

INTRODUÇÃO A UMA FILOSOFIA DA HISTÓRIA LITERÁRIA *

Gilberto Mendonça Teles
PUC/RJ e PUC/RS

É possível que os termos "filosofia", "teoria" e "ciência", além de outros tomados à Poética e à Retórica, estejam confundidos no título deste trabalho, talvez até na mesma ordem em que estão enunciados. Se, no entanto, demos preferência ao primeiro, isto se deve, por um lado, à sua maior "convivência" com os estudos da História; e, por outro, à sua maior adequação ao tipo de estudo que pretendemos realizar. Além do mais, sob o título de "teoria" ou de "ciência" já se tem dito muita coisa a respeito de Literatura ou a respeito de História Literária ou História da Literatura, expressões que são aqui usadas como sinônimas. O prestígio de modelos tomados a outras áreas das ciências humanas tem motivado a frequência do termo "científico" na caracterização da disciplina de que nos ocupamos, havendo nisto, entretanto, dois aspectos a considerar: primeiro, os modelos das outras ciências (dedutivas ou empíricas), por serem específicos, nunca foram realmente adequados ao estudo da História Literária; segundo, a preocupação científica sempre camuflou as dimensões filosóficas em que os fatos literários foram considerados. Desta maneira, privilegiando o termo "filosofia", o nosso intuito é submeter a História Literária e os seus estudos a uma reflexão

* O título deste trabalho provém da comunicação que, a convite do Prof. Tarcísio Meirelles Padilha, apresentamos na IV Semana Internacional de Filosofia, realizada em Curitiba, de 3 a 9 de janeiro de 1978. Mas o seu conteúdo foi divulgado em artigos, como "Introdução a uma poética do modernismo", em 1972, e foi discutido em quatro cursos de pós-graduação, como: "Crítica e Historiografia Literária", realizado de 5 a 23 de janeiro de 1976, na PUC do Rio Grande do Sul; "História da Literatura: Modelos e Modelagens", no 1.º semestre de 1977, na PUC do Rio de Janeiro; com o mesmo título, de 8 a 16 de fevereiro, na Universidade Católica do Paraná; e, com o título acima, na PUC-RS, no período de 10 a 23 de julho de 1978.

de caráter epistemológico, questionando tanto a especificidade do seu objeto, como a natureza de suas investigações, para traçar, afinal, dentro de nosso ângulo de visão da cultura brasileira, algumas linhas de análise da transformação do discurso literário no Brasil.

I — A FILOSOFIA DA HISTÓRIA

Contemplar um objeto, "teorizá-lo", é, na verdade, pensar a sua essência, depreender os seus princípios e causas, o que implica universalizá-lo, dar-lhe categorias filosóficas e científicas. De modo que uma introdução a uma filosofia da História Literária procura ser a tentativa de sistematização de princípios destinados a ordenar e explicar determinada classe de fatos, correspondendo, neste trabalho, à observação do **objeto** próprio da História Literária, ao relacionamento desse objeto com outros objetos culturais e, em seguida, ao exame de algumas teorias e até de alguns sistemas que pretenderam dar cunho científico a uma esfera de conhecimento que, a nosso ver, é dotado de certa ambigüidade, abrindo-se ao mesmo tempo para a linguagem conotativa da Arte e para a linguagem denotativa da Ciência.

Nisto reside a opção pelo termo "filosofia", tomando-o como uma "Ciência Geral", adequado ao exame das **teorias**, isto é, do conjunto de conhecimentos especulativos, racionais, e, às vezes, hipotéticos e, a partir daí, adequado ao estudo do conjunto de conhecimentos científicos aplicados ao objeto Literatura. A Teoria é vista aqui como um discurso essencialmente científico e que, ademais, incide sobre si mesmo, porquanto, conforme Roland Barthes, "a teoria é que faz avançar o trabalho, a investigação, sem deixar-se encerrar um significado que agora se denomina 'transcendental', quer se trate de Deus ou da **ratio**, a razão, ou se trate da ciência". A teoria, continua Barthes, sobretudo se a concebemos como uma autocrítica permanente, "dissolve incessantemente o significado que está sempre disposto a coisificar-se em ciência"¹. Sabemos, com Bruger, que a Filosofia, como as demais ciências, é um saber pelas causas, mas com a diferença de que, enquanto as ciências se circunscrevem às causas últimas de sua relatividade, sendo, portanto, **ciências particulares**, a Filosofia aspira à universalidade, abrangendo a totalidade do real e penetrando as causas absolutamente últimas. Por outro lado, sabemos, com Jean Ladrière, que a Filosofia é também considerada hoje como "uma disciplina puramente formal, cujo objeto próprio é estudar a linguagem da ciência", constituindo, pois, uma "meta-ciência geral", ou seja, a metalinguagem da ciência². A Filosofia tem, assim, um caráter de metaciência, sendo, portanto, uma metalinguagem, uma linguagem terceira que examina uma metalinguagem, ou seja, uma linguagem segunda, destinada por sua vez a examinar as linguagens primárias (científicas e/ou literá-

rias) que se apóiam no sistema da linguagem comum, tomada como o grau zero da linguagem. Ademais, é preciso não esquecer que a Filosofia implica uma visão "ideológica", deixa transparecer, clara ou dissimuladamente, uma tomada de posição perante a vida, o mundo e os acontecimentos.

Vista, ao mesmo tempo, como Arte e Ciência, a História Literária não pode estar, portanto, isenta de uma Filosofia, a qual, neste ensaio, se deixa ler na preocupação em definir o objeto específico da História Literária, vendo-a em relação com a História das Artes e com a História Geral, e em traçar os limites e possibilidades do discurso histórico no seu relacionamento com as Artes, com as Ciências e com a Filosofia, preocupação que pretende, afinal, contribuir para o esclarecimento da importância dos estudos históricos, para a sua atualização entre nós e, com isto, para o incentivo da pesquisa e da interpretação do processo da cultura nacional.

1. Na História Geral

Pensar a História, pôr à mostra a sua lógica, a sua metafísica e até a sua teologia, eis o que tem sido o objetivo da Filosofia da História, expressão usada pela primeira vez por Voltaire e depois freqüentemente em todas as considerações sobre a História, de Hegel a Burckhardt e dos positivistas aos meta-historiadores dos últimos tempos, como William Dray, por exemplo. É certo que a partir de Burckhardt o sintagma "filosofia da história" recebeu novas cargas semânticas, chegando até a ser totalmente contestado, aliás pelo próprio historiador suíço, para quem "Uma Filosofia da História constitui, na realidade, um elemento híbrido, uma **contradictio in adjecto**"³. Projetando-se sobre a História, a Filosofia estendeu-lhe as suas divisões e sutilezas, criando distinções que, embora de interesse para a Epistemologia, não deixaram de interferir negativamente no processo mesmo do conhecimento e da prática histórica. Distinções como Filosofia Especulativa da História e Filosofia Crítica da História⁴, usadas por William Dray, não deixam de relacionar-se com a separação um tanto suspeita que Augusto Comte fazia entre o Historiador (que **aprende** os fatos) e o Sociólogo (que os **compreende**), como se o fato histórico pudesse ser apreendido sem ao mesmo tempo ser compreendido ou como se a realidade do suceder, a evolução em si, não exigisse concomitantemente o conhecimento científico desse suceder.

A Filosofia da História tem, entretanto, procurado situar-se epistemologicamente diante das várias concepções do suceder histórico, reduzindo-o a modelos que nunca são totalmente puros ou fechados, uma vez que se acabam misturando uns nos outros, constituindo modelos sincréticos bastante conhecidos na prática

histórica. Há, todavia, três modelos que se podem considerar básicos: a) o **linear**, que se enquadra numa visão teleológica, dirigindo a sucessão histórica para fora do Tempo e da Humanidade, como nas concepções da **Bíblia** e nas dos providencialistas, marxistas e positivistas; b) o **cíclico**, que procura situar-se dentro da Humanidade, numa cadeia de espiral e repetições assimétricas, com seus mitos de "eterno retorno" e suas "leis" depreendidas por estudiosos como Hegel, Spengler e Toynbee; c) o **caótico**, em que o devir histórico é apreendido no jogo ilógico dos acasos e contingências revolucionárias, como no estudo de H.A.L. Fisher⁵.

Qualquer, porém, que seja a sua "filosofia da história", o historiador é sempre um selecionador de fatos, aos quais imprime uma orientação que terá sempre o sentido das tendências científicas de sua época. E. H. Carr, por exemplo, chega a afirmar que: "Os fatos falam apenas quando o historiador os aborda: é ele quem decide quais os fatos que vêm à cena e em que ordem ou contexto"⁶. Sobre o mesmo assunto, Claude Lévi-Strauss escreve que "o historiador e o agente histórico escolhem, cortam e recortam, pois uma História verdadeiramente total os levaria ao caos", pois, para o antropólogo francês, "Uma História verdadeiramente total neutralizar-se-ia a si própria: o seu produto seria igual a zero"⁷. Tanto o problema da totalidade do **corpus** como o da seleção são decorrentes de um princípio básico do método científico: a descrição de um fenômeno não exige a observação de todas as suas manifestações, pois, segundo Todorov, o que se constata não é "a quantidade de observações, mas exclusivamente a coerência lógica da teoria"⁸.

Pode-se dizer, à guisa de síntese, que na primeira metade do século XIX os fatos eram maiores que o historiador, havia uma espécie de ditadura dos fatos que obrigava o historiador a tentar o todo ou pelo menos a abranger o maior número possível de elementos históricos. Já no fim do século XIX, com a emulação científica, o historiador se torna igual aos fatos que observa, procurando o máximo de independência, de objetividade, tanto para si como para o elemento investigado. Cremos que no século XX, principalmente pelo que se pode ler nos teóricos da atualidade, o historiador tende a ser maior que os fatos históricos, impondo-lhes não só as condições de **valor**, como as de uma permanente reorganização em face dos instrumentos mais eficazes de análise do discurso histórico.

