema declarado – imaginação com rigor –, mais de um certo modelo poético que de um paradigma científico.

Tendo em comum, a **poesia crítica** de Augusto de Campos e a **crítica poiética** de LCL o acentuarem o papel da criticidade do poeta e da *poiesis* do crítico, sem confundirem os espaços respectivos da palavra poética e do juízo crítico, suas obras exacerbam o questionamento do significado admitido de “crítica” e “poesia”, num gesto, que cita consteladamente o primeiro romantismo alemão nos trópicos.

Seguindo a ordem cronológica de publicação, da coletânea *Teoria da literatura em suas fontes* (1975) importam-nos os dois ensaios autorais que, nesta primeira edição, contribuem para precisar a ideia de crítica feita pelo autor.

No ensaio de abertura, “O labirinto e a esfinge”, consequente à identificação do estatuto da crítica com o **lugar** das “ciências humanas”, é conferida à sua teoria a posição de um “análogo da epistemologia”. Do estudo introdutório da seção 6, “A análise sociológica”, importa reter o **conceito** de crítica, então definida como “análise **sociológica** do discurso literário” e não apenas “análise do discurso”, como poderia supor o leitor que desconhecesse o duplo plano em que Costa Lima procura se inscrever desde seus primeiros trabalhos (lembre-se apenas a título de exemplo a definição que dava em 1966, no prefácio de *Lira & antilira*, da sua tentativa de constituir uma “crítica sociológico-estrutural”).

Já em 1975, no artigo polêmico “Quem tem medo de teoria?”, embora se mantenha o pressuposto do estatuto científico da crítica, este começa a expor uma acentuada instabilidade. Referindo-se à “ciência” freudiana enquanto “ciência desejosa de conhecer o desejo”, LCL observa que tal estatuto pressupõe uma “subversão do conceito tradicional de ciência” (LIMA, L. C.: 1981, p.196).

Ainda no mesmo artigo, pondera que a julgar pelo estado da crítica brasileira “atual”, tomando por parâmetro Afrânio Coutinho, Antonio Candido e Haroldo de Campos, “com todas as suas diferenças internas e de qualidade”, que o **salto teórico** “apenas hoje se **prepara**” (id., p.194). De modo que, no avanço representado pelos três críticos, LCL lê, em negativo, a descontinuidade de planos entre teoria e método: sua novidade estaria “na frente metodológica que abrem e não na discussão propriamente teórica” (id.) que desenvolvem. Vale reproduzir na íntegra a passagem:

Para que se entenda o argumento necessitamos ter bem presente que metodologia não se confunde com teoria. Não há por certo uma sem a outra, mas podemos desenvolver um argumento metodológico ou deixando implícito seu embasamento teórico – como é frequente em Candido – ou o explicitando por repetições do já escrito – o caso em A. Coutinho – ou ainda por desenvolvimentos assistemáticos – a exemplo do que sucede em Haroldo de Campos. Não dizemos, portanto, que o pensamento crítico permaneceu parado, mas sim que, numa escala de ruptura, ele se manteve mais próximo da situação tradicional que o todo da criação literária. [...] Este salto maior apenas hoje se **prepara**. Ele depende de, já não se confundindo crítica com apreciação de uma ou outra obra, mediante tal ou qual posição ou combinação metodológica, desenvolver o pensamento crítico até a dimensão da teorização sobre a própria literatura, como um discurso entre muitos. Entre nós, tal passagem, quando tentada, sempre revelou a marca da dependência cultural. (id., p.194-195)

Mas é somente em 1976, na introdução de *A perversão do trapezista*, que LCL lavra a “peça acusatória” de seu processo contra a crítica:

o que dá ao crítico o **direito** de falar sobre o texto? Dito de maneira menos vaga, o que assegura a alguém a **legitimidade** de sua interpretação? Dentro de uma órbita estritamente jurídica, diremos que tal direito é confiado a alguém que tem o **poder** de executá-lo. A questão do direito, então, se desloca para a do poder. Dentro da mudança, acrescentemos que esse **poder** é determinado por um conjunto de normas historicamente mutáveis, vigentes no interior de um sistema literário. [...] De posse desses esclarecimentos preliminares, avancemos nosso ponto de vista: **a base sobre a qual se cria o poder do crítico contemporâneo é uma base equívoca** (LIMA, L. C.: 1976, p.12-14, grifo nosso).

E, finalmente, em entrevista de 1978 a crítica será considerada como não sendo **nem uma modalidade de ciência, nem de literatura**. Afastados os modelos imediatamente disponíveis, impõe-se definitivamente a **necessidade de repensar a crítica como gênero**. A começar por sua relação com o modelo científico:

Até que ponto a concepção que tenho de Ciência não é uma concepção histórica, ligada às Ciências exatas? E o que não é Ciência, o que é? Se a gente não se contenta com a solução neokantiana (Ciências da explicação, Ciências da compreensão – e as Ciências da compreensão eram as ciências inferiores, as ciências sociais), se a gente não se contenta com isso, a gente é obrigado a pensar mesmo sobre a idéia de Ciência, à medida em que se pensa a tarefa do analista. (LIMA, L. C.: 1981, p.214)

Indagação que se prolonga no prefácio que escreve para *A literatura e o leitor*, (1979), onde faz um balanço do alcance das pretensões da estética da recepção:

Em toda construção teórica, seja a científica, seja a do saber popular [...], há um **plano de pressupostos**, orientador, mesmo quando o analista não conheça, da indagação prática, e um **plano metodológico**, que diz respeito ao arsenal de regras e técnicas com que se lida com o objeto. Portanto, se a estética da recepção se diferenciar apenas pelo realce do leitor, aquele primeiro plano permanecerá intacto. Contudo, se por acaso o exame a que vamos submeter os textos provar o contrário, quais serão as consequências? Para dizê-lo com poucas palavras: neste caso, a estética da recepção implicaria o caminho para uma “mudança paradigmática” (LIMA, L. C.: 2002a, pp. 40-41, grifo nosso).

Como revela a citação da expressão de Thomas Kuhn, LCL ainda hesita em abandonar o referencial da ciência: se o “paradigma objetivo” que tem guiado a prática analítica deve ser ultrapassado, isto se impõe “para que as **ciências**, até agora tidas por menores, possam alcançar seu verdadeiro estatuto” (id., p.41, grifo nosso). Mas o resgate do leitor será suficiente para introduzir um transtorno na concepção de crítica em construção.

III

Será assim que *Mímesis e modernidade*, escrito em 1979, vai explicitar a contradição prenunciada pela **letra** de seus textos desde 1973. Para dizer sumariamente, a contradição entre a afirmação kantiana da impossibilidade de uma ciência da arte e a manutenção de uma concepção científica da crítica. Ao trazê-la ao enunciado, Costa Lima não mais hesita em optar: **A crítica à estética não nos leva a postular uma ciência do poético** (LIMA, L. C.: 2003a, p.80, grifo nosso).

A entrada em cena do leitor, trazendo consigo a da subjetividade do crítico, vai impor uma drástica reavaliação de posições. Até aqui, LCL partia do pressuposto de que seria possível alcançar uma formulação objetiva do discurso literário. Embora já apontasse para seu extravio, a rigor, ainda se mantinha prisioneiro de um quadro teórico substancialista.

Apenas com a afirmação da **realidade da ficção** por Wolfgang Iser, o objeto que define o espaço da crítica recebe uma formulação flexível e complexa o suficiente, a partir da qual LCL poderá visualizar, fora de um quadro substancialista, o lugar que ocupará a atividade do crítico. Dispondo de um conceito capaz de indicar com precisão, mas em negativo, os limites de seu discurso, sem que seus termos sejam sequer alterados, a noção de crítica como “invenção que põe limites à invenção” (LIMA, L. C.: 1974, p.119) recebe uma retificação imediata: invenção que se distingue da invenção poética por não constituir uma ficção dentro de outra ficção.

