



Romantismo: intencão / Poesia
 Realismo: social / tema

VII

Paranaturalismo / Poesia
 Simbolismo

O século XX

Anotáveis

Gêneros

Miguel

Conteúdo

Pode-se dizer que as teorias simbolistas tiveram, entre outras coisas, o papel fundamental de chamar a atenção para a visão da obra como algo construído, o que implica uma preocupação declarada com o problema da forma. De maneira simplista, diz-se, às vezes, que o Romantismo é conteudista e os movimentos a partir do Simbolismo, formalistas. No entanto, como já se viu aqui, a estética romântica não se resume ao mero ato de privilegiar o conteúdo, já que este só se concretiza na exteriorização da forma. Por outro lado, os simbolistas, discutindo o problema da forma, estão implicitamente preocupados com o conteúdo. O sonho da “pura forma”, sem qualquer conteúdo, aparece em Flaubert, mas com plena consciência de que se trata apenas de sonho, e é muito discutível que fosse um sonho desejável. As teorias do século XX continuam voltadas para o aspecto da construtividade, mas, como se pode perceber na leitura dos grandes expoentes, a partir de T.S. Eliot, não se trata da abolição do conteúdo ou de seu desprestígio. Pode-se até dizer que se fala no século XX em forma, mas entendida esta como o todo da obra, onde forma e conteúdo não se dissociam.

Pode-se dizer que o século XX, até um certo momento, esteve às voltas com o problema da conceituação de forma

e conteúdo. Nesta discussão o século XX volta a repensar o valor da palavra no uso artístico, quando ela não é utilizada apenas como símbolo de troca (conceito), mas por todo seu aparato físico, desde o potencial de sugestão sonora a casos de exploração da forma gráfica.

Jean-Paul Sartre

Sartre utiliza esta mesma distinção para diferenciar a poesia da não-poesia. Na primeira ele detecta a palavra com valor duplo: a “palavra-signo” (transparente) e a “palavra-coisa” (opaca)⁹⁸. Na obra não-poética Sartre detecta apenas a “palavra-signo”, o que valeria dizer que a opacidade seria atributo específico da poesia. Pode-se levantar uma questão sobre a prosa literária. Seria nesta a palavra apenas transparente? A verdade é que a grande obra literária apresenta duas características fundamentais. Por um lado, como toda verdadeira obra de arte, ela é única, irreprodutível e não pode ser transmitida a não ser em sua forma integral (o próprio problema da tradução está marcado por essa irreprodutibilidade essencial). Por outro lado, a grande obra literária admite um número infinito de leituras, de experiências contemplativas, independentemente de ser prosa ou verso. Pode-se dizer, com Umberto Eco, que ela é “aberta”. O que explicaria essas duas características? No caso da poesia a explicação parece mais fácil: a opacidade da palavra poética confere-lhe, por um lado, a irreprodutibilidade e, por outro, a possibilidade de contemplação inesgotável. Relatar as idéias básicas de um poema não é absolutamente transmitir a idéia do que ele seja realmente, pois, em última análise, não se confunde com

98. Jean-Paul Sartre – *Qu'est-ce que la Littérature?*, O.C., nota 19. Leia-se, por exemplo, p. 62-5 da tradução, e da p. 16-9 do original.

sua temática e não admite sucedâneos. Por outro lado, a própria opacidade o aspecto de concretude e permitem que o poema possa ser contemplado infinitas vezes. As idéias do poema podem ser assimiladas numa primeira leitura, mas isto não impede que o leitor volte a ele, mesmo quando já chegou a memorizá-lo completamente. A verdade é que cada nova contemplação é possível, porque o poema é algo concreto que não se reduz a algumas idéias básicas. Isto, afinal, é o que ocorre com qualquer obra de arte digna de nota. Pode-se ter mentalmente toda a seqüência melódica do último movimento da Sinfonia n. 9 (Coral) de Beethoven e pode-se, mesmo assim, desejar ouvi-la novamente. É o que acontece com os grandes poemas. Parece, no entanto, que isto ocorre igualmente na prosa literária, onde a palavra também não se reduz à transparência sígnica, pois de outra forma o que levaria alguém a reler um romance, quando o relato inserido em seu conteúdo já é conhecido? Pode-se ainda desejar uma nova experiência de determinados trechos de um romance, mesmo quando seu conteúdo narrativo esquemático já não é novidade.

Se a obra não pode, em qualquer gênero, ser reduzida a um suposto conteúdo narrativo, isto significa que ela só pode ser entendida como um todo orgânico no qual o chamado conteúdo e a chamada forma são indissociáveis (Conteúdo narrativo, neste contexto, não é apenas o que existe nas obras declaradamente narrativas – romance, conto –, mas a narratividade essencial que está mesmo num poema estritamente lírico). A separação envolve sempre uma falsidade e só se justifica em determinados trabalhos analíticos, quando o estudioso tem plena consciência de que seu procedimento é funcional, mas não corresponde à verdade definitiva da obra. Se é assim, deduz-se que a forma não é um simples arcabouço visível através do qual se exprimiria o

conteúdo. Na verdade pode-se até encarar a obra estritamente como uma “forma”, tendo-se em mente que esta forma é “forma-conteúdo”. Se o Romantismo, às vezes, alardeou uma linha excessivamente conteudística, o Simbolismo representou, até certo ponto, uma correção de rumo na Teoria da Literatura, na medida em que levou em conta o aspecto da “construtividade”, a maneira como a obra assume determinada forma em função de determinados conteúdos, sendo ambos basicamente inseparáveis.

Paul Valéry

As reflexões voltadas para o aspecto da construtividade na Literatura são acentuadas nos simbolistas. Paul Valéry (1871-1945), por exemplo, que parte do momento simbolista e ingressa no século XX, demonstra esta preocupação em todos os seus trabalhos teóricos e críticos. Na “Première Leçon du Cours de Poétique”⁹⁹ declara que a palavra “poética” está normalmente associada a conjuntos de regras e prescrições para a composição e que, portanto, ele pretende partir da própria etimologia da palavra, na qual está implícito o sentido de “fazer”, o “poieren”. Este “fazer” está implícito em qualquer obra, artística ou não, e é fundamental para que se compreenda qualquer produção literária. Valéry admite que a reflexão sobre a maneira como a obra se faz pode ser considerada por alguns inútil e até nociva, mas acha que o interesse pela construção artística pode sobrepular a preocupação com a obra feita.

Para Valéry, assim, alguns tenderão a considerar o estudo dos meandros da composição como injustificável, num

99. Paul Valéry – *Oeuvres I* – “Première leçon du cours de poétique” in *Théorie poétique et esthétique*, Introduction biographique par Agathe Rouart-Valéry, Édition établie et annotée par Jean Hytje – Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957, p. 1340s.

sua temática e não admite sucedâneos. Por outro lado, a própria opacidade o aspecto de concretude e permitem que o poema possa ser contemplado infinitas vezes. As idéias do poema podem ser assimiladas numa primeira leitura, mas isto não impede que o leitor volte a ele, mesmo quando já chegou a memorizá-lo completamente. A verdade é que cada nova contemplação é possível, porque o poema é algo concreto que não se reduz a algumas idéias básicas. Isto, afinal, é o que ocorre com qualquer obra de arte digna de nota. Pode-se ter mentalmente toda a seqüência melódica do último movimento da Sinfonia n. 9 (Coral) de Beethoven e pode-se, mesmo assim, desejar ouvi-la novamente. É o que acontece com os grandes poemas. Parece, no entanto, que isto ocorre igualmente na prosa literária, onde a palavra também não se reduz à transparência sígnica, pois de outra forma o que levaria alguém a reler um romance, quando o relato inserido em seu conteúdo já é conhecido? Pode-se ainda desejar uma nova experiência de determinados trechos de um romance, mesmo quando seu conteúdo narrativo esquemático já não é novidade.

Se a obra não pode, em qualquer gênero, ser reduzida a um suposto conteúdo narrativo, isto significa que ela só pode ser entendida como um todo orgânico no qual o chamado conteúdo e a chamada forma são indissociáveis (Conteúdo narrativo, neste contexto, não é apenas o que existe nas obras declaradamente narrativas – romance, conto –, mas a narratividade essencial que está mesmo num poema estritamente lírico). A separação envolve sempre uma falsidade e só se justifica em determinados trabalhos analíticos, quando o estudioso tem plena consciência de que seu procedimento é funcional, mas não corresponde à verdade definitiva da obra. Se é assim, deduz-se que a forma não é um simples arcabouço visível através do qual se exprimiria o

conteúdo. Na verdade pode-se até encarar a obra estritamente como uma “forma”, tendo-se em mente que esta forma é “forma-conteúdo”. Se o Romantismo, às vezes, alardeou uma linha excessivamente conteudística, o Simbolismo representou, até certo ponto, uma correção de rumo na Teoria da Literatura, na medida em que levou em conta o aspecto da “construtividade”, a maneira como a obra assume determinada forma em função de determinados conteúdos, sendo ambos basicamente inseparáveis.

Paul Valéry

As reflexões voltadas para o aspecto da construtividade na Literatura são acentuadas nos simbolistas. Paul Valéry (1871-1945), por exemplo, que parte do momento simbolista e ingressa no século XX, demonstra esta preocupação em todos os seus trabalhos teóricos e críticos. Na “Première Leçon du Cours de Poétique”⁹⁹ declara que a palavra “poética” está normalmente associada a conjuntos de regras e prescrições para a composição e que, portanto, ele pretende partir da própria etimologia da palavra, na qual está implícito o sentido de “fazer”, o “poieren”. Este “fazer” está implícito em qualquer obra, artística ou não, e é fundamental para que se compreenda qualquer produção literária. Valéry admite que a reflexão sobre a maneira como a obra se faz pode ser considerada por alguns inútil e até nociva, mas acha que o interesse pela construção artística pode sobrepular a preocupação com a obra feita.

Para Valéry, assim, alguns tenderão a considerar o estudo dos meandros da composição como injustificável, num

99. Paul Valéry – *Oeuvres I* – “Première leçon du cours de poétique” in *Théorie poétique et esthétique*, Introduction biographique par Agathe Rouart-Valéry, Édition établie et annotée par Jean Hytje – Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957, p. 1340s.

ainda desenvolvidas, em grande parte por Valéry, no século XX. A continuidade é um fato mais significativo do que a ruptura na passagem para o século XX, embora não pareça. T.S. Eliot inicia seu aprendizado teórico no contato com os simbolistas.

O século XX presenciou o aparecimento de vários movimentos, várias posições diante do literário. Através dos movimentos e das posições desenvolveu-se a atividade teórica e crítica, com uma rapidez que não fora experimentada nos séculos anteriores.

Podemos começar com o Formalismo Russo como uma forma estridentemente nova de visualizar o literário.

Formalismo Russo

Embora o Formalismo Russo, como movimento dos estudos literários, tenha uma História delimitada, a significação e o alcance das teorias formalistas são extremamente amplos e não se resumem a um determinado momento histórico. As primeiras sistematizações da História e da doutrina do Formalismo Russo aparecem com Victor Erlich, como estudo básico do movimento, e T. Todorov¹⁰⁵.

Em 1914/15, um grupo de estudantes da Universidade de Moscou fundou o Círculo Lingüístico de Moscou, que se propunha desenvolver os estudos de Lingüística e de poética. Roman Jakobson foi um de seus fundadores. Em 1916, um grupo de lingüistas e de estudiosos da Literatura fundou a OPOJAZ que significa Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética. V. Shklovski e Eichenbaum foram dois participantes deste grupo, o qual, a partir de 1924 mais ou me-

105. Victor Erlich - O.C.; T. Todorov - O.C., nota 74.

nos, começou a sentir a oposição que lhe fazia o grupo marxista. E isto é fundamental no Formalismo, que, como grupo de estudiosos, foi destruído pelo marxismo. Este fato ilustra algo muito sério na História humana: o quanto a vida cultural de um país pode ficar na dependência de uma situação política. Se os formalistas não tivessem sido dispersados pelo mundo, talvez continuassem o seu trabalho na Rússia. A diferença é que não ficaram juntos, mas a maioria permaneceu atuante em outros países.

A estética do Formalismo tem pouco a ver com as formulações marxistas. Parece estar no extremo oposto. A crítica marxista oficial procura ver na obra o reflexo de conflitos sociais, exigindo dela um funcionamento transformador da realidade social. Na verdade, toda grande obra, num certo sentido, pode ser um elemento transformador da sociedade de maneira indireta, mas não como proposta inicial. Quando os marxistas exigem isto, exigem algo muito específico, pois pensam na obra como uma arma de luta do partido.

Isto corresponde a certas práticas literárias desenvolvidas no mundo comunista, mas é preciso esclarecer que estas posições, na verdade, não correspondem estritamente à essência da visão marxista da Literatura. Pode-se dizer que os marxistas deturparam Marx e Engels, que não propuseram uma visão tão limitadora da obra literária.

De qualquer modo, o Formalismo não se volta para o estudo dos reflexos sociais numa obra, nem procura ligá-la com o contexto social: sua perspectiva não é geneticista. Pode-se dizer que, enquanto visão estritamente imanentista da obra, o Formalismo, até certo ponto, coloca entre parênteses o problema do "referente", limitando-se ao estudo da "mensagem". Como se verá, entretanto, o referente passa a ter um certo papel na visão formalista, quando esta estabele-

ce uma relação entre a mensagem e o destinatário. A relação que existe, para o formalista, entre a mensagem e o destinatário, nada tem a ver com o utilitarismo pseudomarxista. O Formalismo admite que a poesia tem um papel, mas este papel é diferente daquele que certas correntes críticas lhe atribuem. O Formalismo Russo não vê a Literatura propriamente como uma forma de conscientizar o leitor em relação aos conflitos sociais. Se o Formalismo atribui algum papel à Literatura, no que se refere ao leitor, este, na verdade, corresponde ao de recuperação da realidade para o destinatário, a partir do processo de "estranhamento".

O Formalismo Russo surgiu como primeira reação sistematizadora aos estudos geneticistas da Literatura, como reação ao determinismo, numa preocupação em fazer com que os estudos literários se voltassem para a obra em si, enquanto objeto autônomo de investigação. Neste sentido, o Formalismo aparece como um desenvolvimento mais intensificado de algumas idéias que já haviam aparecido entre alguns simbolistas franceses, para os quais um poema adquiria um estatuto quase ontológico. Na verdade, a visão da obra como artefato em si e, portanto, como objeto formado, já aparece no século XIX em Edgar Allan Poe¹⁰⁶, que tanto impacto causou em Baudelaire.