Assim, uma moderna metodologia da História deve levar em conta o princípio óbvio da seleção dos fatos e a orientação das investigações no sentido das tendências científicas e artísticas da atualidade. Uma Filosofia da História deve estar atenta não só para a "linguagem" dos fatos, mas também para a linguagem dos

mitos que deles derivam. Um desses mitos é precisamente o do Passado: a História deve voltar-se para o Passado, como se só em função dele se articulasse todo o discurso histórico. Passado, presente e futuro não são para a História meros fragmentos cronológicos do Tempo, desligados entre si. O historiador tem que saber articulá-los, dar-lhes uma função cultural, integrá-los no seu sistema filosófico. É nesta direção que nos leva a alegoria de Walter Benjamin que, interpretando um quadro de Klee, o "Angelus novus", descreve esse anjo como um ser que tem o propósito de afastar-se do lugar em que se encontra imóvel: os olhos arregalados, a boca aberta, as asas desdobradas. "Tal é o aspecto — comenta Benjamin — que necessariamente deve ter o anjo da história. Ele tem a face voltada para o passado. Onde se nos apresenta uma cadeia de acontecimentos, ele não vê senão uma só e única catástrofe, que não cessa nunca de amontoar ruínas sobre ruínas e lançá-las a seus pés. Ele bem que gostaria de retardar, despertar os mortos e reunir os vencidos. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se apossa de suas asas, tão forte que o anjo não as pode mais fechar. Esta tempestade o impele incessantemente para o futuro ao qual ele vira as costas, enquanto até ao céu se acumulam diante dele as ruínas. Esta tempestade é o que nós chamamos o progresso"⁹.

Estas observações nos permitem compreender como a Filosofia da História pôde, pelo menos antes do desenvolvimento da Lingüística, da Antropologia e da Psicanálise, subordinar todas as ciências humanas à sua metodologia especulativa mais ou menos estandardizada, sem atentar para as diferenças de natureza e de finalidade dos diversos "fatos históricos", como aconteceu, por exemplo, com a História Literária e com a História das Artes, vistas quase sempre como simples compartimento da História Geral.

2. Na História das Artes

Tal como a História da Literatura, a História da(s) Arte(s) tem sido vítima, de um lado, da confusão entre crítica e história e, de outro, da subordinação aos modelos da História Geral, quando não de outras ciências. A confusão entre a vida dos artistas e a evolução das formas artísticas tem sido comum nos estudos que se pretendem de história das artes, marcados, a maioria deles, pela impressão afetiva ou intelectual da Estética ou pelas transposições dos discursos artísticos em impressões literárias, como nos **Salões** de Théophile Gautier. O primado da Estética, a sua aspiração à universalidade e a sua ambição no estabelecimento de cânones, de "leis" semelhantes às das ciências dedutivas (matemática e física), constituíram por muitos anos os modelos gerais e absolutos dos historiadores das artes.

Passada a ênfase absoluta na Estética e a fase dos critérios rigidamente canônicos, a História das Artes, a partir do fim do século XVIII, a partir principalmente da **Crítica do juízo** (1790), de Kant, começou a se preocupar com a variação dos gostos e a relatividade da Beleza, buscando agora o **sentido** das obras e caminhando na direção dos critérios de potência (Baudelaire). O espelho estético cede lugar ao espelho ideológico. Tanto o artista como o crítico e o historiador estavam convencidos de que a obra "refletiam" mesmo o **meio**, o **momento** e até os caracteres raciais, como nas preleções estéticas de Taine. A história era mais das idéias culturais do que da própria transformação dos diversos discursos artísticos. O impressionismo (e sua modificação em pontilhismo), o cubismo, o expressionismo, o surrealismo e tantas e tantas manifestações da arte de vanguarda neste século confundiram completamente os critérios tradicionais não só da crítica, como de todas as tentativas do estabelecimento do discurso histórico das artes. A metáfora do "espelho e a lâmpada", que M. H. Abrams buscou em Yeats, encontra no século XX a plenitude de sua significação: "the mirror turn lamp". Ou, na visão comprometida mas irrefutável de Alain Badiou: **O efeito estético é, na verdade, imaginário; mas este imaginário não é o reflexo do real, dado que é o real deste reflexo**¹⁰.

Se o critério de semelhança com o real foi, desde a mais remota antiguidade, o primeiro critério da Crítica e da História das Artes, não se deve esquecer que, por parte do artista, o **quod similius**, a semelhança mimética com o real, muitas vezes cedeu o seu lugar ao **quod melius**, conforme se depreende da conhecida anedota sobre o quadro "O Menino e as uvas", de Zêuxis: tão grande era a semelhança das uvas que atraíam os pássaros, diziam; mas alguém objetou que os pássaros faziam a crítica do quadro, pois não ousavam aproximar-se por causa do menino, que não estaria natural. Sabendo disso, o pintor, em vez de retocar o menino, preferiu apagar o cacho de uvas. Se o critério de semelhança ainda predomina no juízo popular, há muito desapareceu da crítica contemporânea. Não se espera do artista a exatidão na transposição do real, mas uma criação expressiva. Rompendo com a lei da semelhança, a arte moderna conquistou a sua autonomia como linguagem. "Em vez de reproduzir exatamente o que tenho diante dos olhos, diz Van Gogh, me sirvo das cores da forma arbitrariamente para expressar-me com mais força"¹¹.

Os valores religiosos, morais, políticos, sociais e econômicos são aspectos que não se podem desprezar da História das Artes, uma vez que, determinando a natureza do objeto artístico, acabaram por motivar a transformação das suas formas de representação, como é fácil verificar na galeria de bustos e retratos da antiguidade greco-romana. Estes valores constituem séries paralelas às séries artísticas, com as quais mantêm relações diretas

e indiretas. É certo que havia uma visão idealizada, um módulo, a que de certa maneira se reduziam todos os retratos. Mas a força realista, a preocupação de renovação dos temas, o virtuosismo e o desejo de originalidade, a audácia de cada artista foram fatores que ofereceram as primeiras tentativas da crítica e de uma história imanente das artes. Sabe-se, por exemplo, através de Plínio, o Antigo, que o escultor Xenócrates, por volta do século III a.C., esboçou uma história da arte que era uma história da técnica, ou seja, da linguagem. Pelo resumo de Plínio, vê-se que o trabalho de Xenócrates se preocupava com a evolução da linguagem artística. "A princípio, escreve A. Richard, os escultores modelavam estátuas que se sustentavam ao mesmo tempo sobre ambas as pernas. A Policlete (autor de **Doríforo**) correspondeu o mérito de fazer que o peso do corpo recaísse sobre uma só perna, enquanto a outra se estendia para a frente; daí um aspecto mais vivo e por isso melhor. Mirón (autor do **Discóbolo**) sobrepujou a Policlete variando as poses. Mas Lísipo (autor do **Hermes amarrando as sandálias**) alcançou a culminação da arte, pois ajuntou à habilidade de seus predecessores uma melhor reprodução dos cabelos e teve uma visão mais realista e, por conseguinte, mais verdadeira da humanidade"¹².

É possível distinguir nitidamente os dois tipos principais de História das Artes: o tradicional, que se compara às relações da Filologia com a linguagem; e o moderno, que se compara às especulações da Linguística e da Semiologia. Para Henri Zerner, a história tradicional da arte "quer ser restituição do passado artístico, e soube definir o seu objetivo: fazer o inventário das obras, estabelecer a biografia dos artistas, decifrar a autoria e a data das obras a partir de sinais exteriores (assinaturas, documentos de arquivos, tradições antigas, etc...), dizer a data e a autoria mediante o estilo a partir dos dados exteriores, e, enfim, reconstituir, pelo estudo dos textos, a maneira pela qual as obras foram vistas e foram compreendidas"¹³. É, como se vê, uma atividade análoga à dos filólogos e constitui, na verdade, uma história externa das artes, muito parecida, aliás, com certos aspectos das histórias literárias tradicionais.

Uma história moderna das artes deverá ser, primeiramente, uma história interna, não das obras (o quadro, a peça musical, a estátua, etc.), pois isto não se modifica historicamente, apenas pode deteriorar), mas do **discurso artístico**. É a história dos elementos, das formas, que constituem o discurso artístico: a cor, a perspectiva, o figurativo, as imagens abstratas na **pintura**; os sons, o ritmo, a harmonia, a polifonia, o dodecafonismo, na **música**; o espaço, o volume, o equilíbrio, na **escultura**; o ritmo, o movimento, na **dança**.

A história da arte, para Panofsky, está ligada ao **Kunstwollen**, à intencionalidade artística, o mesmo que a literaridade é para a Literatura. É uma história das significações, observação que nos conduz a uma visão semiológica da arte: arte é linguagem, é forma de representação e de comunicação de si mesma. Todas as formas de arte, inclusive, é claro, as manifestações da arte popular, são formas de linguagem: possuem um emissor (o artista), codificam uma mensagem (a obra de arte) e dependem de um receptor (leitor, espectador, ouvinte, etc.).

É neste sentido que encontramos o pensamento de Iuri Lotman. Para o estudioso russo, a arte sempre esteve em confronto com a linguagem: "se a arte é um meio de comunicação particular, uma linguagem organizada de maneira particular (põe-se no conceito de **linguagem** o largo conteúdo que lhe é dado em semiologia — **todo sistema organizado que serve de meio de comunicação e que utiliza signos**), as obras de arte então — isto é, as comunicações nessa linguagem — podem ser consideradas como textos"¹⁴. Assim, levando em consideração que todas as artes são linguagens e que todas essas linguagens se reduzem afinal à consciência lingüística do homem, isto é, tudo passa pelo crivo da linguagem comum, tal como no raciocínio semiológico de Roland Barthes, Lotman conclui que "todos os aspectos dos modelos superpostos à consciência, e a arte está aí compreendida, podem ser definidos como sistemas modelizantes secundários". A obra de arte é definida como um **texto** nessa linguagem modelizante.

Ora, neste aspecto, a história de qualquer discurso artístico guarda semelhanças formais com a história do discurso literário; o que as distingue são as diferenças materiais, a natureza do texto em cada linguagem: o texto poético e narrativo, na **literatura**; o quadro (a tela), na **pintura**; o desenvolvimento de sons e ritmos, na **música**; etc. Mas ao falar desses textos e das linguagens em que eles se situam, a Crítica e a História das Artes terão que, forçosamente, verbalizá-los, procedendo neste aspecto da mesma forma que o historiador da literatura. O discurso da história das artes será também um discurso especial, misto de arte e de ciência e trespassado por uma visão filosófica, que o situa e define.