Daí o novo giro que apresenta seu dilema:

A crítica se coloca numa posição extremamente ambígua. Não há crítica sem *poiesis* [...] mas isso não converte a crítica num gênero literário. [...] progressivamente eu vinha a verificar que todo o problema com que eu me deparava, todo o problema da teorização, resultava do lugar ambíguo que a crítica ocupava. Por que ambíguo? Ambíguo por que, de um lado, digamos, se a crítica é a face concreta da teorização – e eu não acredito em crítica sem inventividade –, portanto, a crítica faz parte da *poiesis*. Mas ela, crítica, por outro lado, não é um **gênero** poético, quer dizer, eu não escrevo crítica como escreveria uma ode; eu não escrevo um romance, mesmo o romance que já está aqui, próximo, pela prosa em que se realiza, como eu escrevo uma crítica. Então, ela, crítica, por um lado, não se confunde com os gêneros poéticos; por outro lado, entretanto, sendo *poiesis*, tem uma articulação **interna** com eles. Quer dizer, ela não se põe **de fora** do objeto. É algo que pertence ao objeto de que ela fala, sem **ser** desse objeto. É essa posição ambígua, essa situação precária, que o crítico há de descobrir. Descobrir esse caminho significa dizer já não optar [entre a alternativa dentro ou fora do poético], mas, sim, tentar desencravar uma *dritta via*, um terceiro caminho, que recupere, que atualize, melhor dizendo, esse seu caráter inventivo sem que torne esse inventivo gênero poético (LIMA, L. C.: 2001).²

Em uma palavra, trata-se de indagar sobre a relação que os discursos da ficção e da crítica travam com a *mimesis* de que se alimentam: assim como a *poiesis*, a criticidade não é privilégio de um discurso particular, seja o da crítica ou da poesia; nesta, a criticidade depende de uma *poiesis* que escoia pela via da ficção; na crítica,

² Na transcrição, suprimi as repetições da exposição oral e introduzi entre colchetes uma variação da resposta original, onde se lia “já não fazer a opção racionalismo/estruturalismo *versus* hermenêutica”, que se vinculava estritamente à pergunta formulada pelo entrevistador. Substituindo-a pela expressão “entre a alternativa dentro/fora do poético”, que procura explicitar seu sentido dentro da argumentação investigada.

embora se origine do mesmo chão que o da *mímesis* (LIMA, L. C.: 2000, p.395), seu êxito dependerá, ao contrário, de ela não se converter em uma nova ficção verbal.

De modo que a concepção de crítica da obra madura de LCL ficará subordinada à compreensão de como o juízo estético se comporta perante a experiência da *mímesis*.

Daí que a plena problematização do lugar da crítica por LCL só se estabeleça após seu contato com a obra de Iser. Não por acaso essa se enuncia no penetrante ensaio “Questionamento da crítica literária” (1979), que prolonga e complementa a reflexão de *Mímesis e modernidade*.

Primeira consequência da mudança de perspectiva que se introduz, ela se concentra na constatação de que:

ao menos no circuito estético, não há verdades, essências da obra, a serem encontradas. O tempo histórico reage sobre as obras, não apenas as envolve, e ou as faz perder seu interesse ou revela outra razão para elas. E como **o analista não escapa deste mesmo lugar histórico**, não poderá tampouco pretender que enuncie verdades. Mas a ausência de verdades a descobrir não se confunde com o relativismo do vale-tudo; com a aceitação de enunciados desde que persuasivos. (LIMA, L. C.: 1981, p.206, grifo nosso)

O que força LCL a uma verdadeira *epoché* da compreensão da crítica, uma suspensão metódica da evidência de seu *status*:

se não sei precisamente o lugar que ocupará ou ocuparia um discurso que se sabe nem científico, nem ficcional, sei quando nada que advogá-lo tem o propósito de tentar romper com a ideia que toma a ciência como detentora da lógica (LIMA, L. C.: 1981, p.207).

Sabendo-se que a palavra “lógica” faz alusão, aqui, às expressões “lógica do inconsciente” (Lacan) e “lógica do concreto” (Lévi-Strauss), por oposição à concepção tradicional que identificava depreciativamente os objetos da antropologia e da psicologia com uma **anormalidade** ou **distúrbio**, seja da ordem social ou individual, não se estranhará a insistência do termo na formulação da meta teórica do autor: “visamos ao desenvolvimento de uma atividade capaz de mostrar a lógica de um objeto, experimentado como estético” (id., p.206).

Tampouco é acidental, que a teorização de LCL mantenha um diálogo constante com a antropologia e a psicanálise, estando ambas visceralmente ligadas às teorias da

mimesis e do controle do imaginário a que o crítico brasileiro submete a ideia de discurso ficcional de Iser.

Com isso, podemos destacar um segundo marco capaz de delimitar a via assumida por LCL. Por ele se afirma que a reformulação do pressuposto central da crítica proposta por LCL vai se opor tanto à análise imanentista, que rejeita a *mimesis* em nome da **diferença** do texto, quanto à sociológica, que a reduz à **semelhança** com o contexto.

4. Transtorno e reviravolta

No prefácio à segunda edição da *Crítica da razão pura* Kant cunha a famosa metáfora da revolução copernicana pela qual a metafísica deveria encontrar a “via segura da ciência”. Mas o caminho “espinhoso” da crítica lhe aparece, afinal, como a única via transitável para a filosofia. Não dispondo de uma “via segura”, como conclui o prólogo da *Crítica da faculdade do juízo*: a crítica deve fazer as vezes da teoria.

Igualmente, LCL só encontra uma via negativa para crítica literária. Mas se não abandona a pretensão de encontrar uma **via possível** para crítica, ainda que esta não fosse “segura” como a da ciência, para descobrir seu “terceiro caminho” seria preciso operar uma nova “revolução copernicana” sobre o juízo estético. Com efeito, o repensar da *mimesis* não significa outra coisa. Assim, para entendermos o conceito de crítica de LCL será preciso relacioná-lo à reviravolta que propõe sobre o conceito de *mimesis*, como produção de diferença.

Ancorado na articulação estabelecida entre o juízo estético e a experiência da *mimesis*, o segundo ponto de aproximação do conceito de crítica de LCL, que se nos oferece, obriga-nos a retomar o problema kantiano da validade do juízo:

que lastro de objetividade poderá ter o valor estético se entendermos que, na experiência em causa, como já se afirmava em Kant, a imaginação é produtiva? Ou seja, que o receptor não capta um reflexo mas estabelece uma configuração, isto é, organiza, filtra e seleciona o que recebe? (LIMA, L. C.: 2002b, p.17).

Sabemos que, para o jogo rigoroso da imaginação produtiva ativado no juízo

estético não se confundir com o julgamento arbitrário, sua invenção, em princípio, toma outro caminho que o da *mímesis* de que se alimenta.

De um lado a *mímesis* é necessária para que não se constitua uma ficção dentro de outra ficção. Pois, “se a obra de arte não tem um referente [...] como pode ser ela apreciada? Ou como essa apreciação deixar de ser mais que um puro arbítrio?” (LIMA, L. C.: 2000, p.53). Mas se o crítico estabelecer essa correspondência de forma imediata, seja referindo-a a uma cena histórica, um pensamento teórico ou uma visão de mundo, pela exacerbação da semelhança entre a imagem poética e os pressupostos do intérprete, a *mímesis* se converte em *imitatio*: ilustração de uma norma.