É preciso esclarecer-se que a posição formalista não foi a de ignorar a História com os condicionamentos reais que ela obviamente impõe. Tratava-se, para o formalista, de deixar de lado fatos que são dados por conhecidos, para que os estudos literários se situassem em seu objeto próprio: a obra.

Outro fato importante é que o Formalismo inaugurou uma série de correntes críticas cuja tônica é, deliberada-

106. Edgar Allan Poe – "The philosophy of composition", O.C., nota 89.

mente, desprezar os fatores extrínsecos para se delimitar ao estudo intrínseco da Literatura. Esta foi a diretriz fundamental do *New Criticism*, do Estruturalismo, da própria Semiótica e da Desconstrução.

Um dos primeiros teóricos do Formalismo, B. Eichenbaum¹⁰⁷, diz que esta abordagem deveria ser chamada morfológica, para diferenciá-la de abordagens como a psicológica, a sociológica e outras. Na abordagem formalista (morfológica para Eichenbaum), o objeto da investigação seria a obra (estudo imanente, intrínseco), e nas outras o objeto não seria ela, mas alguma coisa que nela se reflete.

Um dos primeiros fatos que o movimento colocou foi a autonomia dos estudos literários. Para estabelecê-lo elegeram a obra como objeto de estudo. Jakobson tem uma frase que resume a proposta inicial do Formalismo, ao dizer que a investigação literária tem com objeto não a Literatura em sua totalidade mas a "literariedade" (*literariness*), isto é, a especificidade do objeto literário.

O importante nas formulações de Jakobson e de Eichenbaum é que o investigador deve se preocupar unicamente com os traços especificadores da obra literária. A procura dessa literariedade, dentro do Formalismo, fica situada, por exemplo, no poema e não no poeta, na obra e não no autor. Tudo isso teve o papel importante de arrancar a crítica ao determinismo, ao positivismo, que acabam por obscurecer o objeto do estudo literário, isto é, a obra.

É claro que o positivismo rejeitado pelos formalistas precisa ser explicitado: trata-se de posições geneticistas que estabeleciam uma ligação quase mecânica entre fatores diversos (históricos, sociais e psicológicos) e a obra. Num

107. Boris Eichenbaum – Ver alguns de seus textos no já citado *Teoria da Literatura – formalistas russos*, nota 74.

outro sentido, como diz Victor Erlich, os formalistas eram “campeões confessos do neopositivismo”¹⁰⁸ na medida em que procuravam afastar-se de conceitos apriorísticos (de natureza filosófica) quanto à natureza da criação artística. De fato, não especulavam sobre conceitos como a Beleza e o Absoluto. A posição formalista, como já foi dito, não é, entretanto, de negar a História, a Sociologia e a Psicologia. Os formalistas dão este tipo de conhecimento como pressuposto, principalmente a História. É um pressuposto, portanto pode ficar de lado. Na procura da literariedade, fogem aos determinantes externos, mas poderiam cair ainda em uma cilada, que é a seguinte: em vez de estudar a obra, estudar o poeta, explicar a obra em função do poeta, explicar a especificidade da obra, não pela obra, mas pelo autor. Em outras palavras, a obra seria “especial” porque produzida por um “ser especial”. Eles, entretanto, rejeitam todas as teorias que se preocupam em justificar a criação poética a partir de faculdades mentais peculiares (as teorias que falam do gênio, da imaginação). Não que tais coisas sejam totalmente falsas, mas se se ficar neste estudo, acaba-se por não estudar a obra criada, mas o processo de criação, e isso interessaria à Psicologia e não à Crítica e à Teoria da Literatura. Existe uma coisa que talvez seja real – deixar de lado as preocupações com a mente do autor é um passo necessário para o estudo intrínseco da obra. Forçar o estudo intrínseco da obra é um dos grandes méritos do Formalismo Russo.

O primeiro passo para o Formalismo, como doutrina, foi, assim, uma luta para o estudo intrínseco da obra, procurando a literariedade. A partir daí, ele começa a investigar o que diferencia a Literatura da não-Literatura. A espe-

108. Victor Erlich – O.C., p. 171, nota 74.

cificidade não será determinada pelo assunto, isto é, a esfera da realidade com a qual o autor lida na obra. Em princípio, qualquer assunto, qualquer esfera da realidade pode funcionar como tema. Não existem assuntos poéticos e não-poéticos. Certas formulações do Neoclassicismo fazem essa separação, o que não leva a muita coisa.

A especificidade não está na face da realidade que o autor escolhe. Os formalistas começam pelo princípio segundo o qual a característica fundamental, marcante da Literatura imaginativa, em contraposição aos escritos não literários, é o uso das “imagens”. E é por isso que vão quase sempre para a poesia. Mas esse uso das imagens, que caracterizaria o discurso poético (no sentido amplo, aristotélico) não se confunde com seu uso, por exemplo, na pintura. Mais uma vez, os formalistas começam por esclarecer as coisas. Quando se falava em imagem poética, falava-se apenas em termos de vivacidade, na possibilidade que a imagem tem de transmitir uma forma. Portanto, era o valor pictórico da imagem, para dar a sensação visual do objeto. Antes dos formalistas, a imagem valia pela capacidade de transmitir, de exprimir uma idéia. O poeta, em vez de descrever algo de maneira objetiva, sugeriria o objeto pelo uso das imagens. Este não caracteriza a linguagem poética, porque o poeta pode ou não usá-las, para estabelecer o distanciamento ou estranhamento, isto é, a poesia evidencia um processo oposto ao de uma comunicação didática. Nesta faz-se de tudo para trazer para perto o objeto distante. A poesia faz o contrário. Ela é um processo inverso e tende a apresentar o familiar de tal maneira que parece estranho, desconhecido e novo. A poesia provoca uma nova percepção da realidade e a imagem contribui para isso. O princípio do estranhamento, sem essa denominação, aparece já num dos teóricos do Romantismo inglês, Samuel

Taylor Coleridge na *Biographia Literaria*¹⁰⁹. Nesta obra Coleridge propõe, como um dos traços específicos da poesia, a capacidade de proporcionar uma visão das coisas familiares e conhecidas de maneira que elas apareçam com aspectos não percebidos anteriormente, provocando assim uma sensação mais rica e plena de vida na mente do leitor. Coleridge vê a genialidade de Wordsworth exatamente na capacidade que este tem de tornar estranho o que é familiar.

O estranhamento funciona como um antídoto contra a automatização da percepção, conseguido, às vezes, numa linguagem despojada. A imagem dentro da poesia não existe para obedecer à lei da economia na expressão. Há uma teoria segundo a qual todos os recursos usados na linguagem o são por economia. Na prosa diária, se se usa uma metáfora, usa-se por economia, para trazer, por exemplo, o objeto mais próximo. A metáfora economiza energia. Na verdade, a lei da economia não se aplica à Literatura. A poesia pode não existir para tornar mais próximo o objeto distante, mas para tornar distante o objeto próximo. Observamos como o princípio do estranhamento tem uma analogia com aquilo que, muito mais recentemente, Barthes coloca ao dizer que, afinal de contas, o papel da poesia não é “falar” o inefável e sim silenciar o “dizível”. É claro que, vista por um certo prisma, a idéia de literariedade pode ser encarada como algo que leva a uma tautologia. *Reflexão*

No processo de especificação da literariedade os formalistas começaram por definir a poesia, não por aquilo que ela é, mas por aquilo que ela faz. Lembremos, por outro lado, Jean Cocteau, um dos maiores poetas do Surrealismo francês, que diz que a poesia ilumina o lugar comum de tal maneira que esse lugar comum vai surpreender em

109. S.T. Coleridge – O.C., nota 67.

toda sua novidade, seu frescor, em seu vigor primordial. Este é o trabalho do poeta.

O ponto de partida é estabelecer a literariedade, o que torna a Literatura específica e que não permite que ela se confunda, por exemplo, com uma reportagem de jornal. Os formalistas chegam à conclusão de que o papel da poesia é o de restabelecer uma realidade em todo o seu vigor, o da recuperação do mundo real (aquele que ficou perdido para nós), recuperação da realidade através do processo de estranhamento, na medida em que o poeta fala de tal maneira que o familiar parece estranho, o que nos permite ver o mundo de uma forma nova, mais rica, integral.

Em relação à proposta inicial, estabelecer a literariedade, a especificidade do fenômeno literário, em certos casos, é o não-uso da imagem que provoca tal efeito. Definir a poesia em sua finalidade, em seu papel, o que não é errado, é uma forma de começar a discutir o problema, mas não é uma forma de definir o objeto em si; é uma parte do objeto que está sendo definida. As pesquisas formalistas, contudo, não se detiveram aí e partiram para o estudo do objeto em si, da poesia em si.

Os problemas fundamentais levantados pela teoria formalista vão aparecer aliados à Linguística moderna e à Semiologia, principalmente nos estudos de R. Jakobson. Este faz um deslocamento de foco de interesse. Os primeiros formalistas colocam a problemática do literário na atitude do leitor diante da realidade. Quando falam em restauração da percepção estão pensando no leitor. Este estabelece com a realidade uma relação que se torna mais ou menos mecânica, porque, pela automatização da percepção, o leitor já não está percebendo o mundo. A poesia, pelo estranhamento, acaba provocando no leitor um novo relacionamento com a realidade, porque ele passa a perceber o que já não percebia

mais. É um enriquecimento da percepção da realidade. Para Jakobson, a especificidade do literário está na maneira como o autor usa o seu meio, isto é, a linguagem.

A idéia básica do Formalismo, em sua evolução, é a posição da “palavra poética”. Na poesia a palavra não é percebida simplesmente como forma transparente que remete a um objeto (denotação), nem é simples explosão de emoções; ela é (pelo seu significado, seu arranjo com outras palavras no discurso) uma realidade que tem peso e valor próprios, adquirindo um aspecto quase de “substância”. A palavra poética tem dois valores, pois funciona em termos de “signo”, isto é, serve para remeter a um conceito, mas vale também em si mesma, como sendo ela própria uma realidade.

As posições formalistas mais maduras, como a que aparece com Eichenbaum, acentuam a multiplicidade de significações como característica do discurso poético, onde o objetivo é tornar perceptível a textura total da palavra. Portanto, os formalistas não rejeitam o aspecto semântico da palavra: para o efeito estético o nexos semântico é tão essencial quanto o aspecto sonoro.

Alguns formalistas interessam-se particularmente pelos problemas técnicos das formas narrativas. Shklovski e Eichenbaum se preocuparam em estabelecer uma teoria da prosa, estudando este, por exemplo, a composição da obra de Gogol, “O Capote”, nos anos 60. Num autor como Todorov já observamos essa preocupação sob a forma de um projeto ambicioso, que é formular os princípios de uma “gramática da narrativa”. Isto aparece, por exemplo, em sua obra *La poétique de la prose*¹¹⁰. Quando Todo-

110. T. Todorov – *La poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971. [Há tradução para o português: *Poética da prosa*, de Maria de Santa Cruz, Lisboa, Edições 70, 1979]

rov chegou a esboçar uma “gramática da narrativa” (1968), a partir do *Decameron*, suas pesquisas já estavam no campo do Estruturalismo.

Tynianov aborda a evolução literária a partir de um conceito básico: substituição de sistemas. Para ele, a obra literária é um sistema, e a Literatura é um sistema mais amplo. Num estudo posterior, juntamente com Jakobson, Tynianov formula seus conceitos de maneira mais condensada e com mais precisão. Esta preocupação é digna de nota, principalmente por surgir no seio do Formalismo, cuja visão da obra tende a se realizar no plano sincrônico, deixando de lado a diacronia. Assim, a atitude de Tynianov é significativa, principalmente porque quebra as amarras da sincronia.

Alguns pontos positivos devem ser ressaltados no Formalismo. Há nele a idéia do objeto literário como um “sistema”, onde o todo resulta de uma rede interna de relações, em outras palavras, “estrutura”; podemos, facilmente, perceber o quanto o Formalismo está próximo dos princípios do Estruturalismo como método de investigação literária. Existe ainda a abordagem da obra literária como realização do processo de significação, com base num código que não se confunde com a “língua”. Opera-se no discurso literário o processo de significação que, afinal de contas, para os semiólogos, é o que caracteriza os fenômenos da cultura. É uma visão da Literatura em toda sua pluralidade. A significação do objeto literário não se resume a uma equação matemática; neste sentido podemos ligar as descobertas dos formalistas com estudos semiológicos lúcidos, aqueles que não reduzem o fenômeno literário a uma simples manifestação do código lingüístico. No caso específico de Jakobson e Tynianov há que se apontar ainda

o fato de que tentaram realizar, no campo da Literatura, estudos análogos aos da Escola Lingüística de Genebra sobre as relações entre “langue” e “parole”. É claro que a obra literária individual, correspondente à “parole” saussureana, deve estar vinculada a uma “langue” correspondente ao complexo de normas implícitas no fazer literário.

New Criticism

Ao mesmo tempo em que ocorre, no começo do século, o Formalismo Russo, na Inglaterra, em Cambridge, surge um movimento que rompe com os estudos tradicionais, e que procura atribuir à crítica um *status* mais elevado do que tivera até então. O *New Criticism* aparece por volta dos anos 30, segundo Vitor Manuel¹¹¹, mas há coisas anteriores que têm algo do *New Criticism*. O que há em comum entre esses movimentos é a mudança radical de uma visão extrínseca para uma visão imanentista. O Formalismo Russo e o *New Criticism* são os dois movimentos que têm uma familiaridade maior. O *New Criticism* tem raízes anteriores à década de 30 e no próprio T.S. Eliot. Num certo sentido, todos esses movimentos têm algo em comum, que é trazer o enfoque para dentro da obra. No *New Criticism* isto é mais visível.

Para alguns teóricos, no *New Criticism* incluem-se também I.A. Richards (que é, para outros, um precursor), William Empson, além do próprio Eliot. Se se assume esta postura, o *New Criticism* é anterior a 30. Seus grandes ex-

111. Vitor Manuel de Aguiar e Silva – *Teoria da Literatura*, Coimbra, Alameda, 1967. [Há inúmeras edições deste livro, entre elas a segunda, de 1969, por nós utilizada]

poetas são: John Crowe Ramson¹¹², W.K. Wimsatt, Cleanth Brooks (este o mais radical), Allen Tate. O início do movimento coincide também com uma revalorização da poesia, isto em resposta ao racionalismo científico, que já vinha do século XIX, e se voltara mais para a prosa. É um momento de um certo cansaço do racionalismo, que traz de volta o valor da poesia. Há um outro fato importante: a falência da religião e, com ela, homens como Richards vão procurar na Literatura toda uma visão de mundo. Fizeram da Literatura uma espécie de religião e do poema uma espécie de fetiche, conforme se lê em Eagleton¹¹³.

