



Crítica Genética: Alternativas à Obstrução Formalista

Luciano Marra
marraluc2@hotmail.com

Doutorando em Comunicação e Semiótica PUC/SP
Membro da União Brasileira de Escritores
Pesquisa realizada com apoio da CAPES

Resumo:

O presente artigo contrasta as inovações na área da Estética trazidas pela Crítica Genética com o engessamento imposto pelo pensamento analítico aristotélico, que deu origem à crítica formalista. Este pensamento, que ainda hoje causa estragos à criatividade dos artistas, apregoa que o discurso poético deveria, de modo forte, moralizante, ser submetido ao jugo do pensamento analítico a título de categorização e valoração. Neste estudo, uma arqueologia da crítica, são expostos os aspectos libertadores da Crítica Genética, já que esta última valoriza o movimento do interior ao exterior do fazer artístico, em vez de confranger a priori a obra *in totum*, tal como o fazem os críticos formalistas.

Palavras-chave: crítica formal; crítica genética; pensamento analítico; estética; dogmatismo.

Abstract:

This article compares the innovations aesthetics proposed by Crítica Genética against the inflexibility imposed by aristotelian analytical thinking, source of the formalist criticism. This thought, which still cause damage to the creativity of artists, advocates that the poetic discourse should, in the strong sense of duty, be subjected by force to the yoke of analytical thinking by way of categorization and valuation. In this study, an archeology of the critical, the liberator aspect of Crítica Genética is exposed because emphasizes the movement of the interior to the exterior of the artistic work, unlike the other, the formalist critics, which at first constrain the artistic work in totum.

Keywords: formal criticism; genetic criticism; analytical thinking; aesthetic; dogmatism.

Grosso modo, desde que a Poética de Aristóteles ganhou força normativa no Renascimento, com a tradução para o latim, comentada pelo professor de Pisa Francesco Robortelli em 1548 (SPINA, 1995), sedimentou-se o hábito intelectual de discriminar e nomear elementos superficiais da obra literária com o intuito de formatar regras gerais para a produção artística, ou seja, criou-se um hábito de esquadriñar a superfície das obras para classificar seus elementos. A definição base para tal feito é unicamente a da tragédia, pois a segunda parte da Poética, talvez sobre a comédia, como sabemos, fora perdida. Solicitemo-na, portanto:

“É pois a tragédia **imitação** (meu grifo) de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes, imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.” (Aristóteles, 1973, p. 447).

Com isso se funda o esquematismo clássico, que, mesmo de forma tácita, cobrando uma postura favorável ou contra, ressoa nos formalismos da crítica moderna. Este rígido referencial considera e descreve a arte como imitação da natureza (*mimesis*), que para ser bem realizada deve cumprir os preceitos de suas componentes intrínsecas. Ora, o que pretende essa definição? Pretende impor, de fora para dentro, ou melhor, de cima para baixo, obediência a critérios abstratos formulados pelo recém criado discurso filosófico: *verossimilhança*, *conveniência* aos bons costumes, *unidade* de ação, tempo e lugar e parcimônia no uso do *maravilhoso*, tudo isso para produzir a *catarse* (purgação dos afetos) no espectador.

Sem entrar no mérito da definição do estagirita, o que pretendemos revelar de fato é a gênese da hierarquização de teor apofântico entre dois frutos, bem distintos um do outro, do pensamento: arte ou poesia, de um lado; pensamento analítico, de outro, ambos, outrora, no mesmo patamar axiológico, isto é, sem qualquer tipo de hierarquia. Graças à sutileza de Aristóteles, diferentemente de Platão, que pretendia *ipsis litteris* expulsar o poeta da cidade ideal, inaugurou-se, sem que o discípulo confrontasse diretamente os poetas, a submissão da arte aos resultados da análise dos filósofos, ou seja, com esta postura, de Aristóteles em diante, a arte desce um degrau na escala dos discursos verdadeiros e passa a ter que prestar contas ao pensamento analítico, ao pensamento supostamente mais verdadeiro que todos os demais.