3. Na História Literária

A expressão "filosofia da história literária" parece não ter sido ainda funcionalmente empregada no estudo da História da Literatura Brasileira. É que o crítico e o historiador da Literatura no Brasil, pelo menos até na primeira metade deste século, não se preocuparam em separar a História Literária da História Geral, tratando "filosoficamente" desta e pensando "cientificamente" naquela, como aconteceu, por exemplo, na **História da literatura brasileira** (1888), de Sílvio Romero, cuja concepção determinista

envolveu por muito tempo a maioria dos historiadores da nossa literatura.

Aliás, Sílvio Romero, às voltas com a Filosofia e com o "ecletismo espiritualista" da Escola de Recife, não deixou de empregar em pelo menos duas de suas obras o sintagma "filosofia da história", mas tratando sempre a História Geral como se ela fosse o elemento sobredeterminante da História Literária. Nos seus **Estudos de literatura contemporânea**, de 1885, há um artigo datado de 1880 e intitulado "Interpretação filosófica dos fatos literários", onde, para responder à hipotética pergunta "Qual é a teoria que abraçamos para explicar a marcha, a evolução dos acontecimentos?", critica o dogmatismo de que a esse respeito só eram possíveis três sistemas de filosofia da história: o providencialismo, o livre arbítrio e o fatalismo, escrevendo: "Únicos por que e como? Todos os que houverem estudado um pouco da filosofia histórica e social, devem saber que, desde os mais remotos tempos, aparecem tentativas de explicar cientificamente a evolução dos acontecimentos humanos. Mais de oitenta sistemas se têm produzido a tal respeito, e hoje até já existe uma **história da filosofia da história**". Mais adiante, depois de citar alguns estudos sobre este assunto, pergunta: "Onde estão os trabalhos de **filosofia** e mais ainda os de **filosofia da história** devidos a penas de brasileiros, que sirvam de apoio à solução que procuramos?"¹⁵. Como é fácil compreender, o fato literário só entra mesmo no título desse artigo, onde tudo é tratado em função da História Geral, como se as "leis" dela devessem ser cegamente "obedecidas" na História Literária. Sílvio Romero emprega também a expressão no I volume da **História da literatura brasileira**, cujo terceiro capítulo se denomina "A Filosofia da história de Burckle e o atraso do povo brasileiro" e é inteiramente dedicado à exposição e à contestação de algumas informações do historiador inglês sobre aspectos telúricos e etnológicos do Brasil¹⁶. Na esteira dos grandes filósofos, Sílvio Romero deixa entender que a Filosofia da História é mesmo uma meta-história, uma reflexão crítica sobre os métodos dos historiadores... mas da História Geral, confundindo a natureza particular e estética do fato literário com a mobilidade e a estreiteza cultural que estruturam o fato puramente histórico. A pretensão de explicar a História Literária pelas forças determinantes da História Geral, se contribuiu de alguma maneira para o delineamento das literaturas nacionais, não deixou de atrasar bastante os estudos imanentes das transformações do discurso literário.

Os historiadores que vieram depois de Sílvio Romero, destacando-se José Veríssimo, Ronald de Carvalho, Afrânio Peixoto, Nelson Werneck Sodré, Alceu Amoroso Lima, Afrânio Coutinho, Antônio Cândido e, agora, Wilson Martins, com a sua excelente documentação sobre a **História da inteligência brasileira**, não pro-

cederam de maneira diferente. Apenas deslocam o fulcro de suas interpretações, remanejaram a periodologia, ajuntaram fatos novos, desprezaram outros, mas todos, de um modo geral, trabalhando sobre um mesmo pano de fundo: nas **causas** externas da literatura brasileira, como é bem nítido em Sílvia Romero e José Veríssimo; no impressionismo retórico de Ronald de Carvalho; nos fundamentos econômicos de Nelson Werneck Sodré; no neotomismo de Alceu Amoroso Lima; e no "esteticismo" de Afrânio Coutinho. Todos eles abriram perspectivas novas para a História Cultural do Brasil, mas pouco contribuíram para uma **história interna** da Literatura Brasileira. A partir de Alceu Amoroso Lima e Antônio Cândido já nos encontramos diante de sistematizações novas que podem ser consideradas o ponto áureo de desdobramento dos sistemas anteriores e, também, o ponto de partida para uma realmente nova e atual compreensão dos estudos históricos da literatura brasileira. Na obra histórica de Afrânio Coutinho e Antônio Cândido o sobredeterminismo da História Geral cede lugar à funcionalidade dos fatos da História Literária que ocupa, assim, o palco ainda iluminado por certos refletores históricos, embora agora mais rigorosamente selecionados em função do entendimento estético, estilístico e estrutural das **formas literárias**. Mas a transformação dessas formas ainda permanece desafiando não talvez um, mas uma bem selecionada equipe de estudiosos capazes de perceber e avaliar as sutilezas das modificações operadas de obra para obra e de época para época, mas modificações operadas não fora da obra, dentro dela, ao longo do **discurso literário**.

Com a revolução verificada nos estudos da crítica e da análise do texto, a História Literária, apesar de ainda desprezada, pode contar hoje com um instrumental teórico bastante eficaz para definir a natureza de seu objeto, isolando-o e ao mesmo tempo relacionando-o com a complexidade das séries discursivas que compõem o Todo cultural. A partir daqui, e com bases nessas conquistas, já se pode efetivamente pensar numa nova História Literária da Literatura Brasileira, uma história em que Arte, Ciência e Filosofia se reúnem para a seleção dos fatos, a definição do objeto, a articulação da metodologia e a fixação de objetivos puramente literários, dirigindo-se não para o contexto, mas para as relações do texto com o ser da Literatura, com a **literaridade** do discurso e, ao mesmo tempo, para as séries não-literárias do processo cultural brasileiro.

II — O DISCURSO HISTÓRICO

A partir das conclusões da Lingüística e de algumas ampliações da Psicanálise, foi possível entender o **discurso** como uma unidade da criação, de representação e de contemplação, independente das dimensões de seu **enunciado** (menor, igual ou maior

que a frase). Essa unidade pode assim manifestar-se reductivamente numa palavra-frase, igualar-se a uma frase e atingir as complicadas ampliações de uma grande narrativa. Não importa que o enunciado tenha apenas uma/duas palavra(s), como no poema de Oswald de Andrade ("Amor Humor") ou que possua milhares de palavras e frases organizadas objetiva e transparentemente, como nos livros de Filosofia e de Ciência; ou opaca e esteticamente organizadas, como nos livros de poema e de ficção. Numa perspectiva semiológica, o que realmente importa é o **objeto** da linguagem, a realização da linguagem em mármore, em sons, em cores e ritmos, como nos discursos artísticos; ou, no caso dos discursos verbais, a realização da linguagem visando a um determinado fim: literário, filosófico ou científico. Todos estes discursos, entretanto, estão construídos sobre os planos da linguagem comum, sendo, por isso mesmo, sistemas semiológicos secundários.

O **objeto** e o **objetivo** é que determinam o modo como se realiza a **enunciação**, entendida esta como "o ato individual de utilização da língua"¹⁷, ou seja, a produção particular de uma prática significante, de uma linguagem. É o sentido (a intenção), a organização e a natureza do processo de enunciação que determinam se o discurso é literário, científico ou filosófico. São esses elementos que farão dos discursos filosófico e científico uma pura **transparência**: a linguagem fica "invisível" como o vidro transparente do relógio. O objetivo é **demonstrar** o objeto. O **discurso literário**, este é construído sob o signo da **opacidade**: a linguagem se torna "visível", é como um vidro translúcido que deixa passar um pouco de luz mas não deixa ver exatamente a realidade sensível. **Mostra-a**, mas também **se mostra**. No caso especial do **discurso histórico**, é possível entretanto detectar nele a inter-relação dos elementos literários, científicos e filosóficos. Mas, para que se perceba a possibilidade de coexistência desses três elementos no discurso histórico, é preciso pensar a História num quadro especial e próprio, para o que nos valem das classificações retóricas e da compreensão do pensamento científico na atualidade.

1. A História Literária como Arte, Ciência e Filosofia

O termo "arte", pela sua abrangência, cobrindo originariamente todos os tipos de produção da linguagem escrita, é um termo cujas dimensões semânticas oferecem distinções que devem ser acentuadas. A palavra em português provém do latim **ars**, mas esta é uma forma sincopada do grego **areté**, no sentido de "virtude", "coragem" e, sobretudo, "talento", equivalendo neste aspecto ao termo **téchne** que possuía uma vasta rede de significados, aplicando-se a todos os trabalhos em que havia regras a obedecer, como a gramática, a poética, a retórica, a lógica, a dialética, além das artes propriamente ditas, como a pintura, a mú-

sica, a escultura, a arquitetura e as diferentes formas literárias. Dessa pluralidade de denominações saem os dois termos que, ainda hoje, representam os dois principais núcleos sêmicos do sêma **arte**: **ARTIFICE**, o que exerce uma arte mecânica; e **ARTISTA**, o que exerce uma arte liberal, expressões que no fundo apontam para uma antiga classificação das artes e explica o sentido que a palavra **arte** possuía na Idade Média: o de "arte científica" ou de "ciência artística". Veja-se o que a respeito escreve o holandês Bernard Delfgaauw: "Há uma diferença importante entre duas significações da palavra **arte**. De um lado, a palavra **arte** é empregada para o trabalho do compositor, do poeta ou do escultor. De outro, a palavra reteve seu sentido medieval, o sentido que tem nas **septem artes** da faculdade das artes livres. Este último sentido se encontra na combinação das palavras **artes** e **ciências**, por exemplo, no nome de muitas academias científicas"¹⁸. No Brasil, encontramos-a em entidades que se denominam "Escola de Artes e Ofícios" e até nas "Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras", em que o termo "letras" evidentemente está em lugar de "artes". Para muita gente, o termo "letras" já devia ter sido riscado de nosso ensino superior, uma vez que, pela sua largueza semântica, se presta realmente a inúmeras confusões.

