

# Alguns aspectos sobre crítica literária (3)

Por B. Xavier

Com este número vai a terceira parte do extenso trabalho da autoria de B. Xavier sobre o Universo, os métodos e a problemática da crítica literária.

Ao terminarmos o desfile daquilo que consideramos exemplos de arbitrariedades e procedimentos críticos assistemáticos, poder-se-ia esperar uma proposta de um método, da nossa parte, mas não o faremos. Ensaiaremos, antes, uma tipologia de métodos que, desde já, chamamos a aten-

ção para o facto de não esgotar todas as possibilidades.

Contudo, entendemos ser pertinente apontar para alguns cuidados a ter em conta e algumas etapas por que deve passar uma leitura crítica, seja qual for o método adoptado.

O texto literário, considerado em si, é um mero artefacto verbal que só se transforma em objecto estético mediante a leitura. R. Ingarden (16) considera-o uma formação *esquemática* que inclui em si «lacunas», pontos de indeterminação, aspectos esquematizados, etc. Por outro lado, muitos dos seus elementos evidenciam uma determinada potencialidade que nós procurámos indicar com a expressão «estado de disponibilidade». Deste modo, urge que essas indeterminações, lacunas e estados de disponibilidade sejam superados através de processos de concretização (outros autores usam o termo *construção*). As concretizações, ainda segundo Ingarden, são «aquilo que se constitui durante uma leitura e o que, por assim dizer, produz um modo de aparecimento da obra na concretização em que nós a aprendemos» (pág. 364).

O processo de concretização insti-tui-se numa relação dupla, por um lado com o texto literário em si e, por outro, com «as vivências subjectivas em que se constitui». Na relação com o texto, a concretização deverá submeter-se a toda uma codificação que é rígida e, portanto, impõe os seus limites. Onde, não se pode fazer uma leitura anárquica, completamente livre. Na relação com as vivências subjectivas, a concretização torna-se permeável às influências do contexto em que se efectua a leitura (a formação cultural do leitor entendida em termos colectivos e todos os elementos de uma experiência vivencial individual que configuram a sua personalidade). Daí que cada acto de leitura é necessariamente diferente de um outro.

O crítico, consciente da sua posição de leitor especial, deverá manejar com cuidado os materiais com que lida de modo a conseguir o máximo de objectividade possível no seu trabalho, já que é ponto assente que a subjectividade não pode ser totalmente erradicada. Isto porque os restantes leitores não abdicam da sua parte da liberdade interpretativa que as «lacunas» do texto permitem; o

estudo crítico deve deixar em aberto as virtualidades do contacto individual com a obra; deixar a possibilidade da apropriação das experiências transmitidas pela obra segundo diversos modos.

Nestes termos, impõe-se que a crítica se demarque da mera fruição. A fruição funda-se na base de todos os critérios extrínsecos, no fundo, a manifestação de um tipo e seu grau de adesão à obra segundo a posição afectiva ou ideológica do leitor. A fruição é puramente emocional. A crítica, essa, investiga as características duma obra de acordo com uma atitude metodológica previamente escolhida. A crítica poderá vir a usar do seu direito à fruição mas terá de admitir, sempre, que essa não é a sua vocação principal e, como tal, aparecerá como faceta subsidiária.

É de extrema importância tomar em atenção o facto de todo o texto literário se formar numa rede de relações com outros textos (não apenas textos literários, mas também todas as formações textuais quer usando signos linguísticos quer de outra natureza, como por exemplo: textos musicais, pictóricos, fílmicos, etc.). Isto leva-nos ao conceito de intertextualidade que «corresponde a um processo de absorção e transformação mais ou menos radical de múltiplos textos que se projectam (prolongados ou rejeitados) na superfície de um texto literário particular» (17). Uma leitura atenta a este fenómeno ultrapassa facilmente uma visão imanente, estática, do texto literário e encontra as suas correlações não só com o sistema literário mas com todo o sistema cultural de uma sociedade (18).

Vista a questão nestes termos, torna-se indispensável que o crítico se entregue ao seu trabalho tomando em conta as regras dos géneros literários, as características dos períodos literários, os sistemas ideológicos e temáticos em voga nesses mesmos períodos bem como toda uma diversidade de referências culturais.