Com uma manobra mais sagaz do que a do seu mestre Platão, ao mesmo tempo em que perdoa o poeta, pois propõe ser a *catarse* o *télos*, a causa final da tragédia, aquela que devolve a tranquilidade ao espectador e que isto seria até benéfico aos cidadãos, avança em prol de um discurso supostamente verdadeiro e único, ou seja, mais verdadeiro e distante da algaravia intelectual que é o mundo das opiniões particulares. Aristóteles, portanto, escolhendo o caminho parmenidiano de distinguir radicalmente o verdadeiro saber do Ser das *doxas broteias* (opiniões de cada um), que lidam com o particular sem permitir aos homens comuns alçarem-se ao panteão da verdade absoluta, universal, comum a todos, prepara seu terreno dogmático.

De posse deste instrumental que o habilitava ao cargo de sacerdote leigo da palavra de Zeus, sempre rechaçando os sofistas, que, percebendo o engodo, também dominavam as mesmas estratégias do discurso racional e com ele demonstravam indiscriminadamente tudo o que se queria, passa a analisar a poesia e, conseqüentemente, propor modelos supostamente

“verdadeiros” a serem seguidos: Sófocles era seu trágico preferido, ainda que Eurípides fosse o mais dramático de todos; tudo isso pretensamente provado e devidamente “demonstrado”, portanto, dentro da esfera do conhecimento, da *sophia* e não da tola e vulgar *doxa*.

Desse modo, a partir do resgate da sua poética no Renascimento, assistimos ao embate ininterrupto de sistemas que, como bem destaca Porchat, (1994, p.7) “uns com os outros sempre incompatíveis, se apresentam animados, todos e cada um, da mesma pretensão de representar a verdadeira solução” a respeito, neste caso específico, da obra de arte. Isto é, a cada nova época, baseados nos mais diversos interesses, assistimos a um fluxo de injunções, de cima para baixo, de acordos e desacordos a respeito do bem fazer artístico, todos reivindicando a única e exclusiva verdade sobre seu objeto. A pretensão dogmática encorpara-se com tal força que até artistas se viram impelidos a tal extravio.

Desse modo, mesmo nos dias de hoje, a dinâmica do cenário descrito vem acumulando camadas e mais camadas de soterramento da obra de arte por parte do discurso analítico, do discurso descritivo, tanto assim que estudiosos da própria área sentiram-se incomodados com as consequências decorrentes dessa iniciativa aristotélica ao longo do tempo. Todorov, por exemplo, nosso contemporâneo, revela seu pasmo de contrariedade:

“Ler poemas e romances não conduz (mais) à reflexão sobre a condição humana, sobre o indivíduo e a sociedade, o amor e o ódio, a alegria e o desespero, mas sobre as noções críticas, tradicionais ou modernas. Na escola, não aprendemos acerca do que falam as obras, mas sim do que falam os críticos.” (TODOROV, 2009).

Ora, temos assim uma nova espécie de inversão patológica, de corrupção, de alienação, de surto esquizóide, ou seja, a crítica ou discurso sistemático nascido na Grécia, que ao longo dos anos cresceu e se multiplicou, era o meio para se chegar à obra de arte, no entanto, tornou-se o fim a que a arte deveria alcançar, vejam a que absurdo se chegou. Os livros de crítica se referem a outros livros de crítica que, por seu turno, também se referem a outros *ad infinitum*, e pelo caminho jaz esfacelada a relação da obra de arte com o real (paixões, virtudes, decisões e destinos abandonados ao relento). Os personagens de um romance, que antes representavam uma vida possível, plena de amores, angústias, decisões e conflitos, passam a ser mera ilustração de um modelo literário extrínseco. Machado de Assis, no lugar de ser reputado autor de uma das mais pujantes obras sobre o ciúme, passa ser representante da transição entre o Romantismo e o Realismo brasileiros, ou seja, transformado em coadjuvante de conceitos que são totalmente estranhos. Guimarães Rosa é o ‘regionalista’ que inspira estudantes a comprar o “Léxico de Guimarães Rosa”, não o pensador mais profundo e poético acerca do embate entre o homem e seus arredores, entre o homem e seu destino, entre o homem e seus afetos.