O âmago do *New Criticism* está em transformar o poema em um objeto em si mesmo; o poema não significa, ele “é”, e a atitude que se recomenda, e que é assumida para chegar ao poema, é o “close reading”, uma leitura que tenta desmontar o poema. O *New Criticism* é como que um Formalismo radical. Sua atitude é separar o poema tanto do autor como do leitor, nisto se distanciando tanto da Crítica Genética como da Estética da Recepção, que viria logo ao centro dos estudos literários. Existe no *New Criticism* uma “materialização” do poema, no sentido de transformá-lo em matéria, em objeto. É um momento em que a crítica literária começa a assumir *status* mais profissionalizado, inclusive adquirindo, na universidade, tal caráter. O *New Criticism* teve um papel muito importante nesse *status* profissionalizado, segundo expressão de Eagleton. Algo paralelo é expresso em Eneida Maria de Souza¹¹⁴, quando

112. A John Crowe Ramson deve-se a denominação de *New Criticism*.

113. Cf. Terry Eagleton – *Literary theory – An introduction*, Basil – Blackwell, 1986 (First Published, 1983). [Há tradução para o português: *Teoria da Literatura – Uma introdução*, de Waltensir Dutra, São Paulo, Martins Fontes, 1983, p. 22-3 e p. 49 do original, e p. 25 e p. 53 da tradução]

114. Eneida Maria de Souza – “Os livros de cabeceira da crítica” in *Crítica cult*, UFMG, Belo Horizonte, 2002, p. 15-25.

analisa as discussões e os resultados do “IV Encontro Nacional de Professores de Literatura” de 1977. Há duas atitudes do *New Criticism* que são paralelas: uma é a visão do poema como uma coisa objetiva, que tem vida própria, desligado de autor e leitor, com seu modo de ser. Esta visão, por sua vez, leva o *New Criticism* a impor uma forma radicalmente objetiva de análise. Se o poema é um “objeto”, a única maneira de analisá-lo é ser “objetivo”. Como se vê em Brooks, os elementos mais mencionados por um crítico do *New Criticism* são: tensões, paradoxos, ambivalências, ironia. A análise destes aspectos é feita para mostrar como esses elementos são resolvidos e integrados na estrutura do poema. Aqui chegamos a uma palavra-chave do *New Criticism*. Ele tem “estrutura” como sua palavra-chave, e o que o crítico vai buscar é essa estrutura. O poema integra paradoxo, ambivalência, ironia, numa estrutura, num todo harmônico. Dentro dele existem as tensões, mas nele também há a solução¹¹⁵.

O poema se define, então, como uma estrutura. O que Brooks faz é uma análise estritamente estrutural. O paradoxo, por exemplo, não é específico da poesia. Até a linguagem da religião se utiliza do paradoxo (“os últimos serão os primeiros”). Ocorre que, na poesia, o paradoxo tem um peso maior e ele não tem validade sozinho, está em correlação com outros elementos do poema. A ideia de estrutura é no sentido de construção amarrada, da qual não se pode tirar nada porque isto destruiria o objeto. O sentido de um elemento depende do outro e de sua posição em relação aos outros. Nada existe separadamente.

115. Para uma explanação clara do assunto recomenda-se a leitura do capítulo “O *New Criticism*” no já citado Vitor Manuel, O.C., p. 535-61, nota 111.

Para os *new critics* a noção de estrutura é básica, a tal ponto que lhes repugna terrivelmente o exercício da paráfrase, pois esta será sempre um objeto diferente do poema, já que não preserva sua construção. Ao falar do poema, não se pode parafrazeá-lo, porque isto não será o poema. Assim, mencionam os autores que, quando se começa uma crítica com “o que o poema comunica”, toma-se uma atitude errada, pois é uma questão mal colocada. Dizem que o verdadeiro exame do poema não é aquele que localiza as ideias comunicadas pelo poeta com seus embelezamentos. Não se pode separar a beleza da forma da do conteúdo. Se procuramos as ideias do poema, e, ao encontrá-las, dizemos que elas se expressam através de metáforas, metonímias, isto é separar forma e conteúdo. Não existem ideias separadas da forma.

Com todas as colocações lúcidas que fazem, Wimsatt, Brooks e outros, entretanto, caem em evidentes exageros, quando ignoram, por exemplo, a figura do autor e do público, radicalmente. Esta posição pode ter sido muito importante na época em que surgiu, quando era excessiva a preocupação genética na crítica literária, mas, hoje, seus exageros aparecem claramente.

Brooks, por exemplo, propõe uma análise que leva o crítico cada vez mais profundamente para dentro do poema, explorando-o sempre mais. Quando se faz este tipo de análise, a conclusão a que se chega é que o poema existe na medida em que se comunica corretamente no seu todo.

A análise é um processo de exploração dentro do poema. Mas o ato criador do poeta também é uma atividade exploratória. E o papel do crítico é fazer a sua exploração. A velha ideia que se tinha era de que o poeta era um comunicador; o *New Criticism*, ao contrário, volta-se para a criação do poeta, focalizando exclusivamente a ela. Há aí um

certo radicalismo, até compreensível, mas evidente. O poema é uma experiência total, e é ela que o crítico deve investigar, não a que é descrita no poema.

Brooks deixa claro que “estrutura” não é o mesmo que “forma” no sentido tradicional¹¹⁶. É uma estrutura de sentidos, avaliações e interpretações, como diz Crane¹¹⁷. E o que dá unidade a tudo isso é um princípio de equilíbrio e harmonia de conotações, atitudes e sentidos. Não se trata de um processo em que uma conotação anule a outra; não é uma subtração, é um gesto que liga o semelhante com o diferente, mas de uma forma positiva e não negativa. Os dois elementos antagônicos permanecem unidos, um não anula o outro.

A teoria de Brooks tem uma certa relação com posições de Coleridge na *Biographia Literaria* e com o Formalismo Russo. Brooks diz que o paradoxo normalmente está associado à sofística, à discussão brilhante, e parece estranho que ele seja a linguagem da poesia. No entanto, nela o paradoxo é a única expressão possível, isto é, o que o poema diz ele só pode dizer em forma de paradoxo. Este reducionismo é que é discutível na teoria de Brooks.

Uma boa conceituação do *New Criticism* aparece em Vitor Manuel, quando o autor define o movimento por sua proposta de afirmar, para a crítica literária, um campo que lhe é próprio, tendo como papel a visão da obra literária em sua natureza específica, e não como forma de explicitar conceitos científicos, filosóficos ou de caráter moral. A crítica literária, assim, manifestando-se como atividade autônoma,

116. Ver capítulo, já indicado, de Vitor Manuel, nota 115.

117. R.S. Crane – “The critical monism of Cleanth Brooks” in *Critics and criticism – Ancient and modern*, Chicago/London, The University Chicago Press, fifth impression, 1968, p. 85.

reafirma a autonomia da própria Literatura, o que marcou a maioria dos críticos do movimento. O *New Criticism* é, por um lado, uma reação contra a tendência do “novo humanismo”, liderado por Irving Babbitt (que encara a Literatura em função de conceitos morais ou da tradição). O *New Criticism* foi, por outro lado, a negação da crítica marxista e socialista, pelo menos aquela que aparece em Vernon Louis Parrington, James T. Farrell, por exemplo¹¹⁸.

Continuando, Vitor Manuel afirma que a Literatura é autônoma, que a forma de conhecimento que proporciona é peculiar, não se confundindo com a ciência, da Filosofia ou da História, e porque se utiliza da linguagem de um modo particular, criando estruturas que não se identificam com outras de quaisquer ordens.

A Literatura é uma realidade específica e não a mera confirmação de preceitos científicos, como também não é um puro retrato da vida. Isto não significa que ela exista num mundo totalmente à parte, pois toda obra, de alguma forma, está ligada a uma experiência de vida, tendo ainda possibilidade de exercer um papel em relação à realidade. As relações da Literatura com a vida e o papel que possa exercer, entretanto, só se concretizam quando a obra é uma afirmação estética¹¹⁹. O poema cria um mundo virtual dentro do qual vive; não é a realidade, mas também não é uma fuga da realidade; o poema integra os elementos filosóficos, morais, teológicos, históricos, que são submetidos a “um desígnio artístico”¹²⁰ – este mundo só pode ser interpretado e valorizado dentro do próprio poema.

118. Cf. Vitor Manuel – O.C., 2.ed., p. 559, nota 111.

119. Cf. Vitor Manuel – O.C., p. 559-60, nota 111.

120. Vitor Manuel – O.C., p. 560.

Vitor Manuel termina seu capítulo dizendo que o estudo de um texto literário por um sociólogo, por exemplo, não é, necessariamente, crítica literária; esta será a que se ocupa daquilo que é fundamental no texto, procurando a sua qualidade de objeto de valor estético¹²¹.

Poderíamos fazer a seguinte observação final: de certa forma, todos nós somos, atualmente, à nossa própria maneira, *new critics*, na medida em que acreditamos que o poema (e a Literatura como um todo) é uma entidade única e com complicados relacionamentos e significações, que só se realizam enquanto texto literário, enquanto objeto a ser analisado, discutido e, sobretudo, aceito como uma entidade particular e única, com suas leis próprias e suas verdades específicas. Tinham razão os *new critics* quando supunham uma verdade própria que vive dentro do poema enquanto produção estética. Tirando todos os possíveis exageros do *New Criticism*, e com a experiência que temos hoje, acreditamos no exame da obra enquanto obra literária, autônoma e ao mesmo tempo correlacionada com a própria vida como um todo. Somente com a liberdade que adquirimos nos dias que correm, foi-nos permitida a utilização das conquistas dos *new critics*, dos formalistas russos, dos estruturalistas e demais formas de pensar sobre o literário nas últimas décadas do século XX; somente com isso foi-nos permitido ver a obra literária como um objeto específico, com valor estético, com sua própria vida e existência particular, com sua

121. Para se entender como, a partir desta posição, pode ser feita a análise de um poema, interessante seria o manuseio da obra de C. Brooks e Robert Penn Warren, *Understanding poetry*, 4. ed., Chicago, Holt, Rinehart and Winston, 1976. Nesta obra, os autores, entre os poemas de uma antologia, todos seguidos de questões básicas, e alguns também de comentários, intercalam análises mais detidas de alguns textos, identificados no índice com um asterisco.

idiossincrasia, com relações complexas com a realidade etc. Mas, sobretudo, aprendemos a ver a Literatura, e o poema, em especial, já que ele é o objeto de estudo dos *new critics*, como uma entidade particular que não reflete a vida do poeta, como queria uma certa crítica tradicional, mas reflete a vida do poema. Felizmente hoje somos suficientemente livres até para estabelecer possíveis relações com a vida do poeta, mas não necessariamente.

Aprendemos muito com muitos estudiosos, e compreendemos, nas últimas décadas do século XX, aquilo que Casais Monteiro detecta numa famosa afirmação de William Carlos Williams: "O que importa na obra de arte não é aquilo que o poeta 'diz', mas aquilo que 'faz'"¹²². Ou, em outros termos, importa não o que o poema "diz" mas o que ele "é"¹²³. Tais expressões, encontradas no livro de Casais Monteiro *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*, recebem o seguinte comentário:

(...) Aludindo à expressão usada por William Carlos Williams, quer-me parecer que ela sintetiza perfeitamente o essencial nesta matéria, pois que, ao marcar a diferença entre o que o poeta "diz" e aquilo que "faz", nos lembra que, diga o poeta o que disser, não é nisso que está a poesia, mas no que, para além do "dizer", é a própria poesia¹²⁴.

Estruturalismo

O Estruturalismo surgiu como mais uma forma de reação contra o estudo genético da Literatura e contra as posi-

122. Apud Adolfo Casais Monteiro – *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa* – Rio de Janeiro, Agir, 1958, p. 113. Trata-se de uma afirmação de William Carlos Williams, mencionada por Randall Jarrel no Prefácio a *Selected poems* de William Carlos Williams, New Directions, New York.

123. Adolfo Casais Monteiro – O.C., p. 113.

124. Adolfo Casais Monteiro – O.C., p. 113.

ções (abordagens ou perspectivas) extrínsecas à Literatura. Apareceu, portanto, como uma afirmação do imanentismo em crítica literária. Tal reação, que também ocorreu, por exemplo, com o *New Criticism* e com os trabalhos de Eliot, fazia-se necessária para superar um hábito já longo de estudo do autor, da sociedade, e de outros elementos exteriores à obra. É claro que o imanentismo em si não é uma invenção do século XX, visto que suas raízes já podem ser detectadas no próprio Aristóteles e, mais recentemente, em Valéry. O Estruturalismo mantém um certo parentesco com outras correntes críticas, principalmente o Formalismo, na medida em que volta sua atenção para a obra em si e não seus condicionamentos genéticos. O fato importante é que o Formalismo inaugurou uma série de correntes críticas cuja tônica é deliberadamente desprezar os fatores extrínsecos, para se limitar ao estudo intrínseco da Literatura. Esta foi a diretriz fundamental do *New Criticism*, do Estruturalismo e da própria Semiótica e da Desconstrução.

A idéia de estrutura, evidentemente, não é uma descoberta do século XX, já que, num determinado nível, denota uma posição do investigador diante de qualquer objeto de estudo. Quando em ciências naturais os cientistas começaram a analisar a morfologia de determinadas plantas e, em seguida, passaram a descrever o funcionamento orgânico das mesmas, pode-se dizer que adotavam uma posição estruturalista. Mesmo em se tratando de estudos literários, pode-se dizer que o fundamento da *Poética* de Aristóteles é uma visão da obra enquanto estrutura.

Basicamente a visão de qualquer objeto como estrutura significa encará-lo como um organismo, um sistema de relações; a estrutura não é uma soma de partes, mas um todo orgânico, que só existe pelo relacionamento interno das partes, de tal forma que a alteração, ou supressão ou acréscimo de uma parte pode acarretar, não uma simples

modificação do todo, mas até a criação de algo novo. O exemplo mais claro que vem à mente é o do organismo humano, onde qualquer alteração imposta a uma parte acaba por alterar o todo.

No que se refere à Literatura está mais ou menos claro que a obra é uma estrutura, um todo orgânico, um sistema de relações, de tal forma que qualquer alteração imposta, por exemplo, a um elemento qualquer de um romance significa alteração da obra toda. Daí ser discutível a validade de se fazer uma adaptação de um romance, acreditando-se que é uma transposição perfeita.