Para a Retórica, **arte (téchne, ars)** "é um sistema de regras extraídas da experiência, mas pensadas depois logicamente, que nos ensina a maneira de realizar um ação que tende a seu aperfeiçoamento e repetível à vontade, ação que não forma parte do curso natural do acontecer e que não queremos deixar ao capricho do acaso"¹⁹. Esta definição resume todas as relações entre a natureza (**physis**), o acaso (**tyche**) e a arte (**téchne**) e mostra que a experiência (**empeiria**) é que leva à imitação (**mimesis, imitatio**), a qual se dá em contato direto com a natureza ou através da linguagem (**lógos**), que é também "uma propriedade natural (**physis**) do homem". Como cada discurso tem sua matéria própria e, como, segundo Cícero, "a soma de todos os possíveis objetos de um discurso" se chama **materia artis rhetoricae**²⁰ (observação que é praticamente a mesma das concepções de Roland Barthes sobre a análise da narrativa)²¹, compreende-se que a classificação das artes estivesse subordinada ao conceito de **mimese (mimesis)**, conceito que possui uma dimensão semiológica, uma vez que, na sua acepção mais ampla, trata da "cópia" da realidade em toda obra de arte. Havia assim, inicialmente, uma dupla noção de **mimese**: a que se dava diretamente entre o artista e a natureza e a que decorria diretamente da linguagem. Se esta divisão (que tem muito a ver com a distinção entre "verossímil semântico" e "verossímil sintático", proposta por Julia Kristeva²², era compreensível em relação, digamos, à pintura (supondo que o pintor "copiasse" diretamente a natureza, sem a interferência de um discurso da pintura), não deixa de ser incômoda em relação à poesia, onde a natureza se reduzia à lingua-

gem, mesmo que esta fosse também parte daquela, conforme se disse acima. E tornou-se ainda mais incômoda quando a tradição retórica criou uma terceira linguagem para a literatura, o discurso literário, aquele que, com o tempo, se viu também objeto de imitação. Nesse espaço mimético, se ajustam hoje os três lados do processo mimético, decorrendo daí as discussões a respeito de realismo/irrealismo e de tradição e vanguarda na produção da obra literária.

É, portanto, com a noção da **mimese** que a Retórica pôde classificar as **ARTES** em "práticas" e "teóricas", levando em consideração a capacidade de criar, de representar e de contemplar que assinala o objeto e o objetivo de cada uma delas²³. A **poesia** e a **ficção** são **ARTES PRÁTICAS** porque produzem uma linguagem e, por isso mesmo, uma realidade nova. Mas a Poesia ocupa lugar de proeminência, uma vez que a sua relação com o real (ou com as três dimensões miméticas do real) é muito mais pura, dando-se nela a verdadeira **criação**, que é a criação através das figuras e tropos e onde o processo de redução, deslocamento e simbolização atinge a plenitude, graças, sobretudo, à dialética de afirmação e negação que lhe é própria. A Ficção (as formas de narrativas, como o conto, a novela, o romance, a crônica) apenas **representam**, não criam o real. A representação está assim condicionada à língua e aos hábitos da sociedade, pois, ao representar, o artista "não pode" se afastar das relações de verossimilhança que a narrativa, pela sua própria especificidade, não pode dispensar, mesmo que se trate de um verossímil interno, preso mais às leis do próprio discurso do que às leis externas e semânticas da língua e da cultura.

Por outro lado, as **ARTES TEÓRICAS** não criam nem representam, mas **contemplam** (Cf. o grego **theoria** e o latim **inspectio**) a realidade, para conhecê-la (**cognitio**) e, a partir daí, para estabelecer o seu valor (**aestimatio**). Se essa contemplação se dirige diretamente à natureza, temos então a Filosofia e as Ciências Teóricas, ou seja, a Filosofia das Ciências; se, por outro lado, a contemplação incide sobre a literatura, temos a Ciência Literária: o ensaio, a crítica, a história da literatura e, naturalmente, segundo o lugar dessa "contemplação", uma Filosofia da Literatura ou, no nosso caso, da História Literária. Em ambos os casos o conhecimento puro, desinteressado (a **cognitio**), acaba se conduzindo ao julgamento de valor (**aestimatio**), isto é, acaba chegando à pura "contemplação artística", a qual, no dizer de Lausberg, pode exercitar-se por um amador mediante a só **empeiria**, ou pode ser praticada por um especialista. A **aestimatio** do especialista constitui a **crítica**, sendo que "O crítico é ou um artista que praticou anteriormente a arte ou um entendido com formação teórica (que superando a **empeiria** chegou à **téchne** teórica)"²⁴.

É portanto a maneira de considerar a **materia artis**, restringindo-a ou universalizando-a, que fornece o ponto de partida para uma distinção teórica entre Arte, Ciência e Filosofia, assunto que ocupou grande parte do pensamento grego e que encontrou na Idade Média, por força do Cristianismo, uma dimensão maior e teologicamente motivada. Na época clássica, entretanto, conforme ensina Michel Foucault, "o campo do saber era perfeitamente homogêneo; todo conhecimento, qualquer que fosse, procedia às ordenações pelo estabelecimento das diferenças e definia as diferenças pela instauração de uma ordem"²⁵, de modo que todas as **epistemes** faziam parte de um mesmo plano de classificação e hierarquização do saber, incluindo aí o pensamento filosófico. "Mas, escreve Foucault, a partir do século XIX, o campo epistemológico fragmenta-se, ou, antes, irradia em direções diferentes". Para tentar uma representação dessas **epistemes**, Foucault recorre à imagem de um triedro, o seu "triedro dos saberes", ou seja, o "espaço volumoso e aberto segundo três dimensões". A primeira dimensão é a das **ciências dedutivas**, como a matemática e a física; a segunda, é a das **ciências empíricas**, como a lingüística, a biologia e a economia; e a terceira é a da **reflexão filosófica**. Essas três dimensões do triedro estabelecem "planos comuns":

a — as ciências dedutivas e as ciências empíricas se relacionam no domínio do matematizável;

b — as ciências empíricas e a reflexão filosófica produzem "as diversas filosofias da vida, do homem alienado, das formas simbólicas"; e

c — as ciências dedutivas, juntamente com a reflexão filosófica, determinam o campo da formalização do pensamento que, afinal de contas, atravessa as ciências empíricas.

É nesse "espaço epistemológico", em que se atualizam as diversas formas do saber relativos às artes "práticas" e "teóricas", que as chamadas "ciências humanas" encontram o seu lugar, um tanto nebuloso, mas possível, ainda segundo Foucault, de ser reduzido a "regiões", como a da psicologia, a da sociologia e a dos estudos das literaturas e dos mitos. É também nesse espaço, melhor dizendo, na totalidade desse espaço que se encontra a História, ciência e ao mesmo tempo arte, que é como uma lâmina transparente que atravessa todas as ciências humanas e constitui com cada uma delas uma relação pertinentemente particular, como é o caso, por exemplo, da História Literária.

Enquanto forma de saber produzida pelo homem e, portanto, sujeita à subjetivação, a História Literária pode ser vista como uma forma de saber especial, misto de ciência e arte e, logicamente, de filosofia, mas constituindo também uma daquelas ciências empíricas que mantém com as ciências dedutivas (matemática e física) **diferenças materiais e semelhanças formais**. As dife-

renças se estabelecem no campo da realidade, na constituição do objeto científico; e as semelhanças, estas se verificam na mesma preocupação lógica, no mesmo rigor na formalização do método a que os dois tipos de ciências submetem o processo analítico. Neste sentido, conforme escreveu Bernard Delfgaauw, "todas as CIÊNCIAS e todas as ARTES são formas de lógica aplicada"²⁶. Se nas artes a fantasia e a perspectiva filosófica se manifestam com mais ênfase que nas ciências, isto não deixa de ser também uma diferença, mas uma diferença relativa, uma vez que também o cientista precisa ter a sua dose de fantasia, aquela "imaginação do signo" de que fala Roland Barthes, quando trata do crítico literário²⁷.

Motivado por essa "imaginação do signo", o historiador é assim, além de cientista, um artista, de forma que no seu trabalho se atualiza o sentido medieval da palavra arte, o de arte-ciência-filosofia. Para Lévi-Strauss, como se viu, uma história total é algo impossível, por isso o historiador é um sujeito que escolhe (ou pelo menos julga que está escolhendo), corta, combina e interpreta os fatos, escritos ou recolhidos segundo um objetivo pré-determinado ("A História nunca é História, mas sim História-para", dirá Lévi-Strauss no mesmo artigo), dando-lhes finalmente uma forma discursiva, em linguagem verbal. Nesse trabalho de escolher, cortar, combinar e interpretar, o historiador não age inocentemente: ele **quer** provar alguma coisa, existe por trás dele uma filosofia, melhor dizendo, uma ideologia que, afinal de contas, pode ser a sua própria ânsia de conhecimento e de manifestação de seu ponto de vista. Ele procede assim como um cientista que observa e estuda e como um artista que produz uma linguagem; e é nessa dupla situação, em face do real e da linguagem (do real do real), que ele enuncia o seu **discurso histórico**, no qual se lê também, para além da superfície dos fatos ordenados, uma sintaxe invisível que marca profundamente o seu discurso, realçando-lhe o teor científico e iluminando-lhe a expressão estética: é a sua maneira artístico-científica de considerar os fatos, a sua **filosofia**, condicionada, em última instância, pelo **lugar de produção** desse discurso.

Em resumo: como Ciência, o discurso histórico é transparente e denota um referente, aponta para um objeto; como Arte, ele é opaco ou transparente e prescindir desse objeto e se volta para a sua própria estrutura, lógica e esteticamente organizada; e, como Filosofia, ele se torna de novo transparente e se deixa penetrar por uma visão cultural que subordina tanto o objeto como o discurso à consciência de se estar no mundo, num tempo e num lugar e sendo, por isso mesmo, sujeito e objeto, falando e ao mesmo tempo sendo falado pelo seu próprio discurso histórico.

2. Os Limites da História Literária

O termo "limites" não possui aqui o sentido de limitações, de restrições. Está empregado no sentido etimológico de demarcação, de fronteiras. O nosso propósito é *de-finir* o território da História Literária em relação a outras áreas do saber literário que lhe são contíguas e, ao mesmo tempo, inerentes. São áreas que, pela sua natureza concomitante de arte e ciência, estão dentro e fora do discurso histórico, como a da *análise*, a da *crítica* (ou do ensaio) e a da *teoria literária*, aqui entendida como disciplina didática e propedêutica do conhecimento literário. Estão fora, por constituírem espécies sincrônicas e autônomas de conhecimento da *obra* literária; e estão dentro, por serem elementos imprescindíveis ao trabalho do historiador da literatura. O "triedro dos saberes", proposto por Michel Foucault, pode servir de modelo de projeção das linhas fronteiriças dos limites de que falamos:

a) — a *análise*, por ser de natureza científica, está em relação de homologia com as ciências dedutivas (matemática e física), relacionando-se, pelo seu lado didático, com a crítica e com a teoria literária;

b) — a *crítica*, mais ligada à arte que à ciência, mantém relações formais com as ciências empíricas (a lingüística, por exemplo) e se vale da análise e da teoria na avaliação das obras literárias;

c) — a *teoria literária*, constituindo ou tentando constituir um conjunto coerente de conhecimentos sobre a literatura, não pode prescindir nem da análise nem da crítica nem muito menos da história literária para a consecução de seus objetivos científicos e filosóficos.