Criações abstratas provenientes desse deserto lógico: romantismo, barroco, arcadismo, naturalismo, parnasianismo, realismo, narrador, onisciência, discursividade direta, indireta, outros até mais aberrantes como anantapodon, tapinose etc., segundo os formalistas, ajudam a conhecer a obra de arte. No entanto, no âmbito semiótico, muito mais destroem o caráter evocativo e roubam o brilho original da peça, porque apresentam intermediários totalmente estrangeiros à tríade obra, leitor e mundo. Noutras palavras, como quer Todorov “nenhuma

(dos abstrações mencionadas supra) diz respeito ao que falam as obras em si, seu sentido, o mundo que elas evocam”. (TODOROV, 2009).

O leitor bem que tenta se aproximar da obra para conectar-se ao real possível, mas é impedido por uma chuva opaca que serve de intermediário entre um objeto que por si só já é significante. Isto é, abundam significantes para intermediar o objeto que por si também é significante. Pronto, o encanto da obra está quebrado. A empatia entre personagem e espectador corrompe-se de vez. A esquizofrenia taxonômica chega a tal ponto que o levantamento estatístico de elementos superficiais muitas vezes supera a relação emotiva direta entre o leitor e a obra, o leitor não consegue mais se relacionar com o real através da obra lida. Recordemos, somente para ilustrar, a questão exigida dos candidatos à Universidade de São Paulo em 1998, que mais parece uma questão de Estatística:

“Designe as principais personagens negras que aparecem em 1. Fogo Morto, 2. São Bernardo e 3. ‘Campo Geral’, indicando-lhes sucintamente as características mais marcantes.” (FUVEST, q.09)

Percebam que praticamente é cobrado do futuro universitário um conhecimento quantitativo sobre romances belíssimos de nossa literatura. O que essa estatística diz a respeito da beleza trágica da vida de Miguilim no Mutum? Nada, é um referencial vazio, frio, não diz nada sobre a dor da perda, que é muito mais universal do que os frutos do raciocínio esquadrihante nascido com Aristóteles, que no âmbito estético obviamente não foi levado a sério por seus contemporâneos.

Todavia nem tudo são cinzas, uma vez que estamos diante de louvável alternativa teórica para lidar com a obra de arte sem obstruí-la. Em socorro da relação primordial e triádica: obra, leitor e realidade, eis que surge um operacional que pretende revelar (aqui sim se resgata o conceito de *aletheia*, de lembrança reveladora) de dentro para fora o processo criador da obra de arte. A crítica genética, que escava as entranhas do fazer artístico para revelar elementos internos da obra de arte e suas infinitas relações possíveis, no momento mesmo de seu nascimento, não se interpõe entre a obra entregue e o leitor. Não se interpõe entre este mundo possível (aqui preferimos empregar a noção de obra entregue para ressaltar o caráter polissêmico e ‘inacabado’ das obras), o leitor e o mundo real. A descoberta de relações internas entre as partes que aos passos se revelam, muitas vezes, até mesmo aos artistas, acrescenta novas informações sobre a própria obra. Ela expõe novas facetas das relações dos elementos focados pelo crítico genético, acrescenta dados à relação entre o artista e sua arte, acrescenta dados à relação entre artista e mundo real e sem, o que é mais importante, contudo, obstruir o resultado final.

Mesmo o artista, quando se embrenha no processo criador e se propõe um fim a ser alcançado, estreita seu foco de atenção e, por muitas vezes, não percebe a força das relações vicinais que lhe dão suporte. No meu caso, por exemplo, que sempre considerei a crítica formalista uma espécie de fungo de unha, que surge para roubar o brilho ao digerir a queratina do tecido, fui surpreendido ao tomar contato com as estratégias críticas que levam em consideração o lado de dentro do fazer artístico, o lado em que a obra se encontra em fase de crisálida. Suas múltiplas facetas, que cedem certa discricionariedade ao crítico no momento de montar as relações internas percebidas, não são erguidas à frente dos olhos do leitor para to-

mar o papel central da obra. Muito contrariamente, a Crítica Genética pinça relações internas que fornecem dados preciosos até mesmo para o pai da obra, que, por ter seu foco estreitado em relação à finalidade proposta, como mencionei logo atrás, deixa de perceber a miríade de relações entre os componentes de sua própria montagem.