Fundamentalmente, pode-se dizer que a raiz do Estruturalismo, enquanto posição científica e crítica, está nos ensinamentos de Saussure. Em suas aulas, posteriormente compiladas e publicadas por seus discípulos, o mestre lançou as bases do Estruturalismo lingüístico. Foi assim que surgiu o *Cours de linguistique générale* (1ª edição em 1916), redigida por Charles Bally e A. Sechehayé, tendo por base as próprias anotações de aula feitas pelos alunos do mestre¹²⁵.

Basicamente Saussure fala no “signo lingüístico” como sendo o produto de uma relação entre “significante” e “significado”. Vale dizer que “significante” e “significado” existem um em função do outro. A palavra “gato” é significante do animal “gato”, sendo um “conceito” que existe na vida mental do homem (a realidade “gato” é apenas o

125. Cf. Vitor Manuel de Aguiar e Silva – O.C., 2. ed., p. 601-2. Em Hubert Lepargneur – *Introdução aos Estruturalismos*, São Paulo, Herder/EDUSP, 1972, p. 13 – nota em pé de página – vem a seguinte informação: “A completar hoje por R. Godel, *Les sources manuscrites du cours de linguistique de Ferdinand de Saussure*, Genève-Paris, 1957, e pelos trabalhos de edição crítica de R. Engler”. Necessário lembrar que esta informação vem num livro publicado em 1972.

referente). Saussure propõe o estudo do signo em si como produto de uma articulação. O significante “gato”, por outro lado, só o é porque se diferencia de “mato”, “pato” e assim por diante¹²⁶. Dentro do universo lingüístico os signos se afirmam por não serem outros signos.

Toda a teoria lingüística de Saussure serviu de base para uma série de posições estruturalistas nas várias ciências humanas e na crítica literária. Hubert Lepargneur dá a seu livro o título *Introdução aos Estruturalismos*¹²⁷ e isto é bastante significativo, pois a metodologia estruturalista, nos vários campos do saber, guarda, num certo nível, relativa homogeneidade, embora, na verdade, ele assuma aspectos diferentes nas mãos de diferentes investigadores. Pode-se, portanto, falar em Estruturalismos, ainda que a metodologia em si seja, em essência, uma só.

Um dos grandes expoentes do Estruturalismo, na Antropologia, Claude Lévi-Strauss, apresenta uma carreira curiosa. Desde a juventude, quando ainda estudava na Sorbonne, o pesquisador já pressentia a idéia de estrutura como sendo a chave explicativa do universo. Ele próprio relata, em *Tristes trópicos*¹²⁸, sua intuição de que todos os objetos que observava em seus passeios, naturais e culturais, eram o resultado de estruturações em todos orgânicos. Ele observava tal fato nas plantas e nos acidentes geográficos que constituíam as paisagens, mas também na música de Wagner e na pintura. Pode-se dizer que Lévi-Strauss, sem o saber, já era, então, estruturalista¹²⁹.

126. Este exemplo foi tirado de T. Eagleton, O.C., p. 96-7 do original e p. 103 da tradução, nota 113.

127. Hubert Lepargneur – O.C., nota 125.

128. Lévi-Strauss – *Tristes trópicos*, Lisboa, Edições 70, 1993.

129. Leia-se, ainda, do autor – *L'arc documents*, São Paulo, Editora Documentos, 1968, p. 7.

Com o armistício, Lévi-Strauss esteve nos Estados Unidos, onde ocorreu o histórico encontro com Roman Jakobson. Foi um encontro iluminador, pois a partir das posições lingüísticas de Jakobson (análogas às de Saussure), Lévi-Strauss desenvolveu em plenitude sua metodologia estruturalista para o estudo do homem, a partir de uma perspectiva antropológica. Desenvolveu então estudos variados de sociedades primitivas, tendo sempre os fatos culturais como resultados de sistemas de relações. Na verdade, Lévi-Strauss ia além das relações e preferia falar em “feixes de relações”.

Lévi-Strauss estudou particularmente o mito, sempre encarando cada manifestação sua como um sistema de relações. Com suas investigações ele acabou por detectar estruturas análogas, em mitos de culturas extremamente distantes no espaço e no tempo. O investigador, entretanto, levou a metodologia estruturalista a outros campos. Pesquisou o sistema de parentesco em sociedades primitivas, e outros aspectos culturais. A influência dos estudos lingüísticos na metodologia de Lévi-Strauss aparece, claramente, no seu estudo do sistema culinário. Neste, ele parte do triângulo vocálico e do triângulo consonantal

	a		k
u		i	
			p
			t

para estabelecer um campo semântico triangular.

cru (corresponde ao natural) apodrecido (transformação natural do alimento)

cozido (transformação cultural do cru)

Entre essas categorias do triângulo existem algumas diferenças. Por exemplo, o assado representa o natural em relação ao fervido, que representa o cultural. É importante acentuar que as categorias principais e as secundárias: cru/cozido/apodrecido; assado/fervido, por exemplo, ocupam seus lugares relativos especificamente em relação umas às outras. Vale dizer que nada é por essência e sim por posição relativa numa estrutura.

Esta colocação, que é fundamental para a posição estruturalista enquanto posição científica, acabou sendo transposta para diversos campos do saber. Apareceu na Psicanálise, com Lacan, mas não se restringiu a ele. Surgiram também Michel Foucault, Louis Althusser, Georges Dumézil, nem sempre sob forma de plena concordância.

Também nos estudos literários, pode-se dizer que houve tantos Estruturalismos quanto estruturalistas. Se o Formalismo Russo se interessava em descobrir, em cada texto, a literariedade, os estruturalistas buscaram sempre estabelecer modelos explicativos que pudessem abarcar todos os exemplares de um determinado gênero. Tal projeto só foi realizado, de maneira bastante parcial, por T. Todorov, por exemplo, que estabeleceu aquilo que seria a gramática do *Decameron*, onde cada elemento dos contos teria um valor sintático ou morfológico. Observa-se, ainda aqui, como o Estruturalismo se serve, talvez obsessivamente, de modelos lingüísticos para explicitar o “objeto literário”.

Não se pode negar que o texto literário, ao contrário de outros artísticos, é construído com palavras, o que significa que sua realidade essencial ocorre em nível lingüístico. O que se poderia, desde já, argumentar é que houve, por um lado, um certo exagero na aplicação do modelo lingüístico, por outro, um menosprezo pelo problema do va-

lor, que levou muitos estruturalistas a empreenderem análises curiosas e inteligentes, mas apenas análises e extremamente parciais. O estruturalista, em princípio, como o semiólogo, tem aversão a qualquer afirmação que denote posições ideológicas. Para ele, o juízo de valor sobre uma determinada obra é arbitrário, e está inscrito no plano ideológico, devendo portanto ser evitado. Não se nega que a avaliação das obras é influenciada fatalmente por posições ideológicas. Discutível é se o crítico literário pode furtar-se a uma afirmação de valor. Se isto altera o estatuto “científico” dos estudos literários, é de se verificar se estes, realmente, podem ser estritamente científicos como pretendiam os estruturalistas.

A recusa ao juízo de valor, na verdade, tornou-se, em alguns estruturalistas, verdadeira obsessão. Para M. Bakhtine a linguagem, inscrita entre as práticas sociais, está sempre impregnada de avaliações. As palavras denotam objetos, mas implicam atitudes para com eles, isto é, conotam. O Estruturalismo, como diz Terry Eagleton, não levou suficientemente em conta o elemento conotativo.

(...) O estruturalismo admitia que a linguagem se movimenta nessa dimensão “conotativa”, mas absteve-se de chegar às implicações finais disso. Sua tendência certamente foi a de negar as avaliações no sentido mais amplo de manifestar a opinião sobre ser ou não uma obra literária boa, ruim ou indiferente. E ele o fez porque isso não parecia científico, e porque ele se cansara do preciosismo beletrista. Em princípio, não havia razão pela qual não devêssemos passar a vida como estruturalistas, trabalhando com passagens de ônibus. A ciência não nos oferecia qualquer chave para determinar o que era, ou deixava de ser, importante. Essa pudicícia da evasão dos juízos de valor, feita pelo estruturalismo, tal como a pudicícia da Psicologia behaviorista, com sua preocupação tímida, eufemística e evasiva de qualquer linguagem que tivesse um ressaibo do humano, era mais do que apenas um aspecto de sua metodologia. Sugerira

as proporções em que o estruturalismo se deixava levar pela teoria alienada da prática científica, fortemente predominante na sociedade capitalista mais recente¹³⁰.

Os procedimentos estruturalistas geraram importantes modelos de análise narrativa, principalmente com V. Propp, Todorov (como já foi dito), Barthes, Jean Pouillon, Claude Bremond e A.J. Greimas.

V. Propp empreende estudos com o objetivo de estabelecer unidades básicas dentro da narrativa. Ele encaminhou sua pesquisa para um campo específico: a morfologia dos contos maravilhosos russos. Através da observação de 100 contos maravilhosos, ele estabeleceu 31 funções, unidades básicas definidas, não pelas personagens nem pelos ambientes, mas por papéis que se estruturam dentro da economia da narrativa. A função é definida em termos de finalidade. As 31 funções explicitam todos os contos fantásticos russos. Propp estabelece que tais funções aparecem sempre na seqüência por ele descrita. Nem todas as funções aparecem em todos os contos, mas as que o fazem, em cada conto, obedecem à seqüência rígida. O trabalho de Propp teve o mérito de iniciar uma investigação que se fazia necessária; seu defeito é ter dividido o conto apenas a partir do aspecto funcional das ações, praticamente ignorando o conteúdo. A partir da tentativa de Propp surgiram outras maneiras (estruturalistas) de penetrar o universo narrativo. Claude Bremond trabalha a partir de uma unidade maior que a função, a seqüência, onde existe um fio que liga as funções. Por outro lado, Bremond coloca o problema das alternativas (inexistente na formulação de Propp), encarando as ações sempre a partir de um caráter de possibilidade. Diante de uma determinada situação, por exemplo, o herói realiza ou não uma tarefa, existindo,

130. T. Eagleton - O.C., p. 122 do original e p. 130-1 da tradução, nota 113.

portanto, uma opção dicotômica, isto é, em termos de alternativa que envolve uma conclusão.

T. Todorov, em "As categorias da narrativa"¹³¹, propõe formular um quadro das virtualidades do discurso literário a partir do qual ele se estrutura. Seu modelo de análise pretende encarar a narrativa como "história" e como "discurso". A análise da história deve reestruturar a lógica das ações, sempre a partir de um modelo triádico (decorrente da formulação de Bremond, segundo o qual cada micro-narrativa, isto é, cada unidade dentro da narrativa, é composta em geral de três elementos obrigatórios), ou de um modelo homológico ($A : B :: a : b$). Este é um modelo que parte de Lévi-Strauss, para quem há, na sucessão narrativa, uma dependência relacional entre os elementos, dependência que se configura como homologia.

Terry Eagleton ilustra magistralmente o beco sem saída em que pode desembocar uma crítica estruturalista radicalmente dogmática. Faz isto analisando uma pequena história, primeiro com o absurdo radicalismo da Crítica Psicanalítica, depois com outras abordagens, para finalizar com o percurso estruturalista.

Tentarei ilustrar isso com um exemplo simples. Vamos supor que estejamos analisando uma história na qual um menino sai de casa depois de uma briga com o pai, começa a andar pela floresta ao calor do dia e cai em um poço profundo. O pai vai à procura do filho, olha para dentro do poço, mas não consegue vê-lo devido à escuridão. Naquele momento, o sol está a pino, ilumina o fundo do poço com seus raios e permite que o pai salve o menino. Depois de uma alegre reconciliação, eles voltam juntos para casa.

131. T. Todorov - "As categorias da narrativa" in Roland Barthes, et alii - *Análise estrutural da narrativa* - Pesquisas semiológicas, tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto, 3. ed., Petrópolis, Vozes, 1973, p. 209-54.

Esta narrativa pode não ser particularmente atraente, mas tem as vantagens da simplicidade. É claro que ela pode ser interpretada de diversas maneiras. Um crítico psicanalítico poderia identificar claras sugestões do complexo de Édipo, e mostrar como a queda da criança no poço representa um castigo por ela inconscientemente desejado devido à briga com o pai; uma forma de castração simbólica, talvez, ou volta simbólica ao ventre materno. Um crítico humanista poderia lê-la como uma dramatização comovente das dificuldades implícitas nas relações humanas. Outro crítico poderia vê-la como um extenso e absurdo jogo com as palavras "son" e "sun" ("sol" e "filho"). O crítico estruturalista esquematizaria a História de forma dogmática. A primeira unidade de significação, "menino briga com o pai", poderia ser reescrita como "o inferior rebela-se contra o superior". A caminhada do menino pela floresta é um movimento ao longo de um eixo horizontal, em contraste com o eixo vertical "inferior/superior", e poderia ser classificada como "intermediária". A queda no poço, um lugar abaixo do solo, significa novamente "inferior", e o zênite do sol, "superior". Iluminado o poço, o sol, em certo sentido, "desceu ao inferior", com isso invertendo a primeira unidade significativa da narrativa, onde o "inferior" voltou-se contra o "superior". A reconciliação entre pai e filho restabelece um equilíbrio entre "inferior" e "superior", e a caminhada de volta para casa, significando o "intermediário", marca a obtenção de um estado intermediário adequado. Exultando em triunfo, o estruturalista redispõe suas regras e se prepara para a nova história¹³².

O que é importante na análise estruturalista, em geral, é o fato de que ela separa o conteúdo real da história e se concentra integralmente na forma. Na história relatada por Eagleton "pai e filho" (superior – inferior), "poço e sol" (inferior – superior) poderiam ser substituídos por elementos diferentes: "mãe e filha", "pássaro e toupeira" e

132. Terry Eagleton – O.C., nota 113, p. 95 do original, e p. 101-2 da tradução.

ainda assim a história seria a mesma, desde que a estrutura de relações entre as unidades fosse preservada¹³³.

O Estruturalismo, como se viu até aqui, surgiu prenhe de idéias sugestivas sobre a natureza do literário. Não esteve livre, entretanto, de extremismos e de simplificações falsas, e são os momentos de reducionismos desnaturalizantes que chamaram a atenção de um teórico como Terry Eagleton. Assim como o Formalismo Russo foi ironizado nos seus excessos (uma obra existiria mesmo que não houvesse seu autor histórico), o Estruturalismo foi satirizado nas suas declarações menos felizes. Antes, entretanto, do texto de Eagleton, houve no Brasil uma apresentação, sóbria e extremamente perspicaz, do movimento. É o que faz Fábio Lucas em "Estruturalismo e Crítica Literária"¹³⁴. Fábio Lucas, como em geral todo grande teórico da Literatura, acaba por ingressar num questionamento que poderíamos definir como a própria "filosofia" da Literatura, entendida esta não no sentido rigoroso do termo entre os saberes humanos, mas como uma tentativa de descerrar a natureza mais profunda de seu objeto de estudo.