Por outro lado, é através da reflexão abstrata e seu instrumento básico, o conceito, afirma LCL, que o crítico opera. Não havendo separação drástica entre as fantasmagorias do intérprete e sua lucidez analítica, as possibilidades de se desprender de suas próprias ficções são muito relativas e altamente dependentes da reflexão. Como o juízo estético não parte de um conceito já dado, mas pode apenas encaminhar uma concepção – ou enunciado que funcione **como se fosse um conceito** –, será pela **invenção de conceitos**, com a explicitação de seus pressupostos, que ele se tornará o meio apto para LCL criar obstáculos à *mímesis* praticada pelo crítico. Nesse circuito, o conceito atuaria como um instrumento de choque: não abole a *mímesis* do crítico, apenas restringe seu império.

De modo que podemos reler o percurso intelectual de LCL como uma resposta sistemática ao problema da perversão da *mímesis* (i.e., da exacerbação da semelhança com o modelo), como primeiro caso do controle do imaginário. Mais especificamente, como uma resposta à questão da arbitrariedade do intérprete e da legitimidade do juízo.

Donde as altas expectativas depositadas na indagação da *mímesis*. Dela se espera ser capaz de formular uma nova base teórica para a crítica. Entendido como **meio de reflexão** sobre os limites da razão, o conceito de *mímesis* encerra para LCL uma dupla tarefa: de mediação social da obra poética e denúncia (desarme) da autoridade do intérprete privilegiado.

Assim, à afirmação da *mímesis* ativa do poeta se segue, como sua sombra, a negação da *mímesis* passiva do crítico.

Na medida em que o resgate da *mimesis* poética se formula contra a própria *mimesis* do intérprete, o projeto de sua *crítica da razão estética* revela-se portador de um ponto opaco:

É mesmo porque aceitamos que inexistente um critério imanente de poeticidade, é mesmo porque sabemos que, sem a entrada do leitor, a suprir os vazios da obra, esta não passa de um esquema incompleto, que defendemos a não transparência entre experiência estética e juízo sobre o poético. (LIMA, L. C.: 1981, p.206)

Convocada para romper o privilégio danoso de um sujeito privilegiado (LIMA, L. C.: 2000, p.55), a *mimesis* visa criar parâmetros de relativa objetividade para o juízo do crítico. Mas como este não pode ser senão reflexivo, o suplemento de sentido que atribui ao texto apenas pode contar com o apoio de sua própria cadeia argumentativa.

II

Esta situação paradoxal do crítico perante a *mimesis* que atua involuntariamente sobre seu juízo pode se tornar mais clara pelo paralelo que LCL permite traçar com a prática do historiador. Pensada por oposição tanto à ciência quanto à arte, sua indagação aponta igualmente para uma terceira destinação: “Se rejeita a redução da história à ficção, devido ao apoio daquela na aporia veraz, o teórico não deixa de questionar a inscrição da verdade no domínio do factual” (ALCIDES, S.: 2006, p.340).

De modo que a caracterização positiva desse terceiro lugar pressupõe uma crítica da concepção substancialista da “verdade” (id.) – pedra angular da concepção padronizada da escrita da história – e, em decorrência desta, sua diferenciação quanto ao modelo de verdade praticado seja pelo filósofo, seja pelo cientista. Entendida como um valor, resultado de um juízo, e não captura de uma substância, a prática veraz da escrita da história prescinde, por um lado, dos processos de experimentação e verificação das ciências e, de outro, não se investe necessariamente de uma pretensão ontológica, capaz de fixar sentidos aos rumos da existência.

Nem operacional, nem especulativa, a “verdade histórica” antes reivindica uma

prática semelhante à da “investigação judiciária” (François Hartog), pois implicaria a “adequação de um caso particular a uma norma (escrita ou costumeira). Adequação afirmada pela interpretação da autoridade que se julga competente” (apud. SCHWARTZ, A.: 2006, p.8). Mas à diferença da autoridade jurídica, que “atua a partir de normas preestabelecidas”, o historiador se vê obrigado a explicitar seus pressupostos, i.e., a questionar as regras do juízo que formula, **devido à *mímesis* que pratica e não à ficção que supostamente engendra**, como pensara Hayden White (LIMA, L. C.: 2006, p.157).

Sendo a crítica, por definição, originária do mesmo solo que a *mímesis*, o que se afirma sobre o historiador se torna tanto mais incisivo na área do crítico. Parafraseando, então, o que LCL diz sobre aquele: embora seja uma forma discursiva inconfundível com a ficção poética, por seu apoio específico na aporia do valor estético, isto é, da validade intersubjetiva do juízo, a crítica guarda consigo uma reserva de *mímesis*.

Por isso, a incapacidade de formular conceitos torna o crítico potencialmente portador de valores que transporta para seu objeto. A *mímesis* que nele opera independe, então, de sua vontade e chega a atuar contra ela. Torná-la indistinta da *mímesis* ativa, intencional, engendradora de uma “nova configuração poética”, não faria bem nem ao poeta nem ao crítico.

Donde a necessidade de explicitar seus pressupostos e questionar as regras do juízo que formula a fim de evitar que a *mímesis* do crítico se resolva numa modalidade de ficção externa – ficção que não se declara ficção. Ao contrário, dela se distancia pela reflexão demonstrativa de seu próprio processo analítico. Pois ao passo que o verossímil ficcional trava uma “relação paradoxal com a verdade” (LIMA, L. C.: 2000, p. 64) – não dispondo de operadores, ele teria por limite a impossibilidade de propor outra verdade; não tendo a verdade como seu horizonte, a reencontra apenas na forma de questão – o verossímil crítico estabelece com ela uma “estranha dialética”:

Tendo em seu horizonte a ideia de verdade – da verdade, observe-se não necessariamente como captura de uma substância –, o conceito é um dos meios críticos contra a consciência bruta e automatizada. Meio por certo limitado [...] porque, não sendo a verdade a adequação, afirmada classicamente, entre uma coisa e o que dela se enuncia, sendo ao invés produto da interferência de um juízo

humano sobre a propriedades então postas em relevo do objeto, a promessa do conceito – dizer o Ser do que conceitua – nunca se cumpre (LIMA, L. C.: 1991, p. 50).

III

Seguindo seu rastro, havíamos chegado ao ponto em que o autor se viu impelido a estabelecer uma *epoché* radical do estatuto da crítica. Cumpre destacar, agora, que se LCL declara desconhecer o **lugar** que a crítica ocuparia entre os saberes positivos, isso não afeta imediatamente a formulação de seu **conceito**. Tanto que este permanecerá contido na definição de “análise do discurso literário” ao menos até que *Limites da Voz* (1993) o redefina, em termos rigorosamente kantianos, como “análise dos limites da razão”. Conceito que se precisa, finalmente, em *História. Ficção. Literatura* (2006), para a forma que reúne e explicita as anteriores: “análise dos limites do discurso ficcional”.

Vemos surgir, assim, o conceito de crítica da obra madura de LCL como plenamente definido a partir da triangulação do lugar da crítica pelas questões da *mimesis* e da ficção e da **mancha inevitável de controle** que se projeta sobre seu juízo.

Não obstante, dispormos do enunciado retificado do conceito de crítica correspondente ao estágio mais alto da obra de LCL não assegura que possamos declarar algo acerca seu estatuto discursivo que não seja apenas negativo, como demonstra a continuação da análise.