Quando redigi “Carta a uma Mulher Negra”¹, por exemplo, pretendia dialogar de modo abasileirado com as Reflexões Sobre o Racismo de Sartre (SARTRE, 1960), no mesmo registro misto de arte e reflexão com que ele iniciara seu livro, com este poema africano:

Mulher nua, mulher negra

envolvida com tua cor que é vida...

Mulher nua, mulher sombra,

Fruto maduro de carne firme, êxtase turvo de vinho negro.

Este, portanto, era meu foco capital. Todavia, a malha de relações vicinais foi por mim ‘esquecida’. Até o momento não havia percebido suas conexões. Ora, de fato, influenciado pela Crítica Genética, recorrendo a um olhar retrospectivo, pude verificar que na época andava discutindo sobre o desaparecimento de certas palavras e sua apropriação por determinados segmentos do saber, como a palavra *missiva*, atualmente empregada apenas por advogados. Fato aparentemente irrisório, mas que ditou a escolha tanto do formato, quanto do título da estória.

Outro fato despercebido, este mais importante ainda para a composição do conto, que só se revelou à consciência graças à leitura de Crítica Genética e Redes da Criação (SALLES, 2008), foi a forte influência do meu primeiro livro de fotografias, a saber, Orixás, de Pierre Fatumbi Verger. As fotos lá encontradas me impressionaram muito, mas não no âmbito consciente do fazer literário. Aquelas imagens povoaram meu inconsciente e sua força sugestiva (este ponto é crucial a minha pesquisa de mestrado) somente foi revelada ao refletir sobre meu próprio processo de escrita. Flagrei nos subúrbios da memória uma espécie de procedimento relacional, pois havia feito várias anotações sobre o livro de Sartre, enquanto lia *O Povo Brasileiro* de Darcy Ribeiro, enquanto discutia sobre vida, morte e fuga de determinadas palavras e, principalmente, enquanto me deleitava com as fotos de Verger. *Voilà*, uma descoberta relevante para a composição do conto que, se metodicamente divulgada, não o soterra, tal como faz o nominalismo analítico proveniente da crítica formalista, ou seja, a Crítica Genética, ao escavar os processos da criação, mantém seu caráter heurístico sem obstruir ou soterrar a obra com conceitos e nomes que perderam o lastro em relação ao fenômeno correlato. Em suma, demonstra ser eficiente alternativa aos efeitos negativos da crítica formalista.

1 MARRA, Luciano. *Carta a uma Mulher Negra*, in Contados, Scortecci, 2005.

Referências:

- ARISTÓTELES, *Poética* in Col. Os Pensadores vol.IV. São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- BARTHES, Roland. *A Aventura Semiológica*. Lisboa, Edições 70, 1985.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- PARMÊNIDES. *Pré-Socráticos* in Col. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- PEREIRA, Oswaldo P. *Vida Comum e Ceticismo*. São Paulo, 1994.
- SALLES, Cecília A. *Crítica Genética*. São Paulo, EDUC, 2008.
- _____. *Redes da Criação*. São Paulo, Horizonte, 2008.
- SARTRE, J.P. *Reflexões Sobre o Racismo*. São Paulo, Difusão Europeia, 1960.
- _____. *O Ser e o Nada*. Petrópolis-RJ, 1997.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à Poética Clássica*. São Paulo, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. Rio de Janeiro, DIFEL, 2009.
- VERGER, Pierre F. *Orixás*, Salvador, Corrupio, 2002.

Como citar este artigo

MARRA, Luciano. *Crítica Genética: Alternativas à Obstrução Formalista*. *Tessituras & Criação*. [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/tessituras>>. Acesso em dia/mês/ano.