O espaço entre as três dimensões é ocupado pela História Literária que não só se serve das três disciplinas como incide sobre cada uma delas, todas trespassadas de historicidade. Uma contemplação progressiva do conhecimento literário nos dá conta da passagem gradual do conhecimento puro da *análise* (a *cognitio*) para o conhecimento axiológico (a *aestimatio*) da *crítica* e, a partir daí, para o conhecimento evolutivo da *história*, chegando-se afinal à esfera do saber epistemológico, onde se retomam, noutro nível, os elementos analíticos, críticos e históricos, a serviço agora de uma instância superior: a do discurso geral da literatura, lugar de instauração do saber teórico, científico e filosófico da Literatura, lugar, portanto, da Poética, como é talvez preferível dizer agora.

Mas vejamos alguns aspectos particulares desse triedro dos saberes literários, fazendo, de maneira rápida, algumas observa-

ções sobre as relações da teoria com a leitura e delas com a análise, com a crítica e com a história literária, de maneira a se perceber no final o lugar da Historiografia como arte de escrever a história literária.

A — A Leitura

Para o fim especial deste estudo, trabalharemos apenas com as áreas da análise, da crítica e da história literária, uma vez que a da teoria da literatura, mesmo vista como disciplina, acaba se sobrepondo às demais, dada a sua relação íntima com a Poética. Pode-se dizer, entretanto, que a teoria literária assume aqui o disfarce da *Leitura*. Ler é, de certa forma, contemplar. A raiz greco-latina *leg* possuía o sentido de colheita, de escolha, de percurso: no grego, está ligada a *lógos* e *léxis* (fala e palavra); e no latim, o verbo *légere*, além do sentido de ler, recitar, podia ser empregado no sentido poético de "seguir as pegadas de alguém", ações que supõem o ato de ver e contemplar. O leitor é o que recolhe, escolhe e ajunta, seguindo nesta tarefa as pegadas do autor. Para isso tem que saber *ver* o que está codificado no texto, na obra.

É interessante como *Leitura*, *Teoria* e *História* participam igualmente do sentido etimológico do ato de ver e contemplar. Se *leitura* supõe o ato de ver, a teoria e a história claramente o manifestam: *teoria* em grego significa ação de contemplar, meditação, estudo, guardando por certo relação com o sentido de divindade (da raiz indo-européia *dei-wo*, o céu luminoso, considerado como divindade; daí *Théos*, *Zeus*, e o latim *Deus*); e *história* provém da raiz *weid*, significando visão, ato de ver e/ou saber, donde o grego *eidésis*, ciência; *istoreô*, informar-se, aprender, ver; *istôr*, aquela que vê e sabe; e *istoría*, conhecimento adquirido por uma indagação inteligente e expresso através de uma narrativa.

Chega-se, deste modo, inevitavelmente, a uma *teoria da leitura* ou a uma leitura-teórica como primeira condição da análise, da crítica e da história literária. A este respeito, diremos, de passagem, que um grau zero de leitura, uma leitura, inteiramente inocente é praticamente impossível. Mesmo que ela busque no texto apenas o prazer do passatempo ou do enriquecimento cultural, acaba impondo ao espírito algumas imagens imprecisas que, não sendo ativadas, se confundem e desaparecem, deixando somente, quando deixam, uma vaga reminiscência de prazer. Mas basta uma segunda leitura com intenção de ativar essas imagens, para que se criem condições de uma *metaleitura*, ou seja, de uma leitura crítica que sai recolhendo e ajuntando as imagens disseminadas e reunindo-as, ordenando-as, enfim, transformando o passivo prazer estético numa atividade cujo prazer, sem deixar

de ser inteiramente estético, pertence mais agora à esfera da própria harmonia intelectual da nova linguagem em processo de instauração.

A recuperação do fundo simbólico da obra é feita, segundo Paul Ricoeur, "por um intérprete que se coloca no mesmo campo semântico que aquele que ele compreende e assim entra no **círculo hermenêutico**"²⁸. Ou, nas palavras de Roland Barthes: "Somente a leitura ama a obra, entretém com ela uma relação de desejo. Ler é desejar a obra, é querer ser a obra, é recusar duplicar a obra fora de qualquer outra fala que não seja a própria fala da obra. (...) Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é desejar não mais a obra mas sua própria linguagem. Mas, por isso mesmo, é devolver a obra ao desejo da escritura, do qual ela saíra. Assim gira a palavra em torno do livro: **ler, escrever**: de um desejo a outro vai toda a literatura"²⁹.

Assim, a análise, a crítica e a história literária, ou qualquer outro tipo de interpretação exegética da obra ou do discurso literário, são formas de leitura e implicam a existência de uma arte de interpretar, uma Hermenêutica, que pode ir da linguagem natural das coisas às mais refinadas codificações da linguagem humana, dos segredos de Hermes e das interpretações dos oráculos à compreensão de todo discurso significante, pois, como ensina Paul Ricoeur, "há **hermenéia**, porque a enunciação é uma captação do real por meio de expressões significantes, e não um extrato das assim chamadas impressões vindas das coisas mesmas"³⁰.

B — A Análise

O verbo grego **lyo** significa abrir, separar, explicar, sendo que a sua composição com o prefixo **aná-** (de novo, recomeçar, desfazer) nos dá bem o movimento de decomposição e redução do ato analítico, do todo para as partes e destas novamente para o todo, razão por que a **análise** possui realmente relação com a **síntese**, como no pensamento de Lanson, para quem a crítica (a análise) separa e a história reúne.

A análise (lingüística ou literária) deve ser primeiramente vista como um método: o caminho percorrido pela inteligência sobre os sucessivos planos e níveis que estruturam a obra ou o discurso; mas pode também ser vista como uma forma didática de transmissão de conhecimento. Neste sentido é que ela está sendo vista aqui: o método se caracteriza pela busca de uma linguagem, melhor dizendo, de uma metalinguagem, resultante de um duplo jogo: o primeiro, o do caminho dedutivo, do todo às suas partes; o segundo, o do caminho indutivo, da parte para o todo, que já não é o mesmo, porque já é o resultado de uma **síntese** construída pelo analista; é um **novo todo**, atravessado agora de

conhecimento. Deste modo, a oposição análise/síntese constitui uma força dialética que leva o analista da linguagem da obra para a metalinguagem do seu **discurso analítico**. Neste ponto, é bom dizer que a análise possui o seu **lugar** (o das salas de aulas) e o seu veículo (as revistas e o próprio livro), sendo difícil o seu livre exercício no minguado espaço dos suplementos literários.

Mas como nenhuma análise é puramente inocente, quer dizer, nenhuma escolha do objeto a ser analisado é inteiramente desmotivada de gosto pessoal, de consagração da obra, do desejo de revelar a sua estrutura, enfim, de algum critério de **valor**, a análise literária parte sempre de um julgamento crítico (consciente ou não) para confirmá-lo ou contradizê-lo, adquirindo, por conseguinte, dimensões epistemológicas. Mas se toda análise literária pressupõe um ato crítico, toda crítica literária deve estar apoiada num ato analítico, como veremos a seguir.

C — A Crítica

É do grego **krínein**, julgar, estimar (o valor) que provém o significado etimológico do termo **crítica**, aplicado na avaliação dos méritos e defeitos das obras artísticas e literárias. **Kritikós** era o que julgava bem, com gosto e discernimento; o adjetivo **kritiké**, que subentendia a palavra **téchne**, substantivou-se e concentrou no seu significado principal o sentido de "avaliação da obra de arte". A tradição artístico-literária pôs em evidência as três condições da crítica: a existência de uma obra, a existência (velada ou não) de uma ideologia estético-científica que fornece os instrumentos e uma filosofia dos métodos de análise e avaliação da obra e, claro, a existência de um sujeito, o crítico, com habilidade, cultura e bom gosto suficientes para explicar, classificar e julgar a obra, primeiramente a partir dos elementos extraídos da própria obra e, depois, do confronto dela com as outras obras da mesma época ou de épocas diferentes, o que deve ser feito numa perspectiva sincrônica.

Aí está, portanto, o objeto da crítica. O seu objeto é a **obra** acabada e percebida como um todo textual, um sistema de signos coerente e altamente organizados, isto é, uma **linguagem** e, por conseguinte, um "meio de comunicação" (mesmo que não se trate de linguagem verbal), cujas "leis" e estruturas, melhor dizendo, cujos sentidos se deixam depreender, analisar, interpretar e julgar, mas de maneira a resistir sempre à última análise, à última interpretação e ao último julgamento, estando, pois, em permanente disponibilidade para as novas técnicas e métodos de estudo. Tratando especificamente da obra, a Crítica possui natureza sincrônica e, mesmo quando abrange toda uma época, o seu objetivo será sempre o de reconstruir, em sincronia, o sistema da obra ou das obras do período determinado.

Isto a separa e ao mesmo tempo a liga intimamente à História Literária, que vai abordar não a obra mas os elementos que a transcendem e que, por isso mesmo, devem ser percebidos numa perspectiva diacrônica, em transformação, de uma para outra obra e de um período para outro nos limites de uma literatura ou da Literatura em geral. Sem a Crítica, a História Literária não poderia relacionar os elementos constitutivos do seu objeto, as formas (incluindo as formas do conteúdo) sobre as quais exercerá as suas funções particulares de ciência das transformações do discurso literário, como veremos mais adiante. E isto separa também a Crítica da Poética, aliás separa e liga, confundindo na regência verbal a duplicidade do objeto da Crítica no objeto da Poética, o qual, para Todorov, "é a leitura em geral, com todas as suas categorias, cujas diferentes condições formam os gêneros. O [objeto] da interpretação [crítica], pelo contrário, é a obra particular; o que interessa ao crítico não é o que a obra tem em comum com o resto da literatura, mas o que tem de específico"³¹. Aliás, antes, Roland Barthes já havia escrito que "se é verdade que a obra detém por estrutura um sentido múltiplo, ela deve dar lugar a dois discursos diferentes: já que se pode, por um lado, visar nela a todos os sentidos que ela recobre ou, o que é a mesma coisa, o sentido vazio que os suporta a todos; e pode-se, por outro lado, visar a um só desses sentidos. Esses dois discursos não devem de modo algum ser confundidos, pois elas não têm nem o mesmo objeto nem as mesmas sanções. Pode-se propor chamar de **ciência da literatura** (ou da escritura) aquele discurso geral cujo objeto é, não tal sentido determinado, mas a própria pluralidade dos sentidos da obra, e **crítica literária** aquele outro discurso que assume abertamente, às suas custas, a intenção de dar um sentido particular à obra"³².