O carácter racional do estudo crítico, que acima evocamos, obriga a que se proceda a uma análise do objecto abordado. A análise consiste na decomposição do texto nos seus elementos constituintes, o seu isolamento (concebível num plano teórico) para investigação das suas caracte-

rísticas e formas de inter-relacionamento. A completar a análise, segue-se o processo de interpretação que, fundamentado nos materiais fornecidos por aquela, investiga o (s) sentido (s) a atribuir ao texto. A simples apresentação dos elementos detectados pela análise é apenas uma etapa e o crítico que a ela se limita produz um trabalho incompleto. Por outro lado, uma apresentação dos sentidos desprovida do apoio de uma análise não passaria de mera especulação (tão nociva a toda a actividade que se pretenda racional). Por aqui se vê que ambas as etapas são inconcebíveis numa outra relação que não seja a da complementaridade.

## OS MÉTODOS

Partiremos agora para o já prometido ensaio de uma tipologia de métodos de crítica. Os exemplos que iremos apresentar não devem ser tomados como modelos rígidos, aos quais as obras seriam submetidas como a massa ao molde. Isso redundaria num trabalho mecanicista de tendências «robóticas». Urge, portanto, uma observação cuidadosa das particularidades da obra, aliada aos objectivos específicos perseguidos pelo crítico, por sua vez, determinados pelo eventual interesse do público. Deste modo, deve admitir-se uma permeabilidade mútua entre os métodos ou ainda a adopção de uma outra atitude metodológica que se afigure coerente e funcional. Ao mesmo tempo, a escolha de um método orienta a selecção e hierarquização dos elementos textuais a estudar.

A necessidade da escolha de um método baseia-se no facto de que «Se se juntassem todos os métodos, teríamos um programa de investigação tão labiríntico que não haveria crítico que pudesse entrar e sair: recorde-se que Stanley Edgar Hyman, em *Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*, New York, 1948, ao traçar todos os caminhos que haveria de percorrer para explorar apenas uma obra, reduz ao absurdo a possibilidade do «crítico ideal». Mas tão pouco o crítico que, prudentemente, se resigna a um método, pode renunciar ao resto do sistema» (19).

A nossa tipologia distingue duas tendências: a dos métodos que se aferiram ao texto em si e a dos que se

apegam aos factores externos. Começaremos por esta segunda.

Com o advento do Romantismo, os estudos literários romperam com as concepções Classicistas que advogam a universalidade dos valores artísticos. Começa-se a entender que as artes adquirem características particulares conforme as peculiaridades da época e lugar em que surgem. Por outro lado, é de notar o forte espírito individualista que o Romantismo cultiva: dá-se valor à unicidade da personalidade, ao exótico e ao génio — como dádiva da Providência — como sendo a base do modo de ser singular. A expressão «tal árvore, tal fruto» serve de lema ao tipo de crítica que, ao abrigo dessa concepção, se vai constituir. Assim, a biografia do autor toma o lugar primordial no estudo da sua obra. É o método **BIOGRAFISTA**. O crítico irá, através da investigação da biografia do escritor, procurar os reflexos da sua vida na obra. Entende-se que a grande obra é o espelho do grande génio e tenta-se, então, encontrar as correspondências entre uma e outra coisas. Dá-se capital importância ao conhecimento directo que o crítico tem do autor como homem, chegando ao cúmulo de dar relevância aos tiques, à maneira de sorrir, vestir, etc.

Muitos estudiosos, preocupados com a conservação absoluta dos valores de uma obra, entregaram-se ao trabalho de reconstituição rigorosa dos contextos em que ela nasce. Procura-se uma objectividade extrema, investigam-se factos de natureza documental que defendem a obra de qualquer aproximação subjectiva. Reconstroem-se os ambientes originais (note-se que isto se dá nos casos em que se estudam obras de épocas recuadas), recuperam-se os sentidos das palavras e todos os aspectos que possam permitir desvineular o leitor do seu tempo para o transportar ao da obra. É o método **HISTÓRICO-FILOLÓGICO**.

Passemos ao método **SOCIOLÓGICO**. O princípio basilar deste método é o de que o escritor se limita a veicular uma criação colectiva. O seu labor encontra-se determinado pela sua inserção num contexto social, a sua integração numa certa classe. Como tal, na obra encontra-se projectada toda uma série de elementos de cariz sociológico (como a problemática das tensões e conflitos de clas-

se, os projectos de reforma social propostos, a visão do mundo colectivo, etc.). A crítica irá, pois, investigar essas questões: o modo como a obra reflecte o real social, o tipo de conflitos apresentados, a atitude ideológica veiculada, etc. A avaliação da obra tenderá a basear-se no seu tipo e grau de funcionalidade em relação ao estudo da problemática social e contributo para eventuais soluções.