Depois de retomar os termos fundamentais da discussão estruturalista, em suas dualidades básicas, tais como sincronia-diacronia, expressão-conteúdo, o autor liga todas as questões do movimento a questões básicas da indagação humana, na procura do conhecimento:

Na verdade, todos os estruturalistas investigam, na realidade humana, aspectos de estabilidade e de imutabilidade que possam dar acesso a um conhecimento

133. Cf. Terry Eagleton – O.C., nota 113, p. 95 do original e p. 102 da tradução.

134. Fábio Lucas in *Fronteiras imaginárias*, Rio de Janeiro, Cátedra/MEC, 1971. A obra apresenta mais três capítulos referentes ao assunto, "O poliedro da crítica", "Problemas da crítica e do Estruturalismo", "Do Estruturalismo e da 'Nova Crítica'".

verdadeiramente científico. Tal preocupação constitui a retomada de uma busca antiga do pensamento humano. Platão, por exemplo, ambicionava cunhar um saber firme, “fundado nas propriedades constantes do real”.

Se, por detrás da obra literária, repousa uma estrutura que a governa, é justo que cumpra ao crítico explicitá-la inicialmente, para depois verificar suas modalidades e suas variações. A sua atividade consistirá em dar resposta a estas perguntas: qual o código secreto subentendido nas múltiplas ações do homem? Qual é o aspecto escondido das coisas, inscrito no coração do real? Que virtudes permanentes estão por debaixo da aparente multiplicidade de combinações?¹³⁵

Partindo desse questionamento amplo, o autor começa a direcionar sua atenção para a obra, mesmo antes de nela falar.

Além disso, novo campo se abre ao se estudarem as relações e as permutas estabelecidas entre os elementos, e as relações destes com o todo. No Estruturalismo somos, por questão de método, levados a reconhecer a prioridade lógica do todo sobre as partes. O fluxo das relações interessa mais do que a substância dos elementos.

Roland Barthes acentua que, na “atividade estruturalista”, a criação ou a reflexão nada têm a ver com a “impressão” original do mundo. Antes, constituem uma fabricação verdadeira de um mundo que se assemelha ao primeiro, “não para o copiar mas para o tornar inteligível”¹³⁶.

Deduz-se que há um movimento que é o da “impressão” original do mundo. A criação é uma atividade que pode até partir da primeira, mas com ela não se confunde. A crítica literária, por sua vez, dentro desta visão, será um terceiro momento de reflexão, quando se cria uma visão de um verdadeiro simulacro. É o processo pelo qual cada um estrutura sua experiência em relação à obra.

135. Fábio Lucas – “Estruturalismo e crítica literária” in O.C., p. 41-2.

136. Fábio Lucas – “Estruturalismo e crítica literária” in O.C., p. 42.

Em outro capítulo, “Problemas da Crítica e do Estruturalismo”, Fábio Lucas consegue arrolar os pontos fundamentais do Estruturalismo e da atividade crítica correspondente, relacionando os cinco essenciais:

De modo geral, podemos dizer que o Estruturalismo tem contribuído, no pensamento contemporâneo, para deixar estabelecidos os seguintes princípios:

a) o primado da totalidade;

b) o interrelacionamento dos fatores. Nesse entrelaçamento, predomina a interdependência, pois a estrutura constitui um todo formado de elementos solidários;

c) uma rede de relações se estabelecendo, torna-se prioritário estudá-la, mais do que às partes, aos elementos ou às substâncias correlacionadas, que formam o todo;

d) além de uma articulação no plano da consciência, reconhece-se uma articulação no plano do inconsciente, fundamental, pois restabelece a continuidade da história ou do discurso, interceptados por hiatos ou mentiras (símbolos);

e) o conhecimento deve afeiçoar-se a jogos de oposições do tipo sincronia-diacronia (o mais difundido), língua-fala (chave da lingüística saussureana), significante-significado, som-sentido (Valéry já dizia que o poema não passa de uma “hesitação entre o som e o sentido”), expressão-conteúdo, sociedade-indivíduo, ciência-ideologia (vale dizer: “saber rigoroso” e “consciência deformada”), sintagma-paradigma¹³⁷.

O Estruturalismo trabalhou, também, intensamente com a poesia. Jakobson¹³⁸ analisa a linguagem com base em suas funções: emotiva (quando predomina o emissor-emocção); referencial (quando predomina o referente-realidade); fática (quando há uma referência à situação); metalingüística

137. Fábio Lucas – “Problemas da crítica e do Estruturalismo”, O.C., p. 47-8.

138. Roman Jakobson – “Lingüística e poética” in *Lingüística e comunicação*, tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 1975, p. 118s.

güística (a linguagem cujo objeto é a própria linguagem – a linguagem crítica, por exemplo); conativa (função retórica, quando a preocupação maior é o receptor); poética (quando a mensagem está voltada para si própria – a linguagem da poesia).

Há dois arranjos básicos no comportamento verbal: a seleção (baseada na similaridade; seleciona-se entre os semelhantes; é a raiz da metáfora, inscrita no eixo paradigmático da linguagem); a combinação (baseada na contigüidade, que é a raiz da metonímia; é o eixo sintagmático; seleciona-se por proximidade).

Tornou-se famosa a colocação de Jakobson segundo a qual a função poética projeta o eixo da seleção sobre o da combinação, donde resulta o caráter polissêmico e simbólico do poema. O referente não fica apagado, mas torna-se ambíguo. Jakobson propõe um estudo que identifique, em cada texto, a função predominante.

Em 1962, Jakobson publicou, com Lévi-Strauss, uma análise do poema “Lês Chats” de Charles Baudelaire, que se tornou um clássico da prática estruturalista. Neste trabalho os autores extraíram uma série de equivalências e oposições nos níveis semântico, sintático e fonológico do poema. Uma das críticas que podem ser feitas a este trabalho é o fato de não ter levado em conta o processo de leitura, pois toma o texto sincronicamente, como se o poema fosse um objeto parado no espaço e não um movimento no tempo.

O fato é que o processo de análise estruturalista, muitas vezes, fica aberto à crítica segundo a qual ele acaba por fabricar cadáveres para melhor estudar a circulação sangüínea, o que é um contra-senso.

O Estruturalismo deixou saldos positivos e negativos. A ênfase colocada na construtividade foi um passo muito importante.

A questão do significado perde o sentido de vivência estritamente particular, como perde, ainda, qualquer possibilidade de ser encarado como algo que ocorre em função de leis “superiores”. Na verdade o significado resulta de “sistemas comuns de significação”. De uma certa forma, a linguagem passa a ser vista como algo que antecede o indivíduo, e é este que se manifesta mais claramente como resultado dela. Pode-se dizer que vemos o mundo a partir de nossas línguas, o que significa que nossa visão, como estas, é perfeitamente mutável¹³⁹.

O outro lado importante do Estruturalismo foi desconfiar dos dados do senso comum, isto é, não aceitar que o mundo fosse mais ou menos como percebemos e que nossa maneira de percebê-lo fosse a maneira natural e evidente por si mesma. Tal desconfiança, assumida no exame do texto literário, pode esclarecer fatos que poderiam, de outra forma, passar despercebidos. O que se cobraria do Estruturalismo é uma teoria do significado social e histórico, da qual ele parecia ter as sementes, mas que não soube desenvolver.

É verdade que Saussure, no intuito de esclarecer a natureza da linguagem, colocou entre parênteses o referente (a realidade), mas o Estruturalismo chegou a afastar a realidade de maneira sistemática. Este gesto acabou por esgotar as possibilidades de investigação.

Uma das críticas mais cabais aos excessos não só do Estruturalismo, mas de todas as posições críticas que se propuseram como ciência, está em *Clareza e mistério da Crítica* de Adolfo Casais Monteiro:

Como vês, leitor, não temos emenda! Por mais que façamos, continuamos a achar divertidíssima a nova crítica, nos seus esforços para nos impedir de tomar a Literatura a sério. Porque o sério, para eles, é o morto. Coi-

139. Cf. Terry Eagleton – O.C., p. 114 da tradução, nota 113.

sa viva, que mexe, irrequieta, não serve: precisam do morto! Precisam da Literatura esartejada e enlatada, que já não bole nem respira, bem assassinada e exprimida de sangue. Pois só assim lhes será possível conseguir o seu objetivo fundamental, a panacéia universal, a receita infalível que explica tudo.

Enfim, eles nem sabem qual é a diferença entre o vivo e o morto; pior: ignoram essa dualidade, pois, praticamente, toda a obra literária lhes aparece sob a categoria do morto. De facinha em punho, tiram uma lasca do cadáver e exclamam: olhem como eu achei a essência da obra! – mas, entretanto, a obra tinha fugido, com o último suspiro, do corpo morto pousado na mesa da autópsia. Agora compreendemos: os novos críticos não sabem o que perderam por não se sujeitarem aos testes da orientação profissional – era a medicina legal a sua Meca¹⁴⁰.

O que pode parecer excessivamente sarcástico na visão de Casais Monteiro aparece, como vimos, também em Eagleton. No caso do texto de Casais Monteiro deve-se lembrar que sua publicação ocorreu quando ainda o movimento se caracterizava pelos extremismos do que é novo e pretende causar impacto. O Estruturalismo foi, muitas vezes, a exemplificação grotesca, mas real, daquilo que Casais Monteiro descreve em termos humorísticos. Partindo de princípios válidos, como o do valor contextual de cada elemento da obra, e da visão da própria obra como estrutura, onde o jogo relacional é de vital importância, os estruturalistas acabaram, vezes infundas, por desnaturar seu objeto de estudo, dissecando literalmente um cadáver chamado Literatura.

Realismo Socialista

As posições críticas do século XIX e do século XX, quando tão movimentada foi a discussão sobre a natureza

140. Adolfo Casais Monteiro – *Clareza e mistério da crítica*, Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1961, p. 174.

do literário, podem ser arroladas de diversas maneiras. De nosso ponto de vista, elas podem ser reunidas como: posição formalista, posição romântica, posição realista.

A posição formalista, em princípio, estabelece o primado da expressão (significante) sobre o conteúdo (significado) e sobre a realidade (referente). No Formalismo a essência da arte está na expressão (significante). Em essência, esta posição começa com o Simbolismo. A posição romântica afirma o primado do conteúdo. Para o romântico é o conteúdo que cria a expressão. Trata-se, portanto, de uma posição idealista. No Romantismo o conteúdo é o fim, e a expressão é apenas um meio pelo qual se objetiva o conteúdo, enquanto no Formalismo o conteúdo é um meio para a expressão. A posição realista representa o primado da realidade (referente). Para o Realismo a realidade se reflete na consciência, formando um conteúdo, e o conteúdo busca a expressão adequada. Assim, para o realista, o referente cria um conteúdo, que cria uma expressão.

O Realismo pode ser estudado sob dois aspectos. Pode ser entendido como escola literária que se desenvolveu num determinado tempo (a grosso modo, segunda metade do século XIX). Pode ser entendido, entretanto, como categoria crítica, independentemente do tempo. Como escola, isto é, como movimento histórico, o Realismo apresenta-se sob duas formas: Realismo crítico ou Burguês (século XIX) e Realismo Socialista (século XX). O Realismo Socialista passa a ter um caráter mais específico depois de Stalin e Gorki. Ocorre que ele está ligado a um tipo específico de Realismo como categoria crítica. Há, entretanto, uma conexão entre as duas coisas, na medida em que o crítico realista-socialista pode valorizar especificamente as obras que correspondem a seu ideário, estimulando, assim, a criação de textos que se realizam a partir de sua visão.

Como corrente crítica, o Realismo Socialista¹⁴¹ não é algo homogêneo, comportando, inclusive, profundas divergências internas. Pode-se distinguir, por exemplo, uma diferença de opinião entre B. Brecht e G. Lukács. Para Brecht há na criação da obra uma hierarquia de elementos: realidade, conteúdo, expressão. Para ele havia novas visões de realidade que precisavam ser expressas, e que poderiam exigir novas formas. Isto significa que Brecht era um homem essencialmente aberto, a ponto de admitir uma mistura de gêneros. Lukács tinha uma visão mais fechada, e não era muito favorável a certas experiências literárias. O que fugia aos seus padrões ele considerava arte doente. Assim, para ele, arte sadia era a de Balzac, Tolstoi e Thomas Mann, enquanto colocava em dúvida a arte de Proust, que não se enquadrava em seus padrões. A estética de Lukács não admitia a mistura de gêneros e era essencialmente normativa. Ele não aceitava o teatro épico de Brecht.

Outra divergência entre os representantes do Realismo Socialista ocorre na distinção ou não entre a esfera especificamente literária e a esfera especificamente política. Para alguns esta distinção deve ser rigorosamente respeitada. Assim, L. Goldman valoriza Tolstoi, mesmo admitindo seu possível reacionarismo político.

Em linhas gerais, o Realismo Socialista, enquanto modo de pensar sobre a obra literária, enquadra-se no Realismo Crítico, que propõe uma análise realista do texto. Esta análise parte normalmente de uma distinção entre fundo e forma, que é basicamente falsa. Na verdade, a distinção hoje considerada válida é entre expressão e conteúdo.

141. A visão aqui apresentada do Realismo Socialista reflete basicamente os postulados contidos em *Escolas literárias* de Dante Tringali, São Paulo, Musa, 1994, p. 218-27 e, ainda, as notas de um curso sobre o tema ministrado pelo autor, na atual Faculdade de Ciências e Letras/UNESP/Araraquara, 1979.

Pode-se ainda distinguir a forma da expressão e a forma do conteúdo.

O Realismo Socialista propõe também um confronto do gênero (lírico, épico ou narrativo, dramático) com a realidade. Pode-se dizer que há uma relação, por exemplo, do soneto com a realidade. A forma de expressão liga-se a ela, mas este é um problema que a maioria dos representantes do Realismo Socialista deixa de lado. Na verdade, eles dedicam-se, em geral, à análise do romance e da peça de teatro, mais particularmente do primeiro. No romance parece mais óbvio o problema do Realismo, embora isto também aconteça no teatro. Poder-se-ia também aventar a hipótese de que a relação com a realidade, no romance, é ao mesmo tempo sugerida e ocultada pela existência do narrador.