Estando afastada a referência ao discurso científico, sua formulação prossegue concentrada, como vimos, na relação com o ficcional: “a crítica não está nem dentro, nem fora do puro espaço literário. Faz parte da *poiesis*, sem se confundir com o poético” (LIMA, L. C.: 2005, p.215). Partindo da alternativa dentro/fora do território da ficção, Costa Lima ensaia, então, uma nova aproximação de suas marcas discursivas:

O que de fato sucede é que a aceitação da criatividade do analista [...] é bloqueada pelas marcas que assinalam as áreas discursivas hoje reconhecidas. Identificando-se o discurso dominante, o da ciência, com o discurso da verdade, a um dos distintos, o da ficção, concede-se academicamente a marca de “inventivo”. [...] Também

aqui é possível uma terceira posição: o analista, tanto como teórico, quanto como crítico, tem seus limites assinalados pelas marcas do discurso que pratica. O seu é um **discurso judicativo** – i.e., que procura fundar os juízos pelos quais apreciamos a ficção. (fundar os juízos não significa necessariamente ditar normas; será antes explicar porque se lê certa obra de certa maneira, porque se desprezam tais outras, etc.). (LIMA, L. C.: 1988, p.351-2, grifo nosso)

Enunciado que tem a vantagem de pôr a descoberto a raiz da dificuldade que encontra na afirmação da positividade do “discurso judicativo” da crítica: não seria apenas pelo modo como se conduz em face da subjetividade, mas sobretudo em função presença da **Lei** e da posição que assume perante ela, que a crítica se mostra dificilmente teorizável. Pois quanto menos se dobre às injunções das práticas de verdade estabelecidas, quanto menos dependente de seu condicionamento pela *mimesis*, tanto mais complicada sua aceitação pela Lei, o que tornaria a crítica particularmente sensível ao controle.

Ora, não sendo o seu estatuto nem mais, nem menos complexo de apreender, em princípio, que o da antropologia, da psicanálise ou da escrita da história; sua dificuldade comum decorrendo da legitimação moderna do conhecimento fundado no paradigma do sujeito; será, finalmente, a partir da reformulação da concepção moderna de subjetividade que Costa Lima encontrará a base necessária para sua concepção renovada de crítica (LIMA, L. C.: 2006, p.134-140).

Sinteticamente, então: a terceira via proposta por LCL se deixa ler, por esse prisma, como uma alternativa tanto à “epistemologia moderna”, fundada no sujeito uno, autocentrado, e sua correlata concepção objetiva de representação, de que o conceito (*Begriff*) constitui o modelo privilegiado; quanto à epistemologia “pós-moderna”, declaradora da “morte do homem” e do “fim da representação”, que teria na metáfora sua formulação adequada.

Na primeira ponta, a legitimação de uma “epistemologia piramidal”, que, tendo a ciência em seu ápice, estabelece uma hierarquia dos saberes regulada pelo modelo de um **discurso da verdade** representado maximamente pelo uso conceitual (legislador) da linguagem. No extremo oposto, a deriva assumida exemplarmente por Derrida dela permanece não obstante prisioneira, na medida em que apenas a “desconstrói sem a perda de sua forma geométrica – a pirâmide deixa de ter como cume o conceito, o enunciado unívoco, para que tenha a disseminação incessante de

um metafórico interminável” (LIMA, L. C.: 2010, p.21). Onde a tendência inversa do pensamento contemporâneo de substituir o predomínio do modelo de saber privilegiado fornecido pelo discurso científico, pondo em seu lugar o modelo do **discurso poético-ficcional**. De modo que ambas as epistemologias pressupõem, em comum, uma “organização piramidal dos discursos” (LIMA, L. C.: 1989, p.128).

Ora, “**o reconhecimento dos limites do discurso ficcional significa a crítica da idéia de um centro único e não a postulação doutro centro**” (id., p.106). Se a ultrapassagem da dicotomia clássica entre sujeito e objeto pretendida na dissolução da categoria do sujeito revelou-se, afinal, apenas um sintoma do “privilegio mais radical concedido à subjetividade” (LIMA, L. C.: 2000, p.283), para LCL, a crítica da posição hegemônica do cientificismo moderno, não leva necessariamente à sua ocupação pela estetização do saber. Pois, como adverte: “estabelecer um compromisso seja com a ciência, seja com a ficção é diluir o que há de mais ousado e promissor na reflexão contemporânea”. (LIMA, L. C.: 1989, p.67).

Recusando ambas as direções LCL busca, finalmente, desobstruir seu próprio caminho para a crítica através da reformulação do par axial das categorias de sujeito e representação na teoria do “sujeito-fraturado” e da “representação-efeito” (LIMA, L. C.: 2000), e pelo simultâneo investimento em uma teoria não substancialista dos territórios discursivos (LIMA, L. C.: 2006).

5. A crítica fora da arquetetônia kantiana

À primeira vista, a via assumida por LCL se distingue apenas negativamente. De um lado, por sua afirmação da crítica como **criadora, mas distinta do ficcional**, e de outro, como **conhecedora, mas diversa da ciência**. Ela **não é** literatura, ou melhor, não participa do discurso poético-ficcional, pois suas proposições, ao contrário do que sucede ao texto ficcional, estão sujeitas ao critério de verdade/falsidade, i.e., não seriam apreciadas em função de seu valor estético, senão por sua validade cognitiva. Pois, que um texto poético admita uma pluralidade de sentidos e imponha a “tarefa infinita” da interpretação não significa que qualquer interpretação seja válida *a priori*. A afirmação da ausência de verdades a descobrir não se confunde com o relativismo

do vale-tudo.

Mas ela também **não é** uma ciência, posto que seu objeto não cabe sob leis, nem se pode prever (prescrever) as reações de seu receptor. A rigor, escreve LCL, **o crítico não dispõe sequer de um método**: “aprende-se com a experiência passada, a própria e a alheia, mas, quando tentamos converter experiências, mesmo que exitosas, em método, perdemos e estragamos a singularidade do objeto que nos move”. Por isso, “o que se diz sobre a poesia, sobre a ficção literária, sobre a arte, não é respaldado por instrumentação científica. Pois o que dela sabemos é pela experiência em que entram. Querer *definir* a experiência estética é pretender apreendê-la cientificamente” (LIMA, L. C.: 2002a, p.46).

Sem método, portanto, **o crítico tampouco dispõe, propriamente falando, de conceitos**:

como mostram os ensaios sobre teoria das ciências sociais de Max Weber, também as ciências históricas e humanas não contam com uma regularidade do objeto que permita a formulação de leis e métodos de indagação uniformes. Ou, como diria Georg Simmel, o homem, mesmo por não ser só instinto, não é apenas um ser governado pelo mecanismo da causalidade. [...] Por acaso, a biologia saiu-se melhor com a vida, que pretensamente seria seu objeto? A ciência operacionaliza um modo de ser; é capaz de instrumentalizá-lo, de definir suas instrumentações, mas não de definir seu objeto, senão de maneira ociosa. Como Weber já sabia, ao médico cabe prolongar a vida do paciente. Não lhe compete saber para quê. (LIMA, L. C.: 2002a, p.17, 45).

Se esta declaração da “impossibilidade de definições” da teoria literária não se converte em axioma é porque diz apenas dos **limites da razão crítica**: “o imagético e as formas da conceitualidade traçam os limites para a razão” (id., p.19). Mas ao contrário do que sucede às ciências ditas exatas, onde “a dimensão imagética necessariamente estiola” – pois “que interessa ao biólogo que o termo ‘célula’ tenha como lastro metafórico original ‘pequena cela’?” –, se o crítico não considera essa distinção particular de sua linguagem ele “é arrastado a converter seu próprio texto em competidor daquele que examina” (id.).

Em sua acepção científica, “enquanto operador, o conceito é um enunciado tanto mais poderoso quanto mais unívoco [...] é literalmente *Begriff*, i.e., algo que agarra e prende” (LIMA, L. C.: 2010, p.20). Mas aqui LCL faz intervir uma distinção

preciosa:

O latim forneceu ao alemão a possibilidade de um par, *Konzept*. Mas, no léxico corrente, *Konzept* significa 'esboço, projeto, programa'. Para que o termo diga de sua função na filosofia teríamos de ressaltar sua etimologia: *konzipieren*, derivado de *concipere*. A crítica é poética à medida que supõe **a abertura para uma concepção** que ela então elabora. Longe de tornar as imagens ociosas, o poético da crítica não compete com as voltas e giros, torsões e deslocamentos do ficcional literário, mormente de sua espécie poética. Muito menos pretende alcançar a precisão e limite dos *Begriffen*. Ela visualiza o indeterminável, minoritariamente o indecível (id., grifo nosso).