Segundo Freud, as forças impulsionadoras da arte são os mesmos conflitos que conduzem certos indivíduos à neurose, ela (a arte) é um domínio intermédio entre a realidade, responsável pelo malogro do cumprimento dos nossos desejos, e o mundo da fantasia que procura a satisfação dos mesmos. Estes são os pressupostos em que assenta o método **PSICANALÍTICO**. Assim, o crítico preocupava-se com a função do subconsciente na produção artística, procura explicar elementos da obra apoiando-se na investigação da mente do autor (por vezes, vice-versa). O texto é o lugar onde se tentou analisar traumas, perturbações e complexos psíquicos diversos. Uma outra modalidade deste método funda-se no conceito de que o «inconsciente colectivo» (estrutura peculiar dos condicionamentos psíquicos da consciência que se transmitem por herança através das gerações) marca o processo de produção literária. Assim, já não é a neurose do indivíduo que domina mas um conjunto de impulsos de índole transindividual que resultam de uma acumulação de experiências colectivas.

Os métodos que até agora vimos centram-se na relação obra-emissor. Outros há que, situando-se ainda naquilo que acima referimos como «factores externos», centram o seu estudo na relação obra-receptor. Passemos, então, a eles.

Há críticos que, partindo de esquemas pré-concebidos, se lançam no trabalho. Estes, empregam o método a que se designa por **DOGMÁTICO**, precisamente por se caracterizar pela inflexibilidade. O exemplo mais sugestivo está na crítica Classicista. Baseado num conjunto de regras fixas, muitas vezes inspiradas em obras consideradas «grandes» que lhe serviam de modelo, o crítico submetia a obra a estudar a uma prova de observância dessas regras e nisso con-

sistia a sua avaliação. Mas esse não é o único exemplo, muitos outros críticos se apegaram a posições políticas, religiosas, princípios de beleza, etc., para depois, com um rápido olhar, comprovarem se foram realizados ou não e em função disso ditarem sentenças sobre o valor estético dos seus objectos de análise.

Muitas vezes, a leitura é tomada como a aventura do seu sujeito através da obra. Esta concepção inspira o método **IMPRESSIONISTA**. O crítico toma a liberdade de apresentar no seu trabalho os sentimentos e reacções que experimentou perante a leitura. Invoca as sensações físicas e emocionais que constituíram a sua aventura, o seu êxtase. Aproveitando a «boleia» do texto literário, o crítico revela, no fundo, a sua própria personalidade, a sua capacidade imaginativa ou a sua sensibilidade. Em suma, ao receber o texto crítico, o leitor pouco ou nada de racional encontra sobre a obra; é a invasão devastadora da subjectividade!

Nos antípodas do método histórico-filológico, coloca-se o método **REVISIONISTA**. Aqui, a leitura esquece os vínculos que a obra mantém com os contextos históricos do seu surgimento e dá extrema importância aos valores estético-literários característicos da época em que se processa. O crítico acaba por ser o protagonista de um exame à resistência da obra perante a mudança de que é feito o mundo, em geral, e a cultura, em particular. «Os críticos revisionistas, portanto, interrogam cada obra, cada autor, para averiguar se, além de terem respondido ao seu tempo, sabem responder ao nosso» (20).

## A EMERGÊNCIA DO TEXTO

Entramos agora nos métodos que se centram na descrição da obra em si.

Numa reacção contra os métodos histórico-filológico, biografista, impressionista, psicologista, etc., aparecem várias correntes teóricas que instituem o texto, considerado única e exclusivamente na sua estrutura formal, como objecto dos estudos literários. Entre elas, destacam-se o Formalismo Russo, a Estilística, o «New Criticism» e, um pouco nesta senda, também o Estruturalismo. Não obstante os traços comuns, existem en-

tre elas alguns traços que justificam a sua distinção.