Para entendermos os teóricos do Realismo Socialista, temos de pensar primeiro nas posições teórico-críticas gerais do século XX. Sabemos que há dois tipos principais de investigação da obra. Há uma investigação imanente, que se desenvolve dentro do texto, através de suas várias camadas. É, em geral, a posição dos teóricos do Formalismo, do Estruturalismo, da Semiologia, do *New Criticism*. Há, ainda, uma investigação genética, que se volta para a origem do texto. Nesta linha, o investigador utiliza o texto como meio para atingir suas origens. Nos dois casos a análise pode não ser, entretanto, literária. Um estudo apenas gramatical de *Os Lusíadas*, por exemplo, é teoricamente imanente, mas não é literário. É mais fácil entender-se como uma investigação genética pode não ser literária.

A análise literária pode ser classificada pelo aspecto ao qual ela se volta: texto, contexto, situação. Contexto e situação são termos usados às vezes indistintamente. Na verdade, contexto é algo que está dentro do texto e situação o que está fora dele. Para evitar-se qualquer confusão, pode-se

estabelecer uma divisão diferente: texto, contexto (sendo este último subdividido em contexto textual e contexto situacional). A análise imanente é a do contexto textual, entendendo-se este como tudo aquilo que está dentro do texto. Numa obra, cada palavra pode ser encarada como parte do contexto das outras. Num romance, o sentido de uma personagem só pode ser analisado a partir do contexto em que ela aparece. O contexto situacional é aquele que envolve a obra, sua época, seu momento histórico, condições econômicas, sociais e assim por diante. O crítico realista, basicamente, faz a análise do contexto textual em confronto com o contexto situacional.

O Realismo coloca o problema da relação entre os dois contextos. Basicamente ele estuda a relação entre texto e realidade. Quanto a esta relação podemos distinguir três posições principais. Numa primeira, a obra é considerada como autônoma, independente da realidade. Esta é a posição do Formalismo, Estruturalismo, Semiologia. Na segunda, a obra é vista como dependente da realidade, em termos de subordinação. Esta é a visão genética (teoria do reflexo). Corresponde à opção de Lukács. No terceiro caso, admite-se uma equivalência, uma semelhança, uma homologia entre texto e realidade, numa posição de coordenação. Esta é a opção de Goldman, que não aceita a teoria do reflexo. Basicamente, a análise de Goldman é desenvolvida em duas etapas: em primeiro lugar ele realiza um exame imanentista da obra, e, em segundo lugar, ele mostra a situação da obra, a maneira como há nela uma visão de mundo que é determinada pela realidade.

A crítica realista marxista tem representantes dessas três linhas fundamentais, mas, em geral, não corresponde exatamente às colocações de Marx e Engels. Enquanto alguns teóricos voltam sua atenção declaradamente para o conte-

údo da obra, encarando a forma como mero pretexto para a expressão de idéias, outros têm uma visão mais aceitável da forma, vendo-a ou como algo ditado por um conteúdo (Leon Trotsky) ou então como algo que existe em unidade orgânica com o conteúdo.

Georg Lukács, um dos grandes teóricos marxistas¹⁴², considera que o que caracteriza os grandes artistas é a capacidade de recuperar e recriar uma visão da vida humana em termos de totalidade harmônica. Esta visão do artista, realmente, recupera uma totalidade humana que é cada vez mais despedaçada pelos processos de alienação do capitalismo. Assim, a ficção, por exemplo, mostra, de forma microcômica, uma visão da sociedade em sua integridade complexa. A ficção, deste modo, luta contra a alienação e fragmentação impostas à vida humana pela sociedade capitalista, recuperando uma visão de totalidade humana em seu aspecto multifacetado. A este tipo de arte Lukács chama Realismo, incluindo nele as grandes obras gregas, Shakespeare, Balzac e Tolstoi. Para ele, assim, há três grandes períodos de Realismo: antiga Grécia, Renascimento, França no começo do século XIX.

A obra realista, no sentido de Lukács, apresenta um conjunto extenso e complexo de relações entre o homem, a natureza e a História, o que configura aquilo que, para o marxismo, caracteriza um período específico, mostrando as forças latentes que são significativas do ponto de vista histórico e que têm um caráter progressivo, na medida em que desnudam a estrutura interior da sociedade. Para Lukács são fundamentais os conceitos de totalidade e tipicidade, mas sempre de um ponto de vista histórico.

142. De Georg Lukács, destacamos *Studies in european Realism*, New York, The Universal Library, 1964, e *The Historical novel*, England, Penguin Books, 1962.

A apresentação de personagens típicas não significa a descaracterização, porque a tipicidade deve ser combinada com a individualidade. Nesta combinação, Marx e Engels detectavam a grandeza de Shakespeare e Balzac. A Literatura, para Lukács, perde sua vitalidade e se torna doentia quando, por exemplo, o Naturalismo de Zola produziu reprodução fotográfica de fenômenos superficiais, sem investigar seu significado. A Literatura perde, também, vitalidade na obra de Kafka, Joyce, Camus, os quais apresentam o homem despido de dimensão histórica e circunscrito apenas à realidade do eu. Tanto em Zola quanto nos experimentalistas do século XX desaparece a união dialética entre o mundo interior e exterior. Para Lukács a forma artística realmente genuína é o Realismo, que combina o concreto e o geral, o tipo e o indivíduo.

Os críticos marxistas nem sempre tiveram o relativo respeito pela obra literária demonstrado por Lukács em uma parte de sua vida. Alguns optaram pelo estudo do conteúdo sem qualquer relação com a forma e, por outro lado, adotaram a teoria do reflexo, encarando a obra literária como simples repetição de processos sociais, em determinados momentos históricos. Estes críticos, na verdade, não estavam propriamente seguindo as teorias de Marx e Engels, para os quais a Literatura é, entre as manifestações da macro-estrutura, a que mais autonomia tem. Os elementos da macro-estrutura, em princípio, surgem como formas de justificar a estrutura básica da sociedade, constituindo a ideologia. Dentro dela, entretanto, uma determinada manifestação pode, eventualmente, denunciar elementos da estrutura básica, mostrando que esta não é natural. Este ato de denúncia pode ocorrer, na Literatura, mesmo sem que o autor tenha disto consciência. Assim, para alguns marxistas, a obra de Balzac desnuda o aspecto desumano da sociedade da época, embora o autor

pudesse ser considerado um conservador de evidente reacionarismo¹⁴³.

Lucien Goldman já apresenta características diferentes das de Lukács. Sua preocupação é estudar a estrutura da obra, para perceber em que medida ela corporifica a estrutura de pensamento (visão de mundo) do grupo a que pertence o autor. Seu método de trabalho parte da obra para atingir a ideologia de uma época. O processo é dialético, porque o crítico deve passar constantemente de uma estrutura a outra. Seu método crítico é o chamado Estruturalismo Genético. Goldman não pensa na obra como a criação de indivíduos, mas daquilo a que ele chama “estruturas mentais trans-individuais” de um grupo social. O grande escritor é o indivíduo especial que consegue transmutar em arte a visão de mundo de seu grupo, nem sempre de uma forma consciente. Em seu livro *Le dieu caché*, Goldman¹⁴⁴ procura detectar na obra de Racine e na de Pascal uma determinada estrutura ideológica. As peças de Racine, assim, mesmo apresentando conteúdos diferentes, têm a mesma estrutura ideológica, que reflete uma cosmovisão particular do jansenismo, movimento da época. As peças traduzem a estrutura ideológica desse movimento, o qual, por sua vez, resulta do grupo social chamado “noblesse de robes”, isto é, aqueles oficiais da corte que dependiam economicamente da monarquia, mas que se viam cada vez mais impotentes diante do crescente absolutismo. Esta situação cria uma estrutura de idéias que vai ser traduzida na visão trágica oferecida pela obra de Racine. Neste estudo,

143. George Lukács – “Balzac: *Les Illusions perdues*” (tradução de Luís Fernando Cardoso) in *Ensaio sobre Literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 95-114.

144. Lucien Goldman – *Le dieu caché* – Étude sur la vision tragique dans les *Pensées* de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris, Gallimard, 1959.

Goldman mostra-se preocupado em descobrir um conjunto de relações estruturais entre o texto e uma cosmovisão, numa perspectiva histórica. Em seus estudos do romance, *Sociologia do romance*, Goldman¹⁴⁵ repete o mesmo processo. O que ele mostra é que a situação histórica de um grupo social não é refletida diretamente na obra. Esta situação é transposta para a estrutura da obra por meio da cosmovisão do grupo. Em termos marxistas, poderíamos dizer que a estrutura básica não passa automaticamente para a obra. Se ela aparece na obra é sempre através da intermediação da cosmovisão, isto é, por um elemento da macro-estrutura.

A importância que Goldman atribui ao contexto histórico, intermediado pela ideologia, explica o fato de ele ter, às vezes, enfrentado problemas com outros estruturalistas, como ocorreu no Simpósio Internacional "As linguagens da crítica e as ciências do homem"¹⁴⁶.

Enquanto Lukács e Goldman consideram que a obra literária deve constituir um todo unificado, Richard Macksey considera que ela é essencialmente incompleta, porque há no seu percurso uma série de silêncios, lacunas, ausências forçadas pelo peso da ideologia; assim, impedindo que a obra diga determinadas coisas, é exatamente nesses silêncios do texto que o crítico pode detectar a presença da ideologia. Portanto, a obra é vista como um conflito permanente de significados e não tem qualquer centro. Para Macksey é da natureza da obra ser assim incompleta, não porque lhe faltam pedaços, mas porque ela está presa a uma ideologia que a faz silenciar em determinados momentos.

145. Lucien Goldmann – *Sociologia do romance*, tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967. [O original: *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964]

146. Richard Macksey e Eugênio Donato (org.) – *A controvérsia estruturalista*, tradução de Carlos Alberto Vogt e Clarice Sabóia Madureira, São Paulo, Cultrix, 1966.

As teorias críticas marxistas foram parcialmente empregadas na Rússia pré-revolucionária. Nos primeiros anos após a revolução, houve um momento que se voltava para a criação de uma cultura proletária, isenta de influências burguesas. Este movimento teve entusiastas que chegaram a extremos de opinião. Maiakovski, por exemplo, preconizava a destruição de toda arte do passado ("Queimem Rafael"). Em 1928 houve um decreto pelo qual a Literatura deveria estar a serviço dos interesses do partido. Os escritores eram convidados a produzir romances onde se glorificasse a indústria russa. Esse movimento, entretanto, não chegou a atos práticos radicais, pelo menos em seu início. Em 1934, contudo, adotou-se oficialmente a doutrina do Realismo Socialista, sob a influência de Stalin, Gorki e do ministro da cultura Zadanov. Essa doutrina propunha que a Literatura devia ser tendenciosa, partidária e sempre com um cunho otimista, glorificando os "heróis" da sociedade comunista. Essa doutrina significou um formidável retrocesso na Literatura comunista, e, em seus extremos, ela invocava Marx quando o estava ostensivamente contrariando. Os escritores que se negaram a satisfazer os ditames do Realismo Socialista foram, de uma forma ou de outra, silenciados. A crítica desenvolvida em função dessa doutrina decretou a condenação das obras experimentalistas como alienadas e individualistas.

Em 1932 já se formara a associação dos escritores soviéticos, como um órgão da administração stalinista. Para que pudesse publicar, o escritor era obrigado a fazer parte da associação. O resultado de tal situação, através de uma série de decretos que sufocavam a Literatura, foi uma enxurrada de obras repetitivas, cujos enredos pouco variavam e que expressavam um otimismo falso e tendencioso.

Zadanov invocou o nome de Lenin para justificar os absurdos do Realismo Socialista. Ocorre que Zadanov es-

tava distorcendo as opiniões literárias de Lenin, que propunha o partidarismo na verdade para a Literatura do partido. Lenin jamais aceitou a proposta dogmática de uma arte proletária, considerando impossível a rejeição da cultura do passado. Para ele, o legado do capitalismo devia ser preservado, para que se pudesse desenvolver uma verdadeira cultura proletária. Zadanov, entretanto, precisava distorcer Lenin para justificar uma censura tendenciosa, que desprezava qualquer real validade do literário.

O Realismo Socialista surgiu em função das práticas políticas stalinistas, como a escola oficial do partido. Foi invocado o testemunho de vários críticos marxistas para que se justificasse a doutrina. Esta doutrina parte de uma visão da Literatura apenas pelo aspecto do conteúdo, exigindo que este tenha um papel propagandístico declarado.

Isto tudo inviabilizou qualquer visão crítica que encarassem a obra como uma entidade autônoma, a ser analisada de maneira intrínseca. Os formalistas russos, vítimas da doutrina, foram obrigados a deixar o país. É importante observarmos, entretanto, que o movimento do Realismo Socialista só adquiriu seu caráter opressivo e radical sob a gestão de Stalin, quando se oficializou. Antes disso, o que se fazia na Rússia era a utilização de conceitos marxistas para o trabalho crítico, mas não de maneira obrigatória. Era perfeitamente possível, para um crítico, recorrer a correntes diferentes no seu trabalho. Por outro lado, foi a oficialização do movimento que levou à distorção do próprio Marx.

Crítica Psicanalítica

Entre as várias posições da crítica literária que floresceram no século XIX, mais particularmente, está a psicológica, até pelo fato de a ciência correspondente tornar-se então

autônoma. No século XX, entretanto, a Psicanálise, com sua forte influência de movimento novo, constituiu uma corrente própria. Como todas as outras, ela surgiu com a pretensão de revelar, afinal, a essencial natureza do literário.

Os grandes temas da Psicologia sempre apareceram entre as grandes preocupações dos filósofos. Já havia de definir o que é a consciência, entre os filósofos, desde a Antigüidade. Na *Retórica*¹⁴⁷ de Aristóteles há uma série de considerações sobre os caracteres, por exemplo, substancialmente de cunho psicológico. Acontece que a Psicologia, hoje ciência autônoma, era, na Antigüidade, estudada no âmbito da Filosofia, resquício encontrado, até hoje, nos manuais de Filosofia tradicionais, onde, depois de algumas partes que contêm considerações de ordem filosófica propriamente, vêm as considerações sobre a alma humana.

Se se considerar o conceito de Psicologia modernamente, pode-se pensar que ela começa com Freud, mas desenvolveu-se grandemente nos séculos XVIII e XIX, e isto é o que explica a sua floração no século XX.