Ao enveredar por esse caminho, LCL está consciente de seguir uma via já indicada por Kant. Como a importância dessa reformulação se concentrará na caracterização do que o filósofo oferece do "juízo de reflexão", lembremos sua distinção básica face ao "juízo determinante":

A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal. No caso de este (a regra, o princípio, a lei) ser dado, a faculdade do juízo, que nele subsume o particular, é **determinante** (...). Porém, se só o particular for dado, para o qual ela deve encontrar o universal, então a faculdade do juízo é simplesmente **reflexiva** (KANT, l.: 2005, p.23).

Limitemo-nos a notar com LCL, primeiramente, que a aparente simplicidade da distinção (um parte do geral para o particular, o outro percorre o caminho inverso) ainda não basta para explicar a particularidade do juízo reflexivo. Esta supõe uma relação inédita com a noção de finalidade revista pela terceira crítica.

Sendo indeterminado do ponto de vista dos conceitos – em termos kantianos, das "leis" gerais – em que subsume o particular, o juízo reflexivo, ao contrário do determinante, passará a ser considerado

segundo uma tal unidade, **como se** um entendimento (ainda que não o nosso) as tivesse dado em favor de nossa faculdade de conhecimento, para tornar possível um sistema da experiência segundo leis da natureza particulares. Não como se deste modo tivéssemos de admitir efetivamente um tal entendimento (pois é somente à faculdade do juízo reflexiva que esta **ideia** serve de princípio, mas para refletir, não para determinar); pelo contrário, desse modo, esta faculdade dá uma lei somente a si mesma e não à natureza (id., p.24, grifo nosso).

A própria necessidade de retornar ao juízo determinante e distingui-lo do reflexivo, como observa LCL, resulta de o filósofo haver compreendido que “a força organizadora do juízo determinante está longe de homogeneizar toda a experiência”, pois “seus operadores funcionavam quanto à experiência possível, mas se paralisavam diante da multiplicidade do estritamente empírico” (id., p.125).

Na primeira crítica se estabelecera a distinção entre **pensar** e **conhecer**, tendo por base que o entendimento só pode **conhecer** o que se oferece através da experiência, os fenômenos particulares que, com a ajuda da imaginação, subsume em seus **conceitos** (*Begriffen*). Não podendo tratar das coisas-em-si, a estas só caberia serem **pensadas** pela **ideias** da razão, sem que se possa atribuir um predicado de existência a seu objeto. Ao entendimento ficaria resguarda, enfim, a capacidade de legislar sobre o fenomênico, ao passo que à razão só caberia prestar um serviço a sua meta cognitiva, fornecendo-lhe (meros) princípios reguladores.

É essa arquitetura do juízo que a terceira crítica vem abalar. Ao questionar sua capacidade de apreensão da multiplicidade contingente de “leis empíricas”, é a própria identidade entre **conhecer** e **legislar** (conceber, determinar e definir através de um *Begriff*) que se torna problemática. Assim, se antes era a razão que recebia limites – só é possível **conhecer** o que se dá através da “experiência possível” –, agora é o entendimento que verá restringido seu alcance: sequer as ciências (ditas) exatas podem pretender legitimamente conhecer a totalidade do que se oferece à experiência concreta, pois o tipo de juízo em que se apoia o enunciado científico, o juízo determinante, só dá conta do que nesta se inscreve na ordem da causalidade mecânica da natureza.

Ao contrário, ao juízo reflexivo caberá tratar do que não se inscreve nessa ordem causal, o que Kant assinala como sendo da ordem da intencionalidade:

o juízo de reflexão cumpre-se fora do âmbito das leis mecânicas que regem a natureza. Por isso mesmo, ele opera com uma ideia que, mesmo porque ideia [...] não tem a capacidade de esclarecer a realidade material do objeto: a ideia de fim. [...] É enquanto (mero) produto da razão que a ideia de finalidade é considerada como explicativa da própria forma como um objeto aparece. [...] O que equivale a reiterar: a ideia de fim não cabe no juízo determinante, não declara as propriedades do objeto; é um suplemento de sentido

com que a razão contribui para que as coisas tenham sentido (LIMA, L.C.: 2000, p.48).

Destaque-se o inesperado da conclusão: o juízo de reflexão “não declara as propriedades do objeto”, em contrapartida ele seria “um suplemento de sentido”. Relendo Kant a partir de Iser, LCL extrai do filósofo uma consequência que nele não se inscreve.

Dizer que o juízo reflexivo não declara as propriedades do fenômeno, por certo equivale a aceitar a conclusão de Kant de que ele não pode conhecer, ao menos no sentido em que a **ciência** conhece. Porém, se a crítica não diz das “propriedades objetivas” de seu objeto, isso não impede que ela possa **pensá-lo**. O que, por sua vez significaria que ele opera com ideias e não com conceitos, ao menos no sentido em que o entendimento opera com seus *Begriffen*.

Mas mesmo porque aqui o pensamento pensa o que se apresenta a uma experiência concreta – no caso do crítico, à uma experiência estética –, seria errôneo confundi-lo com o que Kant declarava na primeira crítica a respeito da razão pura, que se ocupava ilegitimamente do supracensível. Em forma direta, que se supõe aqui senão uma outra modalidade tanto de “conhecimento” quanto de “conceito”?

De fato, observa LCL:

Em toda a Terceira Crítica, ‘conceito’ é empregado em um sentido mais amplo do que na Primeira, pois não significa um enunciado que declara as propriedades objetivas de um fenômeno, senão que assinala as propriedades a este atribuídas pelo agente humano [...] não é acidental que se fale em “conceitos da razão” [...] todas as operações de que trata a *Crítica da faculdade de julgar* antes enfatizam o papel da razão que do entendimento [...] a área de eficácia deste é, por conseguinte mais restrita do que a *Crítica da razão pura* nos levava a pensar. Essa área se restringe ao campo mecânico. Por conta dessa limitação, mesmo antes que entre em cena a experiência estética, o mundo se mostra mais refratário ao sentido do que uma primeira leitura da Primeira crítica teria feito supor. (LIMA, L. C.: 2000, p.169-170).

Se, como já se afirmava na primeira crítica, “só o real enquanto experimentável é propriamente cognoscível”, não ser a razão coextensiva ao real “não significa que não tenha o direito de indagar sobre o que não é propriamente cognoscível” (id., p.239). Assim, “se o caráter *sui generis* da experiência da arte impede que a crítica

assuma uma direção normativa, isso não impede que o crítico empregue conceitos”; apenas “o conceito perde aí sua necessária conotação de reconhecedor da homogeneidade do objeto”. Em seu lugar, na crítica de arte ele se tornaria, para falar com W. Benjamin, um *medium*-de-reflexão.

Haveria, pois, outro entendimento possível para “conceito”, mais próximo do termo corrente alemão *Konzept* (‘esboço, projeto, programa’), que realçaria seu lastro metafórico original como “concepção”, o que supõe um **processo de produção teórica**, uma atividade *poiética* do conhecimento. Mas diversa da que é suposta pelo juízo determinante, onde a imaginação apenas “presta um serviço” ao entendimento, no juízo reflexionante a imaginação é produtiva, o que significa que não se limita a converter em representações (*Vorstellungen*) os dados da experiência, senão que se põe a funcionar no mesmo nível do entendimento como faculdade das apresentações (*Darstellungen*):

ao contrário do que se dá nos parâmetros do conhecimento estrito, a experiência estética é singular, i.e., por ela a imaginação do sujeito é ativada e posta a funcionar **no mesmo nível** que sua capacidade de entendimento (id., p.240, grifo nosso).