Creemos que o sentido múltiplo da obra suporta, não dois, mas três discursos: os dois mencionados e o da **história literária**, embora, no caso, se trate apenas de elos, de formas isoladas que o historiador confrontará com outros elos, a fim de estabelecer a natureza e o grau de transformação do discurso literário. Vista deste modo, a obra se constitui no centro mesmo de toda a atividade literária: como produto de uma criação artística que partiu da linguagem comum, sendo portanto objeto do exercício crítico; como depositária de elementos que, tomados diacronicamente, constituem o objeto da História Literária; e como portadora de potencialidades gerais da Literatura, o que é na verdade o objeto da Poética.

Mas, a crítica é também literária, pertence a um gênero, cujos limites são, de um lado, a linguagem da obra e, de outro, a História Literária e a Poética. Possuindo o seu objeto (a obra) e os seus objetivos na leitura, na decifração, na explicação e na avaliação da obra literária, e nunca na simples tradução, a Crítica

não se resolve na paráfrase, pois, no dizer de Barthes, ela é uma perífrase, o que nos remete para o sentido de **definição** de que já tratamos em "Os limites da intertextualidade". Tal como o lexicógrafo que traça em torno da **palavra** (do verbete) uma rede de significados possíveis na língua, o crítico também opera em forma de perífrase, traçando em torno da **obra** (percebida como um signo) a cadeia de relações que, através da análise, ele conseguiu depreender do sistema fechado e sem fundo que é a obra literária. A sua linguagem é portanto uma perífrase, no sentido de um discurso que envolve outro discurso para revelar a sua organização interna e o seu valor como obra de arte literária.

Aspecto interessante na compreensão do estatuto da crítica na atualidade, e de que já temos tratado em outros artigos, é o do lugar da crítica, a sua plenitude nos rodapés dos jornais, nos suplementos literários, nas revistas especializadas, dentro e fora da universidade. É a crítica informativa, a resenha (60 linhas) e, até, a da correspondência que, pelo seu caráter sigiloso (1), permanece desconhecida do grande público, a não ser através de trechos selecionados, sempre a favor... Sem levar em consideração a natureza e o lugar da produção crítica, é fácil incorrer-se em polémicas gratuitas e em antipatias recíprocas e completamente estéreis, como as que se podem detectar entre os que trabalham na universidade e os que trabalham no jornal.

3. Gêneros e Níveis da História Literária

Como se viu (Cf. item a), desde a sua mais remota origem, a palavra **história** traz em si, de maneira inseparável, os sentidos de exame e crítica expostos por meio de uma narrativa, em que o discurso, ao contrário do literário, se torna o mais possível transparente. O historiador vê, contempla os fatos, relaciona-os numa cadeia de continuidade e de descontinuidade e dá-lhes uma sistematização que é, ao mesmo tempo, artística, científica e filosófica. Mas quando o discurso histórico não é o da História Geral, quando a História se declara artística e principalmente literária, concentrando o seu objeto nos fatos puramente literários, é preciso que se levem em consideração outros fatores que, pela sua declarada natureza estética (e não mais política, econômica, etc.), dão à História Literária um estatuto particular, mais próximo talvez do discurso literário, mas sem com ele se confundir, falando dele mas guardando com ele apenas afinidades que nos permitem, entretanto, ver a História Literária como um gênero especial da Literatura. Um gênero que faz parte das ARTES TEÓRICAS, que não se confunde porém com a História Geral, que não se interessa pela gênese das obras, que não procura estudar a imanência dos textos e que é, afinal de contas, um dos mais antigos ramos da retórica. O seu objeto são as **mudanças** das formas do discurs-

so, tomando-se a palavra **forma** no sentido saussureano de que "a língua é uma forma e não uma substância"³³ e compreendendo assim todas as transformações operadas no plano da expressão e no plano do conteúdo, nos diferentes níveis que vão dos fonemas às palavras, das palavras aos sintagmas e frases e destas às grandes unidades sintagmáticas do discurso, no **plano da expressão**; e vão dos semas aos sememas, dos sememas às orações e proposições e destas às seqüências descritivas e narrativas do discurso, no **plano do conteúdo**³⁴. Abrange assim todas as possibilidades figurativas da retórica, as que se situam no nível da língua, como as figuras e tropos, e as que se situam no nível do discurso, como as personagens, o tempo, o espaço, o narrador, enfim todas as "figuras" da narrativa, como se pode conceber atualmente.

Mas o que é específico da História Literária, o que a distingue da Crítica, por exemplo, é que ela é uma ciência particularmente diacrônica. Ela descreve não um sistema A, mas a passagem, a transformação do sistema A em B, ela é uma ciência das transformações e não das sucessões, conforme a observação de Gérard Genette, que comentaremos adiante. A obra, sendo um sistema acabado, só pode ser lida sincronicamente, pela Análise ou pela Crítica: a obra não "evolui" noutra obra, mas os elementos que a compõem podem ser retomados diferentemente na composição de outra obra, situada depois dela, na mesma ou noutra época. É dessa diferença dinâmica na passagem de uma para outra obra ou de um para outro período que trata a História Literária, a qual deve ser vista como ponto de coroamento de uma série de atividades que vão da simples leitura, passando pela análise, pela crítica, pela interpretação das obras e dos acontecimentos sócio-literários (manifestos, movimentos e "escolas") ao conhecimento das formas e suas modificações. O que lhe interessa é a variabilidade literária, a evolução da série: as técnicas, os temas, as figuras, todos os elementos que formam a estruturação literária. Do conhecimento da série literária pode-se e deve-se passar ao conhecimento das séries vizinhas (sociológica, política, econômica, geográfica, histórica, etc.), a fim de se obter a integração da literatura no todo cultural.

No seu excelente verbete sobre História Literária, Todorov mostra como tem variado através dos tempos a preocupação em saber o que realmente muda no interior do discurso literário. Para Brunetière, no século XIX, eram os **gêneros** que mudavam, mas para Todorov estes são apenas produtos das transformações, assim como as obras são signos das transformações. E, além disso, muitas vezes se confundiu a mudança do nome com a dos gêneros. Já no início do século XX os formalistas divergiam sobre o que mudava na literatura. Para Tomachevski são os procedimentos: cada época procede diferente da outra. Para Tynia-

nov, o que muda são as funções e as formas: as formas mudam de função, as funções mudam de forma. Assim, o papel da História Literária é estudar a "variabilidade da função de tal ou qual elemento formal, o aparecimento de tal ou qual função num elemento formal, sua associação com esta função"³⁵. Já os marxistas, segundo o postulado de Stalin, achavam que "Toda superestrutura não só reflete a realidade, mas também se define ativamente numa postura a favor ou contra a base antiga ou nova"³⁶, insistindo na velha teoria da obra como reflexo da sociedade, sendo que, como assinala Karel Kosich, citado por Hans Robert Jauss: "toda obra artística possui um caráter duplo dentro da sua unidade inseparável: é expressão da realidade, mas também conforme a realidade, que não existe ao lado da obra ou antes da obra, exclusivamente dentro desta"³⁷. Daí o ponto de partida de Jauss, para criar a sua teoria da receptividade da obra, uma vez que para ele "Literatura e Arte só participam no processo, se a sucessão das obras não se mostrar apenas através do sujeito que produz, mas também através do sujeito que consome, ou seja, através da interação entre autor e público"³⁸. Apesar de Jauss ainda falar na "sucessão das obras", como se elas realmente se sucedessem uma às outras, os seus estudos constituem hoje um dos pontos mais altos da teoria da história literária, uma vez que passam a jogar com duas séries discursivas: a do autor e a do leitor, no meio da qual corre a do discurso literário.

Para Gérard Genette, entretanto, o que muda são as **formas literárias**. Distinguindo entre **História da Literatura** (disciplina para ele didática, de caráter biobibliográfico), **História Literária** (disciplina de relações da literatura com as séries culturais) e **História das Formas Literárias** (a que estuda "os elementos transcendentais às obras e constitutivos do jogo literário", isto é, o estudo do discurso literário), Genette mostra que a História não é uma ciência das **sucessões**, mas das **transformações**: "ela só pode ter por objeto as realidades que respondem por uma dupla exigência de **permanência** e de **variação**"³⁹. Daí porque, para o crítico francês, a **obra**, não respondendo a essa dupla exigência, deve permanecer como objeto da **Crítica**; e, na **Literatura**, o objeto que é ao mesmo tempo durável e variável não é a obra, mas as formas literárias, os elementos constitutivos do discurso, como a palavra, a frase, a métrica, as figuras, o narrador as personagens, as técnicas, enfim, tudo o que hoje, dentro da nova concepção da Retórica, se pode denominar de "figuras" do discurso. Essa teoria da História Literária constitui um excelente modelo para o ensino brasileiro, porquanto os três tipos de estudos propostos por Genette correspondem (ou podem corresponder) a níveis mentais de absorção do grau de historicidade, equivalentes, por exemplo, às exigências do vestibular, dos primeiros anos da Faculdade e, afinal, um estudo a nível de pós-graduação, o da História das Formas Literárias.