Como todas as ciências, a Psicologia e a Sociologia, na sua fase de desenvolvimento autônomo inicial, tiveram a pretensão de resumir o mundo a seus próprios termos. Quando essas ciências se voltaram para o objeto artístico, uma delas, a Sociologia, reduziu a arte a uma superestrutura em cuja base estava a infra-estrutura econômica. Com a Psicologia, a tendência era reduzir a arte à sublimação de instintos básicos. Aí surgiu uma outra tendência, que defendia o estudo literário como único campo válido para compreensão da Literatura, e coisas semelhantes ocorriam com as outras artes. Temos aí duas posições que são antagônicas: uma pretende explicar a Literatura como um

147. Aristóteles – *Arte retórica e Arte poética*, O.C., nota 2.

processo psicológico ou sociológico. A outra considera que a Literatura só pode ser entendida com critérios especificamente literários. Na verdade, nenhuma das posições, sozinha, explicita o fenômeno literário.

Os grandes mestres da Psicanálise voltaram sua atenção para obras literárias à luz de sua própria ciência, mas, se eles são capazes de explicar os motivos que fazem a obra famosa, não conseguem prever um valor futuro, e isto se entende por um confronto entre os estudos de Freud sobre *Rei Édipo* e *Hamlet*¹⁴⁸ e o que ele faz com a *Gradiva*¹⁴⁹ de Jensen. No primeiro caso ele já lidava com obras secularmente consagradas, e o que fez, na verdade, foi procurar um substrato psicanalítico em ambas. Nos dois casos ele fez uma leitura psicanalítica, pela qual o grande problema é o amor exacerbado à mãe e o ódio ao pai. Quando analisa *Gradiva*, encontra um campo riquíssimo para aplicar suas teorias psicanalíticas, e supervaloriza a obra, atribuindo-lhe um valor literário que, na verdade, hoje não conseguimos perceber. O problema do valor não pode estar atrelado a conteúdos sociológicos nem a conteúdos psicológicos apenas. Isto não significa que a Psicanálise seja um instrumento equivocado. Queiramos ou não, a obra literária não pode ser considerada em função da Psicologia ou de seus conteúdos psicanalíticos, mas também não se deve imaginar que a Literatura esteja completamente separada do campo psicológico, como não está separada do campo sociológico, e outros que tais. O que ocorre é que a Psicanáli-

148. S. Freud – “The Interpretation of Dreams” in *The major works of Sigmund Freud*, William Benton, Publisher, Encyclopaedia Britannica, INC., 1971, p. 246-7.

149. Freud – “El delirio y los sueños en la *Gradiva*, de W. Jensen”, in *Obras completas*, Tomo II (1905-1915[1917]), 4. ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, p. 1285.

se é um instrumento de penetração na obra, de plena validade, às vezes maior do que em outras.

Embora se use a Psicanálise como instrumento de análise, não se pode reduzir o texto a um documento psicanalítico. Basta lembrar que a obra é o que é por sua estrutura interna, por sua composição, pelos elementos formais, pela linguagem. *Gradiva* não é lido hoje, por algo que lhe falta, e que é aquilo que caracteriza um determinado texto como texto literário, conferindo-lhe o estatuto de perenidade. Não faltaram a *Gradiva* conteúdos psicológicos suficientes para inspirar um profundo estudo deste ponto de vista, mas isso não lhe garantiu sobrevida. Ficou o estudo, talvez modelar, morreu aquilo que motivou o estudo, e que Freud teria entendido como literário.

O que a Psicologia e, mais particularmente, a Psicanálise podem fazer pela obra é analisar seus elementos passíveis de uma visão ligada à perspectiva própria da Psicanálise e da Psicologia em geral, mas sabendo que esta não esgota a análise. Ela é um suporte de grande valor, mas a palavra final sobre a obra depende de critérios literários. Creemos que isto ficou claro desde, pelo menos, o aparecimento de *Teoria da Literatura* de R. Wellek e A. Warren¹⁵⁰ que, sem dúvida, já pôde aproveitar o desenvolvimento da Psicologia e dos estudos literários.

Se se pensar em L. Pareyson¹⁵¹, a obra é um fazer, um conhecer e um exprimir. Esta posição fica mais clara porque contempla tanto os conteúdos sociais, psicológicos, históricos etc., como a confecção da obra. A concepção da arte como um fazer está voltada basicamente para seu aspecto formativo, preocupando-se em entendê-la como um

150. René Wellek e Austin Warren – O.C., nota 14.

151. L. Pareyson – *Os problemas da estética*, O.C., nota 1.

fazer, onde existe um lado executivo. Volta-se, assim, para o elemento técnico da composição artística. Esta concepção já está presente em Aristóteles, que vê a poesia como a arte específica de imitação através de palavras, deixando, assim, claro que se trata de um fazer regido por uma técnica própria.

A concepção da arte como um conhecer aparece em todo o pensamento ocidental como oportunidade de contemplação reveladora. Para esta concepção, arte seria a forma suprema de conhecimento, de visão da realidade, sendo esta entendida como a da vida humana concreta, mas também como a da visão metafísica ou da verdade espiritual. Imune aos radicalismos, Aristóteles deixa entrever na poesia uma forma de conhecimento, quando diz que a poesia é mais filosófica do que a História, já que exprime não elementos particulares mas, antes, os universais da experiência humana.

A arte como expressão é uma visão que corresponde à estética romântica, para a qual sua beleza consistiria não na adequação a um modelo pré-existente, mas antes na justeza da expressão, na medida em que traduzisse adequadamente o sentimento inspirador em formas artísticas.

A verdade é que nenhum dos três aspectos, sozinho, é suficiente para explicitar o fenômeno estético. A arte é, sem dúvida, uma forma de expressão, mas neste sentido ela não é uma realidade única, já que, de uma certa forma, todo ato humano é expressivo, mas nem sempre é artístico. Este caráter expressivo subjacente a qualquer ato humano fica mais reforçado a partir do advento da Psicanálise, para a qual até os atos falhos e os sonhos são expressões da mente humana em sua totalidade, mesmo quando realizadas em nível simbólico. Não nos esqueçamos de que a arte inclui também este aspecto. O fato é que só existe arte quan-

do existe uma expressão objetivada de um modo específico, através de uma forma concreta. Esta, sabemos nós, exprime muito mais do que suspeitavam os românticos, porque ela não só *tem* um significado mas ela *é* um significado, e isto vai muito além das intenções expressivas de um autor.

A colocação de Pareyson nos ajuda a entender o uso da Psicanálise enquanto elemento esclarecedor da obra literária, e não como alguma coisa que possa determinar e caracterizar o seu valor.

Dois nomes, pelo menos, aparecem como fundamentais quando se pretende utilizar a Psicanálise no estudo da Literatura: S. Freud (1856-1939) e C.G. Jung (1875-1961).

Na teoria de Freud o indivíduo só pode ser entendido se admitirmos o *id* (lado primitivo da personalidade), que abarca instintos cegos e antagônicos, os de *eros* (voltados para a vida e o prazer) e os de *tânatos* (voltados para a morte e a destruição). Ocorre que estes instintos não se desenvolvem de maneira plenamente livre. Ainda na infância, são forçados a se adaptarem à realidade e, neste processo, surge o *ego*, que põe o indivíduo em contato com a realidade. O *superego* é o que se acrescenta aos dois primeiros, e surge da introjeção das figuras adultas, em especial a do pai. A relação entre os três é conflitiva e dinâmica, e ela explica o conflito entre homem e ambiente. Os instintos do *id*, basicamente reprimidos, tratam de procurar uma via de expressão. Nisto ele é controlado por elementos externos, mas elementos que são introjetados no *superego*. Assim, os conflitos passam a ser interiores, com obstáculos interiores. O conflito é, portanto, aquele que está dentro do indivíduo.

Este esquema freudiano pode ser aplicável à Literatura, em algumas obras mais do que outras, talvez. No esquema

FREUD

freudiano o conflito básico é o edipiano, mas a análise psicanalítica não precisa chegar, necessariamente, a este aspecto.

O conceito de inconsciente é uma coisa que aparece na Literatura muito antes de Freud, nos românticos alemães, por exemplo. O Romantismo se volta para o lado escuro da personalidade humana. Isto vale também para os ingleses. Freud não descobriu o inconsciente, o que ele fez foi tornar mais clara a sua natureza e estabelecer o seu nexos com os aspectos conscientes. A Psicanálise traz uma contribuição muito importante porque descobre que certos comportamentos, aparentemente absurdos, têm uma explicação simbólica, partindo da relação consciente/inconsciente. O gesto de lavar as mãos, em Pilatos, não significa livrar-se da culpa; é denúncia, porque, inconscientemente, ele se julga culpado. Quando Macbeth¹⁵² mata o rei Duncan ele se pergunta se a água do oceano inteiro poderá lavar suas mãos. No caso dele é consciente. Na cena da loucura, Lady Macbeth se pergunta se não há água suficiente para lavar as mãos¹⁵³. No *Hamlet*¹⁵⁴, o rei Claudius se pergunta, quando se julga sozinho, se há chuva suficiente para lavar-lhe as mãos.

Nestes exemplos vemos que, às vezes, a personagem está com as mãos sujas (caso de Macbeth), às vezes o gesto é apenas simbólico e, no caso de Lady Macbeth, traduz-se claramente num comportamento obsessivo, que é fruto de conflitos interiores.

152. W. Shakespeare – *Macbeth* in *Complete works of Shakespeare*, The Alexander Text (ato II, cena 2, p. 1007) London, Collins, 1974. [Entre as traduções para o português, destaca-se a nova versão, anotada, de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes, *Obra completa*, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1969]

153. W. Shakespeare – *Macbeth*, O.C. (ato V, cena 1, p. 1022).

154. W. Shakespeare – *Hamlet*, O.C. (ato III, cena 3, p. 1053).

A Literatura sempre explorou estes gestos, que são, às vezes, sintomas de conflitos interiores. No caso do rei, Macbeth, não é um sintoma, no caso de Pilatos é. A Psicanálise pode nos ajudar a penetrar, em novos termos, nesses elementos simbólicos.

Outra grande contribuição à aplicação da Psicanálise nos estudos literários é a de Jung¹⁵⁵. Jung considera três níveis psíquicos: consciente, inconsciente pessoal e inconsciente coletivo. O inconsciente pessoal se forma de conteúdos que o consciente envia, ou porque perderam o interesse ou porque, por repressão, caíram no esquecimento, ou ainda aqueles conteúdos que nunca se tornaram conscientes, embora tenham passado pela consciência. O inconsciente coletivo é comum a toda a humanidade, e até aos animais. Na verdade ele é a base do psiquismo individual, o resíduo de tudo aquilo que pode ser considerado como herança, como memória da humanidade de todos os tempos. É fundamentalmente com esse material que o poeta trabalha. A poesia tem sentido sempre, em todo tempo e lugar, exatamente porque lida com o universal, que se encontra no inconsciente coletivo.

Quatro conceitos são básicos na teoria junguiana: *persona, sombra, animus/anima, eu*¹⁵⁶. Todos estes conceitos podem lançar luz sobre aspectos complexos das personagens e sobre o tom narrativo, poético ou dramático. Junta-se a isto a idéia de inconsciente coletivo ao qual, para

155. Recomenda-se, neste caso, a leitura de Carl Gustav Jung – *A dinâmica do inconsciente*, tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, Petrópolis, Vozes, 1984 e *A Psicologia do inconsciente*, tradução de Maria Luiza Appy, Petrópolis, Vozes, 4. ed., 1985, entre outros.

156. Além dos textos de Jung, traz uma boa explanação do tema o livro de Calvin S. Hall e Vernon J. Nordby – *Introdução à Psicologia junguiana*, tradução de Heloysa de Lima Dantas, São Paulo, Cultrix, 1980.

Jung, se aliam outros dois níveis psíquicos: o consciente e o inconsciente pessoal. No inconsciente coletivo estão guardados, desde eras primitivas, conteúdos que aparecem sob várias formas, mantendo, entretanto, o mesmo sentido essencial: são os arquétipos. Os mitos são projeções do inconsciente coletivo, o que explica a sua semelhança ou analogia em culturas distantes no tempo e no espaço. O eu é, para Jung, o arquétipo fundamental do inconsciente coletivo, porque ele reúne os demais, e dá à personalidade um sentido de unidade. É através do eu que os conteúdos inconscientes se relacionam. A teoria junguiana pode permitir ao estudioso da Literatura uma nova penetração, no sentido da personagem. Se a personagem é, por um lado, marcada pela unicidade, por outro, o conceito junguiano permite que vejamos, em sua profundidade, elementos que caracterizam não o indivíduo, mas a humanidade em geral. Abaixo da natureza puramente exterior, as personagens permitem a leitura de fatos do inconsciente coletivo, além dos do inconsciente pessoal. Os arquétipos do inconsciente coletivo têm que ser revelados, pois não são evidentes de per si. É aí que a teoria junguiana pode ser uma contribuição valiosa. Se Freud falava em *id*, *ego* e *superego*, Jung fala em *persona*, *animus/anima* e *sombra*. São todos conceitos possíveis de serem buscados na personagem juntamente com o *ego*.

A leitura psicanalítica junguiana pode ser muito útil num trabalho comparativista. Se se fala em inconsciente coletivo e arquétipo, fica relativamente fácil entender por que certas figuras históricas se mitificaram.

Tanto Freud quanto Jung atribuem ao inconsciente uma relevância decisiva, mas com algumas diferenças. Para Freud, a civilização depende do controle dos instintos do inconsciente, enquanto Jung tem deste uma visão como algo

mais rico. Para Jung o inconsciente, e principalmente o coletivo, não vive apenas de instintos cegos; pelo contrário, é nele que estão os conteúdos ideológicos básicos da humanidade. Freud vê a civilização como repressão dos instintos e suas conseqüentes neuroses, sem qualquer outra saída. Jung encara a racionalidade como elemento destrutivo, porque reprime e rejeita o inconsciente. Cada um à sua maneira, apesar das divergências, traz uma contribuição válida para a análise do literário.

T.S. Eliot e F. Pessoa

A notável movimentação nos estudos literários na primeira metade do século XX continuaria na segunda, mas os grandes nomes da fase inicial continuaram a afetar a crítica e os estudos teóricos. É o que acontece com as idéias de T.S. Eliot, de atualidade sempre notável, mesmo quando é atacado por críticos novos.