Haveria ainda outra destinação para o uso empírico da razão no juízo estético que o de declarar apenas o modo como o sujeito é afetado pelos fenômenos: ela pode **pensá-lo** e, através de um ato inventivo original da imaginação (o “como se” teleológico), conferir ao objeto um **suplemento de sentido**:

O conceito de fim [...] visa suplementar um sentido impossível de ser alcançado conforme os simples mecanismos da natureza [...] “A representação do efeito é aqui o fundamento determinante de sua causa” (B 33). Com facilidade daí se deduz que o “fim é o produto de uma faculdade específica, a da apetição, que se atualiza por meio da vontade” [...] “representação do efeito”, provocadora de uma causalidade que não ultrapassa o círculo subjetivo, o conceito de fim nos faz verificar que o conhecimento do mundo se estende além da aferição científica (id., p.170-171).

Assim, necessariamente se reformula a relação entre o real e o pensar, numa concepção de que sai extremamente enriquecida a interpretação de Kant:

O ato de leitura crítica implica a recolha de sinais e marcas que, **sem**

recuperar o real [...] o indiciam. O real assim não é nem o que se põe diante de mim e exige uma linguagem que o torne transparente, nem tampouco o que se embaralha em uma cadeia deslizante de significantes, i.e., de promessas de sentido, sempre autodestruídas. O real é isso e aquilo; algo que está aí e algo que se constrói (id., p. 398).

Concepção de que segue, como seu *pendant*, a inferência de que a indeterminação da **realidade do ficcional**, “sem permitir a figura do mestre – ‘eis a interpretação certa’ – admite o sentido, é certo que sempre provisório”. (id., p.399).

6. O horizonte do precário

Tirada de sua arquetônica, a terceira crítica admite uma releitura imprevista. Ao invés de garantir a homogeneidade da experiência, nela a realidade humana como um todo, e não apenas a que se apresenta à experiência estética, se mostrou ainda “mais refratária ao sentido” do que já se afirmava na primeira crítica.

Consequência direta do afastamento do projeto arquetônico de Kant, a crítica aparecerá para LCL como uma atividade eminentemente (a) **reflexiva** – não normativa – e (b) **argumentativa** – não apodítica (LIMA, L. C.: 2002a, p.11-12). E tampouco se poderá confundir sua teoria com um mero conjunto de axiomas, pois ser ela argumentativa significa que sua **concepção** – de literatura, por exemplo – já não caberá numa **definição** (id., p.40).

De modo que “na crítica de arte e de literatura o conceito se torna ferramenta para o pensar; algo por definição plástico e modificável de acordo com o objeto singular que analisa, com sua posição no espaço e no tempo” (LIMA, L. C.: 2000, p.17).

Assim entendida, a teoria estabelece **limites** para o juízo do crítico, a fim de restringir sua arbitrariedade. **Nem promove sua extensão, nem garante sua correção**, servindo apenas para favorecer e consolidar seu exercício, abrindo-lhe novos caminhos, que a crítica interpretativa meramente pragmática desconhece. “O desvio que pratico”, escreve ao final de *Mímesis: desafio ao pensamento*, “[visa] criar parâmetros de relativa objetividade, cuja qualidade dependerá do próprio exercício crítico” (LIMA, L. C.: 2000, p.398-399).

A partir dessa demarcação, LCL ensaia nova aproximação do lugar da crítica, propondo repensá-la como uma atividade que não se encerra em sua mera função pragmática: “apreciar o mérito ou demérito de certa(s) obra(s)” (LIMA, L. C.: 2005b, p.120). Visto que a “função prática” imediata da crítica consiste na **apreciação do valor estético**, assim entendida a crítica seria “um exercício de mediação; um modo de tornar mais acessível o que, por si, ora mais, ora menos é evasivo à compreensão” (id.).

Mas tomado em seu sentido meramente pragmático, prossegue LCL, o conceito de crítica bifurca-se em duas modalidades: a **crítica preceptística** e a **crítica interpretativa**. A que se esgota no exercício “puramente judicativo” e a que “supõe uma linha interpretativa que leva a um juízo valorativo”. Enquanto o crítico que se adapta ao modelo judicativo “trabalha com dois pesos – a norma e sua justificação – [...], na sua segunda espécie de crítica prática, a justificação é substituída pela interpretação, que, de sua parte, não é subordinada a uma norma prévia”. (id.).

Como a obra literária, porém, não fornece por si mesma conceitos, “o crítico interpretativo, consciente ou inconscientemente, lança mão de textos que admitam a produção de conceitos ou ferramentas de generalização” (id.), sejam extraídos da historiografia, da filosofia, da psicanálise, das ciências sociais, etc. Porém, utilizando-os nos moldes de uma atividade pragmática, emprega-os como instrumentos a serem operacionalizados (*Begriffen*), ou seja, por sua **aplicação** ao texto, que dessa forma tendencialmente se converte em **ilustração** seja de uma linha de pensamento, seja de um momento histórico. Pois, “para que mantenha seu caráter mediador, a crítica prática não se interessa por discussões teóricas” (id, p.121).

Mas tendo em vista que a literatura “exige menos o julgamento de suas obras ou de seu próprio discurso do que a fundamentação do juízo que delas se faça” (LIMA, L. C.: 1981, p.200), a crítica pragmática depara-se com um limite que ela não pode transpor, sem repensar drasticamente seus pressupostos:

como o crítico pode legitimamente mediar se seu objeto não cabe sob leis? Aqui está o problema capital. A crítica mediadora, mesmo a que se recusa a ser preceptiva, se baseia em exemplos prévios. Não ter a literatura – como as artes em geral – leis próprias significa que os exemplos modelares são sempre passíveis de ser reconfigurados. Mas quando poderá o crítico saber se a tradição perdeu sua vigência

ou se o novo que se lhe apresenta é mais que um mero apelo mercadológico? É justamente porque não pode sabê-lo de antemão que a atividade crítica não se basta com mediadores, e sua face prática. É ainda por isso que, *em cada cultura, nos momentos de desestabilização, os mediadores se mostram insuficientes [...] é nesse instante que a invenção crítica se impõe, ela em sua via específica: a via da teorização*. O gesto inicial da teorização consiste em se interrogar além do que está assegurado pela prática herdada ou admissível (LIMA, L. C.: 2005b, p.122, grifo nosso).

Ao lado das duas modalidades pragmáticas vem se colocar, assim, uma terceira espécie, a **crítica de invenção** pela qual se concretiza a via da **crítica teórica**. Mas, insiste LCL, esta se põe **ao lado** da crítica prática, pois perguntar por sua especificidade não supõe negar validade às modalidades anteriores. A crítica teórica não prescinde delas, nem as relega ao ostracismo. Mesmo porque não menos pragmático, sua função básica é a mesma, a apreciação do valor estético, e sua operação não menos interpretativa, o “crítico inventivo” se caracteriza inicialmente apenas por uma negação – não se restringe à função mediadora, à qual estabelece limites – e por uma tautologia – se diferencia por sua disposição para “enfrentar e dialogar com a reflexão teórica ou até impulsioná-la”, apenas em raros casos, afirmando-se como autor de escritos teóricos. (id.)

A que se acrescenta uma segunda série de negações aproximativas: “ao contrário da obra de arte, que só pode ser inventiva, a invenção é [apenas] uma modalidade da crítica” (id., p.124). Ao passo que naquela a invenção “se afirma (ou se nega) por sua própria textura”, na crítica ela “depende de um encaminhamento demonstrativo”. Pelo que a crítica se disporia “na metade do caminho entre a arte e a reflexão filosófica. Como a arte, ela precisa de um veio **poiético**. Como a reflexão filosófica, este veio se apoia em uma rede de conceitos” (id.).