A história da História Literária nos revela entretanto que apesar das teorias o que tem predominado na prática da história é o método tradicional, por mais variado que tenha sido. Por isso é que se pode falar em "história literária tradicional" em oposição a uma dita "moderna", que tem sido mais teórica que realmente praticada. Na primeira, os modelos tomados à História Geral ou às outras ciências é que têm prevalecido, de modo que o fenômeno literário nunca foi inteiramente sentido na sua autonomia, mas sim como epifenômeno de uma dessas séries não-literárias, quando não de todas. Na segunda, isto é, na "moderna", os modelos pretendem ser imanentes, isolando inicialmente os elementos próprios da literatura, acompanhando-lhes as transformações e hierarquicamente relacionando-os com a História das Artes e com as séries não-literárias, de maneira que se possa, cronologicamente ou através de sistemas que rompam com a cronologia, assinalar as modificações operadas no discurso literário. Para Michel Foucault é possível distinguir hoje no campo da História camadas sedimentares diversas: "às sucessões lineares que até então tinham constituído o objeto de pesquisa, substituiu-se um jogo de rupturas em profundidade". Quer dizer, deixa-se de lado o **contínuo** para se pensar no **descontínuo** ou, nas suas próprias palavras: "a História e, de maneira geral, as disciplinas históricas deixaram de ser a reconstituição dos encadeamentos para além das sucessões aparentes; praticam na atualidade a disposição sistemática do descontínuo"⁴⁰.

É certo, porém, que a moderna necessita das conclusões da tradicional, assim como é importante distinguir a gradação dos conhecimentos neste ramo do saber literário. É inegável que o método biobibliográfico possui múltiplas funções no ensino da Literatura, uma das quais, talvez a mais importante, a de despertar a consciência para certos códigos cronológicos (as datas das obras, da participação sócio-cultural do escritor), familiarizando o estudante ou o estudioso com os títulos das obras a serem lidas ou já lidas, mas ainda não sistematizadas em forma de conhecimento histórico. É o mínimo que se espera do Ensino Secundário. Nos primeiros tempos do Ensino Superior, nas Faculdades ou Institutos de Letras, o conhecimento biobibliográfico deverá ser dinamizado de modo a relacionar-se com os outros códigos culturais, assim como faz Wilson Martins na sua **História da inteligência brasileira**, oferecendo através desse relacionamento toda a visão complexa dos períodos, bem como as causas intelectuais de sua ascensão, de seu apogeu e de seu declínio, na passagem para o período seguinte. De posse dessa visão cultural, de posse das técnicas de análise absorvidas nos diferentes cursos de Literatura Brasileira, e já com um bom conhecimento retórico adquirido através de leituras teóricas ou extraídas das próprias obras de poesia e de ficção, pelo menos, é possível, nos últimos anos do curso de graduação, chegar-se à última instância do conhecimento his-

tórico-literário: o da evolução, da modificação das formas que estruturam a obra literária, que estão na obra e no contexto em que ela se situa, e que ou pertence a uma antiga tradição ou acaba de aparecer com a originalidade criadora do escritor.

Outro aspecto que se deve considerar na reformulação da História Literária é o fato de a Literatura haver sofrido, nas três últimas décadas, uma forte concorrência dos chamados "meios de comunicação de massa", como o cinema, o rádio e a televisão. Perdeu com isso um dos seus antigos privilégios: o de servir de informação, de divulgação de idéias e até de passatempo. Além disso, nesse mesmo tempo, com o desenvolvimento dos estudos lingüísticos e psicanalíticos, o discurso literário foi submetido a uma série de abordagens analíticas que acabaram por desmistificar muitos dos aspectos tradicionais e sagrados da Literatura. Tudo isso refletiu na produção da obra e, logicamente, na transformação histórica do discurso literário.

Para de certa maneira compensar essas "perdas", pensamos que uma História da Literatura só ganha hoje foros de atualidade quando os historiadores passarem a estudar também as formas populares da "literatura oral", como o mito, a lenda, o caso (o "causo"), a fábula, a anedota, o provérbio, o conto popular, as cantigas, os jogos e adivinhas infantis, enfim, todas aquelas **formas simples** estudadas por André Jolles e que se encontram cristalizadas na língua, constituindo o vasto e móvel repertório oral (e escrito) da literatura popular, da **paraliteratura**, denominação que concorre para dissociar o que se quer unido. Todos sabem da importância semântica e estrutural dessas formas simples na constituição das formas cultas que são as obras literárias. No entanto, os historiadores da literatura no Brasil, a começar por Silvío Romero, que as recolheu, não ousaram misturá-las com as formas tidas por "verdadeiramente" literárias. Os escritores não, esses continuam a incorporá-las nas suas obras, chegando, como no caso de Guimarães Rosa, não só a trabalhar diretamente sobre elas, como a teorizá-las, como no primeiro prefácio de **Tutu-méia**.

É muito difícil que essa história seja feita por uma só pessoa; terá que ser, parece, o resultado de muitas e muitas monografias que tratem de acompanhar, por exemplo, o desenvolvimento (a história) da rima, do ritmo, da métrica, da produção das figuras (nos seus diversos níveis e planos), das técnicas de narração e de descrição, da criação e encenação dos personagens, dos estilos, enfim de tudo o que realmente constitui o jogo literário, na poesia, na ficção, no teatro, na crítica e na própria história literária. Isto terá que ser, portanto, o produto de um plano cuja continuidade envolva algumas gerações de estudiosos e de entidades capazes de produzir as condições de manutenção dessa continuidade e a consciência atual desse empreendimento.

Por isso, é sempre bom lembrar que toda história está determinada pelo seu lugar de produção, do mesmo modo que todo texto, mesmo de crítica responde por alguma ideologia estética. Para Michel de Certeau, "O discurso 'científico' que não fala de sua relação com o 'corpo' social não seria capaz de articular uma prática. Deixa de ser científico. Questão central para o historiador: essa relação com o corpo social é precisamente o objeto da história; não poderia ser tratada sem também colocar em questão o próprio discurso historiográfico"⁴¹. Ora, no momento em que a Universidade brasileira se encontra inteiramente dedicada à verticalização do seu ensino, promovendo a expansão de seus cursos de Aperfeiçoamento, de Especialização, de Mestrado e Doutorado, não resta dúvida de que o lugar de produção de uma História Literária que responda às exigências científicas da atualidade está "forçosamente" ocupado pelo saber universitário. Compete às universidades brasileiras o levantamento do material regional, a sua interpretação e o seu relacionamento com o **corpus** já consagrado do que se denomina Literatura Brasileira. Mas esse estudo deve ser feito à luz das teorias mais recentes, se não, o lugar da história acaba se transformando na **estória do lugar**, regionalizando-se e perdendo o seu teor de ligação com a universalidade dos fenômenos da cultura nacional.

CONCLUSÃO

O terceiro capítulo deste trabalho tem por título HISTÓRIA DA LITERATURA: MODELOS E MODELAGENS. Trata-se, por um lado, da apresentação dos principais modelos de História Literária criados por Mme. de Staël, Taine, Brunetière, Lanson, Tynianov, Genette e Jauss; e, por outro, de uma visão crítica das principais "modelagens" brasileiras, o que não deixa de ser uma História da História Literária no Brasil, uma vez que ali se fala dos precursores românticos e das obras de Sílvio Romero, José Veríssimo, Ronald de Carvalho, Afrânio Peixoto, Arthur Motta, Alceu Amoroso Lima, Nelson Wernneck Sodré, Afrânio Coutinho, Antônio Cândido, Antônio Soares Amora, José Aderaldo Castello e José Guilherme Merquior. Além disso, baseando nas conclusões teóricas e práticas desses estudiosos, apresentamos um modelo teórico para o estudo da História Literária, já em processo de prática nos estudos que estamos preparando sobre História da Literatura Brasileira. Tal capítulo, entretanto, pelas suas dimensões, terá que ser divulgado noutra oportunidade, cabendo agora apenas uma visão sintética do que vimos expondo.

A superação dos métodos diacrônicos que marcaram os estudos da linguagem no século passado constitui (e já se pode dizer constituiu) a grande conquista da Lingüística na primeira metade deste século, quando a ênfase posta nos estudos sincrônicos multiplicou os modelos de análise e possibilitou o alargamento de

horizontes para várias ciências humanas, como a Antropologia, a Psicanálise e, como não podia deixar de ser, a ciência da Literatura, a Poética, no mais amplo sentido que toma esta palavra entre os melhores estudiosos da atualidade.

Isto explica, de certo modo, o abandono dos estudos de História Literária nas três últimas décadas, embora os formalistas russos, notadamente Iúri Tynianov, tenham dado uma grande contribuição no sentido de se pensar a História Literária fora dos padrões positivistas e deterministas que predominaram no pensamento crítico dos últimos anos do século passado. Mas só há bem pouco tempo as obras dos formalistas puderam ser divulgadas, uma vez que foram consideradas nocivas ao regime, tanto que o grupo se dissolveu por volta de 1930. Já no final da década de 60 era fácil perceber entre os estudiosos europeus a retomada da preocupação com a História e, no dizer de A. - J. Greimas, nos últimos decênios, por causa de reflexões filosóficas e políticas, a Lingüística havia abandonado a noção de diacronia, mas "Agora (...) o grande debate sobre a história se encontra desapassionado e se começa a reconhecer — em lingüística e no interior da epistemologia estruturalista em geral — os primeiros sintomas de um interesse crescente pela diacronia, os primeiros sintomas para ultrapassar essa dicotomia cujos termos pareciam inconciliáveis"⁴².

Em países como a França, a Inglaterra e a Alemanha, para citar apenas os que mais se têm interessado pela História Literária, era compreensível que os velhos modelos de estudos histórico-literários não fossem mais utilizados, já que as fases primárias de investigação e classificação dos autores e das obras haviam sido concluídas e estudadas, de modo que foi mais ou menos natural o abandono da história e o aprofundamento dos estudos sincrônicos do texto literário. Mas no Brasil, onde a fase de investigação e classificação **ainda** não se pode dar por terminada, onde muitos Estados não possuem ainda o seu próprio levantamento bibliográfico, no Brasil, portanto, este abandono correu por conta do nosso **apressado** vazo de imitação dos europeus. Se está superado lá, aqui também tem que estar superado, esquecendo-se da anedota dos quinhentos anos de gramado e esquecendo-se da advertência irônica de Joaquim Nabuco de que "andamos à cata das borboletas que a França produz em uma estação para morrerem na outra"⁴³. Além do mais, dando por superada a fase de investigação, os historiadores da literatura brasileira não souberam atualizar teoricamente as suas interpretações, ficando a repetir os surrados modelos extraliterários (cronológico, político, histórico, econômico, sociológico, espacial, etc.) ou os ineficazes modelos estéticos e elitistas, capazes de cobrir e resguardar os elementos da tradição literária, mas incapazes de perceber os fenômenos de criação popular que sempre ficaram à margem das histórias literárias e que, graças aos etnólogos e estudiosos do

Folclore, puderam chegar até nós e oferecer excelentes subsídios para a compreensão do texto literário. Ninguém ignora hoje a importância dos estudos do conto popular empreendidos por Max Müller, Vladimir Propp, André Jolles, Lévi-Strauss, Maletinski e Claude Bremond e o valor do modelo que eles aperfeiçoaram para a análise e compreensão da narrativa popular. Ninguém ignora também que a aplicação desses modelos tem que se revestir das maiores cautelas, uma vez que se trata de modelos armados para o estudo de formas simples, como o mito e o conto popular. Trata-se de formas polidas e cristalizadas pela língua, com estruturas definidas e mais ou menos homogêneas. A aplicação, portanto, desses modelos na análise e na crítica tem que levar em conta o caráter irrepetível das formas literárias. Eles servirão apenas para balizamento de atitudes novas em face do método analítico. Transpô-los, sem mais nem menos, constitui defeito realmente grave, que cumpre evitar para não aviltar a nossa cultura.