Assim, começaremos pelo método FORMALISTA RUSSO. Embora sendo mais uma corrente de Teoria Literária, é possível, a partir dos pressupostos teóricos, deduzir uma orientação metodológica reguladora de um exercício de prática crítica. É um método essencialmente descritivo, procura descrever exaustivamente (e nisto está o seu parentesco com o «New Criticism») a estrutura formal da obra: a sua sintaxe, os processos técnicos, as metáforas e imagens, as características fono-estilísticas, etc. Os seus próprios mentores apelidaram-no de método morfológico. O crítico investiga a *literariedade* da obra e a sua actividade resume-se a isso. Esta literariedade encontra-se no plano linguístico: a linguagem poética (literária) é aquela em que se quebra o automatismo da linguagem quotidiana: o objecto é uma visão e não um reconhecimento; a palavra é percebida como palavra e não como «mandatário» do objecto, sendo relegada para segundo plano a sua função informativa; a palavra «poética» cria uma nova atmosfera semântica; viola as associações verbais habituais, etc. No fundo, a literariedade que o crítico examina reside no desvio, violação, subversão da norma linguística corrente. A noção de desvio também se estende à relação da obra com o real (defende-se que ela deforma o real) e com o resto do sistema literário (desvia as normas artísticas dominantes).

O NEW CRITICISM considera a obra como uma totalidade orgânica em que cada elemento mantém com os restantes uma íntima ligação que impede qualquer tipo de extranolação. Defende tal como o formalismo russo, que não existe na literatura um conteúdo independente da linguagem. Reage contra a «falácia da intenção», concepção de que o significado da obra deve ser procurado na intenção do autor, advogando que não existe coincidência da intenção explícita (primeira) do autor com aquela que aparece como resultante da obra criada: a intenção pré-concebida não existe, ela corporiza-se no processo da criação artística. Defende-se, pois, a despersonalização da arte. A atenção do crítico vira-se apenas para o texto. é através duma leitura minudente (*close reading*)

que ele consoma a sua actividade: o exame dos valores denotativos e conotativos das palavras e expressões, as ambiguidades dos vocábulos, as metáforas e símbolos dominantes, as funções das palavras-chave, das categorias verbais, a relevância dos contextos (colocação de um elemento entre os outros), os recursos retóricos (repetições, alegorias, hipérbolos, etc.), a estruturação contrastiva ou simétrica da obra, os processos narrativos e dramáticos (intriga, temas, ponto de vista, caracterização das personagens), etc. É, enfim, a análise dos elementos que marcam a unicidade da forma como cada obra usa a linguagem.

O método ESTILÍSTICO elege o estilo como objecto central da sua análise. O conceito de estilo pode ser encarado de diversas formas: o estilo é a unicidade conceitual-imaginativo-afectiva de uma fala, é aquilo que a individualiza; o estilo manifesta a acomodação da expressão verbal às exigências da comunidade; o estilo de uma obra são as forças que lhe dão forma, a sua estrutura uniforme e individual (21). Deduz-se, pois, que sendo o estilo algo detectável na estrutura superficial da obra, é também regido por certas motivações (psicológicas ou sociológicas). O crítico do estilo investiga os elementos linguísticos que se demarcam das expressões habituais (as conotações, as ambiguidades, as metáforas, a ironia, hipérbolos, alegorias, o humor, as alusões subtis, a fantasia, o uso caprichoso das possibilidades idiomáticas.

as discordâncias entre categorias gramaticais, os ritmos, as assonâncias e aliterações, etc., etc.), para deles extrair as possíveis motivações bem como os efeitos que provocam e os conteúdos que veiculam. A crítica estilística investiga a recorrência destes traços de modo a deduzir o estilo da obra, de um autor ou de um período literário. Embora baseando-se na estrutura formal, a estilística busca aspectos biográfico-psicológicos, sociológicos e históricos para encontrar as motivações.

#### NOTAS:

- 16 — Ingarden, Roman, «A Obra de Arte Literária», 2.ª ed. Lisboa, F. C. Gulbenkian, 1979, pp. 376 e ss.
- 17 — Reis, C. op. cit. p. 128.
- 18 — Cf. supra, nota 4.
- 19 — Imbert, E. Anderson, «Métodos de Crítica Literária», Coimbra, Almedina, 1971, p. 99.
- 20 — Ibidem, p. 135.
- 21 — Reis, C. op. cit. pp. 149/50.

#### ERRATA:

No trabalho que temos estado a apresentar intitulado «Alguns aspectos sobre crítica literária», da autoria de B. Xavier, na sua primeira parte, publicado no n.º 86 da Gazeta de Artes e Letras, houve uma gralha des «intencional» no último parágrafo onde se diz Semântica Intencional. Com efeito, na referida passagem, a intenção era escrever Semântica Intensional — é que isto de falar é mais simples que o escrever, daí que o «e» e o «s» nem sempre tenham o mesmo valor quando impressos. Pelo facto, pedimos desculpas.