Mas se supõe o uso de conceitos, ao contrário da ciência, “não faz afirmações gerais, não nivela as obras particulares em espécies” (id.). Embora seja legítimo falar em “gêneros literários”, saber o que singulariza o trágico ou a épica ainda nos deixa longe de uma compreensão razoável, tanto de Sófocles ou Homero, quanto mais de Eurípedes ou Dante.

Argumentação que é quase uma retomada literal do que LCL já escrevia há mais de uma década: “a crítica não está nem dentro, nem fora do puro espaço literário. Faz

parte da *poiesis*, sem se confundir com o poético”, pelo que só se podia dizer que “**a crítica reside em certo intervalo**” (LIMA, L. C.: 2005a, p.215, grifo nosso.) Mas com um acréscimo negativo que trai seu avanço sobre a formulação antecedente: também no discurso do filósofo o conceito rompe com seu estatuto de *Begriff*.

Assim, desde que LCL abandonara sua pretensão científica, a crítica que num primeiro momento se designava apenas por dupla negação (nem ciência, nem literatura), embora já pressupondo uma afirmação negativa (é um saber sem ser ciência, é inventivo sem ser poético), no segundo ato de seu questionamento mantêm-se os limites já conquistados, acrescentando uma primeira aproximação negativa (nem dentro, nem fora do poético). Numa terceira etapa, enfim, mantendo as duas marcas anteriores, incorpora uma segunda aproximação negativa (nem dentro, nem fora da filosofia). Pelo que ela permanece ainda “num certo intervalo”, mas não o mesmo que servira de ponto de partida: agora o intervalo habitado pela crítica situa-se a meio caminho entre a arte e a filosofia.

Pelo primeiro ato, afirmava-se: tem positividade. Pelo segundo: tem *poiesis*. E pelo terceiro: tem conceitos. Mas bem se vê que o movimento da série não se cumpre por síntese dialética. A cada afirmativa permanece ligando o predicado: “mas não como”. Resta **por conceber** uma outra noção de “conhecimento” e uma outra modalidade de “conceito”, bem como o papel que neles desempenha a “invenção crítica”. Nem ciência, nem arte, nem filosofia... Deslocam-se as negações, mas a via da crítica permanece, a cada etapa, sempre oblíqua e terceira.

Apenas esboçando-se, aqui e ali, alguns indicadores parciais de sua região discursiva, mesmo dentro de seu próprio campo ela é ainda a terceira espécie, que só se deixa apreender por negação: diametralmente oposta à prática normativa, por seu caráter reflexivo; heurísticamente divergente da prática mediadora, por seu procedimento argumentativo; de ambas diversa, por sua prática teórica. Exceto por uma afirmação positiva: a “crítica de invenção” incorpora e explicita **como problemas** os atributos de suas modalidades pragmáticas. Será, assim, justamente de sua pertença a um espaço comum que LCL vai extrair formulação que mais nos interessa do ponto de vista de uma caracterização positiva do lugar da crítica:

Das três espécies referidas de crítica, é legítimo dizer-se: (a) suas

diferenças são apenas de grau, muito embora a distinção entre a normativa e a crítica de invenção chegue a parecer de natureza; (b) diferenças de grau pelas posições que ocupam no espaço formado pelos polos do 'julgamento' e do 'juízo'. (id., p.123)

Serem suas diferenças apenas de grau, e não qualitativas, equivale a dizer que a modalidade teórica se mostra tão problemática quanto as anteriores em relação a sua margem de arbitrariedade – ela pode converter igualmente seus critérios em normas ou suas categorias em operadores. Do mesmo modo que as modalidades pragmáticas compartilham do estatuto precário daquela, pois “ao contrário das profissões liberais, o crítico não se justifica pelo que faz ou deixa de fazer” (LIMA, L. C.: 2000, p.13).

Mas é na anotação (b) que LCL abre, de fato, uma perspectiva inédita, traçando um **esboço de concepção** das marcas discursivas que assinalam **por dentro** os limites da crítica – por dentro, e não apenas por suas fronteiras com outros discursos. Em forma desenvolvida: “os polos opostos, julgamento e juízo, que ladeiam **o espaço crítico**, se caracterizam pela correspondência que mantêm, respectivamente, quanto à estabilidade da norma e a atitude de reindagação do que se toma por norma” (LIMA, L. C.: 2005b, p.123, grifo nosso).

Traçado esse perímetro, LCL passa a especificar as referidas diferenças de grau das três modalidades conforme as posições que ocupem nesse “espaço crítico”.

Na primeira ponta, localiza-se o “homem do julgamento”, o crítico normativo ou juiz-da-arte (*Kunstrichter*), “que opera a partir de uma legislação implícita, que tem a força de um costume”. Sendo legislador, ele simplesmente repele a reflexão teórica.

No polo oposto, dispõe-se o crítico de invenção, “homem do juízo”, que seria ao contrário “aquele cuja apreciação assenta em uma disposição, conceitual ou propensamente conceitual, a que alude ou demonstra”, que firma uma relação constitutiva com a teorização. O que não significa menos passível de arbitrariedade.

Na posição intermédia, está o crítico interpretativo, “homem da mediação” por excelência. Por ser interpretativo, “conta de antemão com uma norma”, embora não a tome “como cristalizada, pronta para servir de preceito”; mesmo porque toda interpretação ou “insinua sua base teórica ou dá condições para que a teorização subjacente se explicita *a posteriori*”. Teorização que tanto pode explicitar “um *corpus* já constituído”, quanto esboçar “uma teoria a ser ainda elaborada”. Visto que, embora

“mantenha a desconfiança quanto à teorização, em princípio não lhe é adversa”. (id.)

Desse modo, conforme as posições assim ocupadas no “espaço crítico”, estabelecem-se igualmente três modalidades distintas de relacionamento com a **prática teórica**: “indiferença ou aversão a ela” (preceptística), “suspeita potencial ou internalização de uma reflexão já constituída” (interpretativa) e “diálogo explícito com o corpus teórico com que opera ou que desenvolve” (inventiva) (id.).

7. Uma consequência imprevista?

Mas acaso já podemos falar, aqui, em uma concepção positiva do território da crítica? A rigor, o esquema do espaço crítico traçado por LCL não configura ainda uma teoria do seu **discurso**. À medida que seu projeto interioriza no espaço crítico a dupla negação, ao invés de eliminar o risco do dogmatismo ou da estetização da crítica, a observância de sua via oblíqua passa a ser constitutiva da sua possibilidade, intensificando “a própria urgência de uma criticidade que acompanhe cada passo seu” (LIMA, L. C.: 2005a, p.238).

Por certo, isso não impede que se possa traçar um paralelo para a crítica dentro da sua própria teoria das formas discursivas. Esquemáticamente: para Costa Lima, cada **discurso** supõe uma **meta** sustentada sobre uma **aporia** (LIMA, L. C.: 2003b, pp. 29-41; 2006, pp.22-27, 140-152). Sendo a finalidade prática da crítica a apreciação das obras de arte, ela se caracteriza basicamente como uma atividade de mediação. Ser a crítica uma modalidade de **discurso judicativo**, não implica, entretanto, sua redução a uma “atividade judicativa”, pois esta propriamente se prolonga numa “atividade do pensar” (LIMA, L. C.: 1997a, p.241). De modo que, para LCL, a crítica se peculiariza por não se esgotar em sua **meta pragmático-operatória**, desdobrando-se numa **meta especulativa** que toma por objeto os pressupostos teóricos da própria atividade judicativa do crítico. O que reforça sua compreensão da crítica como “face concreta da teorização”.

Quanto à sua **aporia**, ela pode ser kantianamente expressa através da seguinte questão: “como são possíveis os juízos críticos intersubjetivamente válidos se o valor estético é portador de um coeficiente de irreduzível variabilidade histórica?”. Assim

formulada, a aporia do valor estético se bifurca em duas direções, que podem ser traduzidas em forma igualmente interrogativa: (a) “qual a especificidade da obra de arte?”, pergunta que fundamenta o plano de vigência do valor estético; e (b) “como ela se relaciona com a ‘realidade’?”, relativa a seu espectro de variação histórica.