O mesmo se dá, já dissemos, com os métodos de História Literária. A situação cultural do Brasil ainda comporta a convivência dos dois tipos de investigação histórica: o tradicional e o moderno. Não esgotamos ainda os levantamentos regionais. Não fizemos ainda edições críticas. Fizemos algumas, mas o processo foi infelizmente interrompido. Não aplainamos ainda o caminho para se passar à outra fase de investigação histórico-literária, como, por exemplo, o levantamento das condições materiais e institucionais da produção e da recepção da mensagem estudada, tal como Geneviève Idt propõe para uma história literária na França⁴⁴, estudando as técnicas de reprodução, de conservação e de transmissão dos discursos oral e escrito; o mercado dos discursos (edição, difusão, distribuição); as instituições que condicionam as práticas verbais; os interlocutores da mensagem (a situação do escritor, do público que o lê); os códigos e sua hierarquização na época considerada (os códigos lingüísticos, estéticos e ideológicos); e as referências numa mensagem às mensagens anteriores, o que, em "Os limites da intertextualidade", chamamos de discursos paralelos (paródia, paráfrase, epígrafes, alusões, plágios, etc.).

Em linhas gerais, podemos assim resumir nosso trabalho:

1. A Filosofia da História Literária ou, como no título deste estudo, Uma Filosofia da História Literária, tal como a entendemos como reflexão crítica sobre a natureza do objeto, sobre a metodologia e sobre o objetivo da História Literária, não foi ainda verdadeiramente formulada entre nós, uma vez que, no passado, a História Literária sempre foi "pensada" dentro da História Geral.

2. A Filosofia da História Literária, abrindo perspectivas para a Ciência e para a Arte, deve:

2.1. Ver a História Literária como uma ciência especial, em que elementos artísticos e científicos se misturam, ideologicamente motivados.

2.2. Distinguir o objeto da História Literária da História Geral e dos vários objetos da História das Artes e deve, ao mesmo tempo, relacioná-los no processo de transformação dos elementos do discurso literário.

2.3. Ampliar o corpus literário privilegiado pela tradição estética, acrescentando-lhe as formas semiológicas dos meios de comunicação de massa e as formas simples da literatura oral, democratizando a Literatura e dando-lhe um lugar de atualidade no século XX.

2.4. Examinar, à luz de sua nova epistemologia, o valor e a eficácia dos métodos histórico-literários do passado, bem como as muitas formulações teóricas dos últimos anos.

2.5. Distinguir os níveis de finalidades dos estudos de História Literária, como nas distinções entre a História Bibliográfica, a Cultural e a da Evolução das Formas Literárias.

2.6. Não esquecer o "horizonte de expectativas", isto é, a repercussão da obra e, através dessa repercussão, depreender o valor da obra em relação ao todo cultural.

3. Assim, toda a concorrência que a Literatura recebeu nos últimos anos dos meios de comunicação de massa, abalando-a como veículo de comunicação social, como foi no passado, encontrará ressonância nos múltiplos métodos de análise, de crítica e de estudos a que foi ultimamente submetido o discurso literário.

B I B L I O G R A F I A

1. BARTHES, Roland et alii. *La teoría*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1971. O texto francês é de 1970.
2. Cf. abaixo, entre os dicionários consultados, o pensamento de Walter Brueggemann. E veja-se o estudo de Jean Ladrière, "La Philosophie des sciences", publicado em *La Bibliothèque de l'honnête homme*.
3. BURCKHARDT, Jacob. *Reflexões sobre a história*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1961.
4. DRAY, William. *Filosofia da história*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.
5. Apud SUÁREZ, Luis. *Grandes Interpretaciones de la historia*. Pamplona, Universidade de Navarra, 1976.
6. CARR, E. H. *Que é história?*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
7. LÉVI-STRAUSS, Claude. *História e dialética*. In: — *O Método estruturalista*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.
8. TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970.
9. BENJAMIN, Walter. *Thèses sur la philosophie de l'histoire*. In: — *Poésie et révolution*. Paris, Denoël, 1971.
10. BADIU, Alain. *A autonomia do processo estético*. In: — *Estruturalismo*. Lisboa, Portugal Editora, s/d. Organização de Eduardo Prado Coelho.
11. Apud RICHARD, A. *La crítica de arte*. Buenos Aires, EUDEBA, 1962.
12. *Ibidem*.

13. ZERNER, Henri. A arte. In: — *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1976.
14. LOTMAN, Iúri. *La structure du texte artistique*. Paris, Gallimard, 1973.
15. ROMERO, Sívio. *Estudos de literatura contemporânea*. Rio de Janeiro, Tipografia Universal de Laemmert e Cia., 1885.
16. ROMERO, Sívio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1963.
17. Cf. *Dictionnaire de linguistique*, abaixo indicado.
18. DELFGAAUW, Bernard. *L'historiographie: Science, Art, Philosophie*. Comunicação apresentada na IV Semana Internacional de Filosofia, realizada em Curitiba, de 3 a 9 de janeiro de 1978.
19. LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literária*. Madrid, Gredos, 1966. Volumes I, II e III.
20. Apud LAUSBERG, op. cit.
21. Cf. A Análise estrutural da narrativa. In: — *Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios*. Lisboa, Editorial Presença, 1975.
22. Cf. A produtividade dita texto. In: — *Literatura e semiologia*. Rio de Janeiro, Vozes, 1972.
23. Cf. LAUSBERG, op. cit.
24. Idem.
25. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa, Portugalia Editora, 1968.
26. Cf. op. cit.
27. A imaginação do signo. In: — *Crítica e verdade*. São Paulo, Perspectiva, 1970.
28. *Hermenéutica y estruturalismo*. Buenos Aires, Ediciones Megápolis, 1969.
29. Cf. op. cit. n.º 27.
30. Cf. op. cit.
31. Cf. op. cit. no n.º 8.
32. Cf. op. cit. no n.º 27.
33. SAUSSURE, F. de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo, Cultrix, 1970.
34. Cf. DUBOIS, Jacques et alii. *Rhétorique général*. Paris, Larousse, 1970. Há edição brasileira: São Paulo, Cultrix, 1974.
35. TYNIANOV, Iúri. Da evolução literária. In: — *Teoria da literatura (formalistas russos)*. Porto Alegre, Editora Globo, 1971.
36. Apud JAUSS, Hans Robert. *História literária como desafio à ciência literária. Literatura medieval e teoria dos gêneros*. Porto, Edição de José Soares Martins, 1971.
37. Op. cit.
38. Op. cit.
39. GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Paris, Seuil, 1972.
40. FOUCAULT, Michel. História e descontinuidade. In: — *Teoria da história*. São Paulo, Cultrix, 1976. Ord. de Maria Beatriz Nizza da Silva.
41. CERTEAU, Michel de. A operação histórica. In: — *História: novos problemas*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976. Org. de Jacques Le Goff e Pierre Nora.

42. GREIMAS, A. — *J. Du sens*. Paris, Seuil, 1970.
43. NABUCO, Joaquim. *Camões e Os Lusíadas*. Rio de Janeiro, Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1872.
44. IDT, Geneviève. Pour une "histoire littéraire", tout le même. In: — *Poétique*. Paris, Seuil, n.º 30, abril de 1977.

FORAM TAMBÉM CONSULTADOS OS SEGUINTE ESTUDOS:

- JONES, Howard Mumford. *Teoria da história literária*. Rio de Janeiro, Lيدador, 1965. Tradução de Eglê Malheiros.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Problemática da história literária*. Lisboa, Ática, 1961.
- TAINÉ. *Introducción a la historia de la literatura inglesa*. Madrid, Aguilar, 1960. Tradução de J. E. Zuniga.
- LANSON, Gustave. *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*. Paris, Hachette, 1965.
- TELES, Gilberto Mendonça. *História da literatura*. In: — *Camões e a poesia brasileira*. São Paulo, Quiron/INL, 1976.
- . Introdução a uma poética do modernismo. In: — *IX Encontro nacional de escritores*. Brasília, FCDF, 1975. Mimeografado.
- . O lugar da história e a estória do lugar. In: — ALMEIDA, Nelly Alves de. *Literatura e sentimento*. Goiânia, Oriente, 1977.

DICIONÁRIOS ESPECIAIS

1. HAUTERIVE, R. Grandsaignes d'. *Dictionnaire des racines des langues européennes*. Paris, Larousse, 1948.
2. ROQUETE, J. — T. et FONSECA, José da. *Dicionário dos sinônimos poéticos e de epítetos da língua portuguesa*. Porto, Lello, 1949.
3. MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris, P.U.F., 1961.
4. SHIPLEY, Joséph T. *Diccionario de la literatura mundial*. Barcelona, Ediciones Destino, 1962.
5. BRUGGER, Walter. *Dicionário de filosofia*. São Paulo, Herder, 1969.
6. ROBLES, F. C. Sainz de. *Diccionario de la literatura*. Madrid, Aguilar, 1972.
7. TODOROV et DUCROT. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1972.
8. POTTIER, Bernard et alii. *Le langage*. Paris, Denoël, 1973.
9. DUBOIS, Jean et alii. *Dictionnaire de linguistique*. Paris, Larousse, 1973.
10. MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1974.