A cada uma dessas direções a teorização de Costa Lima procura responder com as categorias da *mimesis* e do discurso ficcional. Mas, aqui, constatamos, para nossa surpresa, que apesar da análise ter conseguido enfeixar um pequeno número de marcas discursivas específicas da crítica de arte, estamos longe de ter alcançado uma indicação positiva da própria modalidade praticada por LCL.

A crítica de LCL não é nem estilística, nem sociológica, nem hermenêutica, nem desconstrucionista... negativas que poderiam se prolongar indefinidamente. Num primeiro momento, até 1966, mais ou menos, se terá pensado que fazia uma opção combinada pelo marxismo e pela fenomenologia. A seguir, que teria derivado para uma inscrição sociológico-estrutural, em 1968. Sendo certamente visto como mais um incômodo estruturalista nos anos 1970. A partir da década seguinte, seria considerado um seguidor da estética da recepção.

Aos adeptos de um ponto de vista predominantemente histórico-político, ele não passaria de um detestável formalista; aos defensores de uma análise centrada na diferença irreduzível do texto poético, sua obra incorreria no pecado capital de todo sociologismo. A um terceiro grupo, enfim, essa aparente volubilidade apenas comprovaria a perda de tempo em se tentar apreender um posicionamento demasiado instável para ser levado a sério.

Cada uma dessas leituras deixando escapar assim uma posição defendida a custo. Mas como adjectivá-la sem trair essa obstinação fundamental que a mantém na encruzilhada de todos os caminhos, mas igualmente afastada de todas as correntes?

Vimos que ela se distingue, basicamente, por afirmar-se como **crítica teórica**. Ou como prefere chamar: **crítica de invenção**. Mas essa classificação ainda não permite diferenciá-lo de outros críticos inventores que, ademais, podem ser identificados a correntes teóricas específicas, seja sociológica, textualista, ou que outro nome receba. À medida, porém, que sua própria terminologia pretende declarar algo válido para a crítica de um modo geral – toda crítica seria apoiada em um lastro

teórico e ao menos a crítica exitosa seria necessariamente inventiva – é sua própria diferença que, paradoxalmente, escapa à nomeação.

Inominável, sua crítica se declara, então, sem lugar:

[...] a crítica, porque sabe que nunca está pronta para ser aplicada, apresenta tão só o **limite** a que cada crítico aspira. Não há propriamente críticos, mas sim aqueles que se aproximam, ora mais, ora menos, do horizonte de pensar que os justifica. A diferença daqueles que têm uma profissão reconhecida, o crítico não tem um lugar definido. Dispõe apenas de um horizonte. (LIMA, L. C.: 2000, p.17)

Como a conclusão encontrada nos “Quatro fragmentos em forma de prefácio” a *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000) não é nada menos que surpreendente, procuramos amortecer seu choque através do cotejo com sua formulação original, contida no ensaio “O crítico e seu não-lugar”:

Previsto pelo limite da “crítica”, o crítico [...] não tem um lugar. Ele apenas se encontra aqui ou ali, errante, de acordo com a conjuntural proximidade ou distância do limite que o define. O crítico e seu limite não podem coincidir, ao contrário do que se poderia dizer de Dante ou Shakespeare, cujos nomes, respectivamente, “coincidem” com a poesia e o teatro. No caso do crítico, a coincidência de sua prática com o limite da crítica [...] equivalerá à sua morte como crítico, pois então, ou se tornará o agente de normas, ou, em solução borgiana, o profeta de uma ordem misteriosa (LIMA, L. C.: 1997a, p.241-242).

Porque nunca está pronta para ser **aplicada**, a coincidência de sua prática com “o limite da crítica” equivaleria a convertê-lo em “agente de normas”. Porque o mesmo não compromete a eficácia da atividade poética, senão porque seu **limite** coincide com a *mímesis* ativa, intencional, que pratica?

Ao contrário, se o limite do crítico é previsto por sua própria atividade, seria na medida em que coincide com a *mímesis* que a ela se impõe, a despeito de sua própria vontade. Por isso a crítica apresenta apenas “o limite a que cada crítico aspira”. Sem lugar, ele só dispõe de um “horizonte de pensar” que o justifica.

Rio de Janeiro, julho de 2013

Referências bibliográficas

- ALCIDES, Sérgio: "[resenha de] *História. Ficção. Literatura*". In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.9. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006.
- ARENDT, H.: *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BASTOS, Dau. (org.). *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- BENJAMIN, W. *O conceito de crítica no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. "[Recensão crítica a 'Estruturalismo e Teoria da Literatura', de Luiz Costa Lima]". In: *Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas*, n.º 14, Jul. 1973, p. 97-98.
- ISER, W. "Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época". Apud. LIMA, L. C. (org.). *Teoria da literatura em suas fontes* (vol. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 927-953.
- _____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (vol. 1). São Paulo: Ed. 34, 1996a.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- _____. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. "Prolegômenos a toda metafísica futura que possa vir a ser considerada como ciência". In: _____. *Textos selecionados* (vol. 2). São Paulo: Abril Cultural, 1980, pp. 5-99. (Col. Os Pensadores)
- LÉBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LIMA, L. C. *Dinâmica da literatura brasileira: situação do seu escritor*. Edição do autor, Recife, 1961.
- _____. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- _____. *Estruturalismo e teoria da literatura: introdução às problemáticas estética e sistêmica*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____. *A Metamorfose do silêncio: análise do discurso literário*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

- _____. (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- _____. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de S. Paulo, 1976.
- _____. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- _____. *O fingidor e o censor: no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- _____. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- _____. "O crítico e seu não-lugar". In: SOUZA, E.: MIRANDA, W. (org.). *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Salvador: Ed.UFBA; Niterói: Ed.UFF, 1997, pp. 239-242.
- _____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Letras & Mídias*. N.15. Produção de Gilda Korff Dieguez. Rio de Janeiro: UNESA, 2001. Videocassete. Entrevista concedida a Ivo Lucchesi, Gilda K. Dieguez e Therezinha Val.
- _____. *Intervenções*. São Paulo: EdUSP, 2002a.
- _____. (org.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002b.
- _____. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003a.
- _____. *Redemunho do horror*. São Paulo: Ed. Planeta, 2003b.
- _____. *Limites da voz (Montaigne, Schlegel, Kafka)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005a.
- _____. "Haroldo, o multiplicador". In: MOTTA, L. T. da. (org.). *Céu acima: para um 'tombeau' de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2005b, pp.119-130.
- _____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- _____. "O estatuto da crítica". In: *Revista Gragoatá*, n.1. Niterói: EdUFF, 2010, pp. 9-22.

NUNES, Benedito. "Prolegômenos a uma crítica da razão estética". In: ROCHA, J. C.; GUMBRECHT, H. U. (org.). *Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*, 1999, pp. 45-54.

SCHLEGEL, F.: "Introdução à história da literatura européia". Trad. Luiz Costa Lima. Apud. *Anima: história, teoria e cultura*. Revista do departamento de pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio, ano I, n. 1, 2001, pp. 129-149. [republ. in: SOUZA, R. Acízelo. *Iniciação aos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. "A via negativa de Luiz Costa Lima". Apud. ROCHA, J. C.; GUMBRECHT, H. U. (org.). *Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*, 1999, pp. 103-114.

SCHWARZ, Adriano. "A prova da verdade", *Mais!, Folha de S. Paulo*, 23.07.06, p.8.

Recebido em 18/06/2013
Aprovado em 27/06/2013

ⁱ **Thiago CASTAÑON LOUREIRO**, doutorando.
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Email: thiago_castanon@yahoo.com.br