Uma grande contribuição de Eliot, por exemplo, é sua visão específica da relação que há entre as grandes obras literárias do passado e a obra nova. Trata-se da relação que o "talento individual" acaba por manter com a "tradição"¹⁵⁷. O conceito expresso por Eliot em seu famoso ensaio pode ser discutido, pelo menos da maneira como está formulado. Terry Eagleton é um dos que satirizam o conceito de tradição de Eliot¹⁵⁸. É, sem dúvida, importante a conceituação de Eliot, na medida em que fornece uma visão nova

157. T.S. Eliot – "Tradition and the individual talent" in *Selected essays*, Faber and Faber, 1953 (First published in 1932), p. 21. [Há tradução para o português, *Ensaios de doutrina crítica*, com a colaboração de Fernando de Mello Moser. Prefácio, Seleção e Notas de J. Monteiro-Grillo, Lisboa, Guimaraes, 1962, p. 33-4]

158. T. Eagleton – O.C., p. 39-40 do original e p. 43 da tradução, nota 113.

da tradição, encarada esta como um conjunto de obras convencionalmente rotuladas como grandes, os clássicos, um conjunto passado e inteiramente consagrado, ao qual se oporia a criação nova. Para Eliot a tradição é algo cuja estabilidade é relativa, pois a grande obra nova vai afetá-la, para nela finalmente ser incluída, o que vale dizer que as grandes obras mantêm entre si alguns pontos comuns, algo que pode ser difícil de definir, mas que está na raiz de sua grandeza. Fica assim corroborado o fato de que a Literatura evolui, mas não progride, o que traz uma série de conseqüências. Enquanto o avião, como produto tecnológico, representa um progresso em relação à carruagem, tornando esta obsoleta, o *Ulysses* de James Joyce não representa exatamente um progresso em relação à *Odisséia* de Homero e nem a torna obsoleta. *D. Quixote* não se torna superado quando surgem outras expressões do aventureiro, como *Moll Flanders*, *Tom Jones* e *Gil Blas de Santillana*; estas não representam uma oposição a partir da qual o primeiro ficaria obsoleto, mas antes momentos do romanesco em épocas e lugares diferentes. Ocorre que progresso, da maneira como é visto na tecnologia, indica uma passagem para algo mais eficiente e, portanto, implica também superação do anterior, que cai no obsoletismo. Esta é uma noção que não se aplica à Literatura, como não se aplica a toda criação artística¹⁵⁹.

Ao longo da História Ocidental alguns gêneros deixaram de ser praticados, sendo substituídos por outros. É o caso da epopéia, que tem no mundo moderno, como contrapartida, o romance, pelo menos até certo ponto. A relação entre epopéia e romance tem sido explorada por vários

159. Toda esta situação é básica para se entender a obra de Harold Bloom, *O cânone ocidental* – os livros e a escola do tempo, tradução de Marcos Santarrita, Rio de Janeiro, Objetiva, 1995.

autores. Historicamente, a epopéia foi deixando de ser explorada, até que o gênero não mais fosse praticado. Deve-se ter em conta que não se trata, no caso, nem de progresso nem de obsoletismo em sentido estrito. As grandes epopéias já escritas não têm seu valor afetado quando não se pratica mais o gênero (nos moldes do passado), o que vale dizer que a grande obra (como já foi explicitado) permanece, independentemente de ser ou não praticado o gênero em que foi concebida. O problema de um gênero cair em desuso não está, na verdade, relacionado com critérios de valor e deve ser um resultado complexo de condições históricas, socioeconômicas, culturais.

A relação entre epopéia e romance, aqui abordada por nós, é um exemplo que escolhemos para ilustrar a questão do progresso e do obsoletismo inexistentes na arte em geral. Fique claro, entretanto, que não se trata, aqui, de uma afirmação categórica e reducionista de que o romance é descendente direto da epopéia, sem qualquer relação com outro gênero. Na verdade, é mais provável que gêneros diferentes tenham operado conjuntamente no processo que levou ao romance, sem nos esquecermos de que o aparecimento desse gênero foi condicionado, não exclusivamente por modelos anteriores, mas também por fatores socioculturais, como a ascensão da burguesia. É bem provável que gêneros anteriores diversos tenham confluído no romance, onde é visível a realidade dramática, como é perfeitamente possível a presença do lirismo, o que vale dizer que esta criação da era moderna englobou características e procedimentos próprios de construções anteriores.

O ensaio de T.S. Eliot, acima mencionado, é fundamental por colocar em termos correntes a relação das grandes obras entre si e, conseqüentemente, da obra nova em

relação às “clássicas”. Ao mesmo tempo em que faz esta conceituação, Eliot discute o problema da relação existente entre a expressão poética e suas emoções pessoais. Contrariando a idéia, já estigmatizada como simplória, de que a poesia lírica, em especial, é produto direto de emoções pessoais do autor, Eliot propõe, como traço do gênero, a “impessoalidade”. A proposta de Eliot é extremamente radical, o que se pode entender se se pensar nas situações em que o extravasamento pessoal aparecia como condicionante básico da expressão lírica. Associa-se este simplismo principalmente aos teóricos e poetas românticos, o que configura um reducionismo extremamente injusto, já que não corresponde à postulação de muitos representantes do movimento. Na verdade, a idéia da lírica como pura expressão pessoal (confessional) não corresponde exatamente ao que disseram alguns grandes teóricos do Romantismo, cuja visão, embora enfatizasse a emoção, o sentimento, o individual, o irredutível, não se limitava a esse aspecto, voltando-se claramente para o processo de elaboração, indispensável para a existência de uma obra de arte.

Eliot nega a visão grosseira da lírica como puro extravasamento confessional. Para ele as emoções do poeta podem ser simples ou até desinteressantes, mas a emoção contida na poesia será complexa. Tal complexidade, contudo, não é a que existe na vida real, em pessoas com uma experiência emocional inusitada. A experiência emocional complexa ou excêntrica, na vida real, não é necessariamente o que propicia uma criação poética nova e relevante. O poeta não deve estar preocupado em viver emoções novas: seu trabalho é, partindo de emoções comuns, criar algo que exprima elementos não encontráveis nas emoções originais. Para chegar a esse “algo” essencialmente novo ele pode até partir de emoções por ele nunca experimentadas. O processo de elaboração da poesia, por outro lado,

não é apenas inconsciente, pois muito há na criação que deve ser necessariamente consciente. O poeta fracassa quando é consciente e inconsciente em instâncias equivocadas. Este equívoco, de uma forma ou de outra, costuma levar o poeta a ser “pessoal”. Para Eliot a essência da poesia não está na liberação desbragada da emoção, mas uma forma de a ela fugir, como não é afirmação declarada da personalidade, mas fuga dela. E só quem tem personalidade e sente emoções entende o porquê de o autor querer delas escapar¹⁶⁰.

Para atingir a “impessoalidade” da arte, o criador deve passar por um processo, não exatamente de deliberado “suicídio” emocional, que levaria à rigidez da sensibilidade. O que ele tem de fazer é entregar-se à obra, desvencilhando-se do estritamente pessoal, comprometido com algo que o supera.

As idéias de T.S. Eliot, tal como aparecem em seu famoso ensaio, tiveram uma repercussão que não se limitou ao início do século XX nem aos países de fala inglesa. Em outro autor, Fernando Pessoa, surgiram noções teóricas que, por um lado, correspondem às idéias essenciais de Eliot e, por outro lado, vão além das considerações deste. Por trás desta colocação está o velho problema de “universais” e “particulares” que, na Filosofia, é a base de um sistema epistemológico. Do ponto de vista prático e concreto da criação artística o problema aparece sistematizado em duas posições básicas. A primeira estabelece que o criador, de sua experiência pessoal, pela sensibilidade, do particular atinge a esfera do geral, do humano, dos universais, num processo de inserção pelo qual o estritamente pessoal é universalizado. Fernando Pessoa aponta uma segunda possibilidade, para ele mais lógica, pela qual “é o geral que deve

160. Cf. T.S. Eliot – *Ensaio de doutrina crítica*, O.C., p. 34, nota 157.

perfeitamente visível, há, à sua frente, um caminho, cujo sentido final não lhe é claro, mas que o leva a utilizar crescentemente os dons artísticos recebidos.

A conseqüência de tudo isto, por outro lado, a visão de Pessoa, é, em certo sentido, de um objetivo a ser alcançado, no trabalho que assume diante da civilização, para ele a carga a que não pode fugir sua vida. Fica, portanto, claro que a arte é pesada missão, à qual ele não se pode furtar, como um monge não poderia fugir de seu papel religioso. O resultado de tais considerações é a declaração do autor de que a obra artística deve atingir o mais alto nível, o que leva à busca da perfeição¹⁶³.

Observa-se que o conceito de arte, em Pessoa, é totalmente oposto à idéia de arte decorativa (e portanto supérflua), estando ligado a uma concepção filosófica ampla que abrange o sentido da civilização e da própria vida.

A visão de Pessoa, entretanto, não se esgota na relação da arte com a vida, quando se manifesta aquela como um “conhecer” o mundo e não só um “expressar”. Em outro contexto o autor chega a definir a arte como uma atividade (um “fazer”) que resulta de uma energia vital. Em certo momento afirma o ato criador como manifestação de uma força. Sendo a arte uma criação de seres humanos, como construção que parte da vida, as forças que nela se manifestam são as da experiência vital¹⁶⁴.

163. Cf. Fernando Pessoa – *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, Lisboa, Inquérito, 2. ed., p. 72-3.

164. Cf. Fernando Pessoa – *Páginas de doutrina estética*, O.C., p. 117, nota 161.

Em princípio, Estilística é o estudo do estilo, mas esta definição deve ser explicitada. Na verdade, tradicionalmente, o estudo de um texto em classe depende de um comentário gramatical e um exame do estilo (comentário estilístico do texto). A Estilística como disciplina é algo mais específico. O termo foi usado pelo poeta alemão Novalis, mencionando Estilística ou Retórica. Apareceu também na Inglaterra e na França no século XIX. Pode-se, entretanto, admitir que o fundador da Estilística foi Bally, discípulo de Saussure, no início do século XX. Durante algum tempo, a Estilística foi colocada de lado, mas voltou eventualmente a marcar a preocupação dos estudiosos de Literatura. Pode-se dizer, hoje, que a Estilística se encarrega do sistema de fatos estilísticos de um texto, e do relacionamento que estes fatos mantêm dentro do texto. O chamado fato estilístico pode ser entendido como a menor unidade do texto. Nem todo fato lingüístico pode ser considerado um fato estilístico. O fato estilístico é aquele que pretende produzir determinados efeitos a partir do uso artístico da linguagem. Pode-se entender o fato estilístico como um estímulo que provoca determinado efeito no leitor.

A produção de efeitos depende daquilo a que Jakobson chama “função poética da linguagem”. Riffaterre fala em “função Estilística”. Um fato de estilo é sempre resultado de uma escolha criativa, uma escolha de efeitos¹⁶⁶ por parte do autor. Existe um fato estilístico, portanto, quando há possibilidade de escolha. Entre duas frases: “Estou falan-

165. Foi de fundamental importância para nós a leitura das notas de um curso sobre Estilística, ministrado por Dante Tringali, na atual Faculdade de Ciências e Letras/UNESP – Araraquara em 1986.

166. Observe-se como, na Estilística, é vital a questão do “efeito”, como ocorre também na visão de E.A. Poe em “Philosophy of composition”, O.C., nota 89.

do” e “Estou a falar” manifesta-se uma possibilidade de escolha e a opção pela segunda terá como efeito, no Brasil, provocar um toque de lusitanismo. A escolha exercida pelo autor é entendida hoje como algo essencialmente livre. Em certas épocas, contudo, tinha-se a idéia de que o autor deveria escolher apenas entre determinadas formas. Num certo período, por exemplo, a escolha deveria ser entre as formas claras e certas. Em outra época, pelo contrário, a obscuridade é que foi privilegiada, e o modernismo acabou por autorizar a escolha entre o “certo” e o “errado”. Tudo isto mostra que não estão claros os limites permitidos ao escritor. O fato estilístico é, ainda, peculiar, diferencial e individualizante. O estilo individualiza uma época, um autor e até mesmo uma obra. Para alguns, o fato estilístico aparece sempre como desvio de uma norma, mas este é um ponto muito discutível. O que se pode dizer é que o fato estilístico estabelece um contraste. Os formalistas atribuem aos fatos estilísticos o poder de provocar estranhamento. Quanto à expressão “desvio da norma”, às vezes usada para exprimir o fato estilístico, seria necessário definir-se tanto a ele, como à “norma”, pois a simples expressão “desvio” não explicita nada. Riffaterre encara a norma como sendo o próprio contexto interno e não uma linguagem especial. Para ele o processo estilístico é contextual. Nesta concepção, por exemplo, o termo ofensivo, grosseiro, seria um fato estilístico no contexto de um discurso político pronunciado numa assembléia. Pode-se entender também o fato estilístico como uma figura, encara-da esta no sentido amplo.

Como se observa, há várias possibilidades de se entender o fato estilístico. Ele é um fato de “língua” ou de “fala”? Se entendermos o texto literário, de certa forma, como uma “fala” de um indivíduo, com unidade e integridade, então o fato estilístico será um fato de “fala”.

O estudo de estilo pode ser feito em qualquer texto, mas o que mais importa para a Estilística é esse mesmo estudo com o texto literário. Bally pensou numa Estilística da “língua”. No seu caso, ele estudaria os fenômenos lingüísticos da língua francesa. Bally foi, entretanto, contestado pelos discípulos, para os quais seu trabalho não é de Estilística. A outra possibilidade é a da “Estilística da fala” e corresponde à posição de Spitzer, cujos estudos se voltaram para o texto literário.

Os fatos de estilo são estudados, dentro da segunda abordagem (“Estilística da fala”), de várias maneiras, dependendo de qual o elemento tomado como ponto de referência na mensagem literária: o emissor, a mensagem ou o receptor. Spitzer apresenta uma Estilística Genética, porque ele parte do texto, mas pretende chegar ao autor. Ele parte da mensagem para descobrir o emissor. O próprio Spitzer começa a abandonar essa posição a partir dum certo momento, uma posição em que insistem alguns críticos marxistas que pretendem, pelo texto, chegar ao emissor, entendido este como escritor individual e como sociedade (autor coletivo). É, até certo ponto, o que faz Goldman, que se preocupa com a Estilística do produtor.

Para que se possa entender como se desenvolve cada posição Estilística é preciso que se perceba cada uma das posições lingüísticas do século XIX. Por um lado, temos uma linha lingüística científica – o positivismo lingüístico, os neogramáticos. É uma lingüística da “língua”. Do outro lado está uma linha que corresponde ao Romantismo – o idealismo lingüístico. Esta é a lingüística da “fala”. Um dos grandes representantes da primeira linha é Bally, que cria a Estilística moderna. Bally preocupa-se com o lado afetivo da língua, através de um levantamento de todos os recursos que ela tem à sua disposição para exprimir concei-

tos. A Estilística de Bally é uma Estilística da língua e sua base é a lingüística estrutural de Saussure. Para Saussure o signo lingüístico apresenta dois aspectos: significante (imagem acústica) e significado (conceito). Bally vê no significado não o mero conceito, mas também a expressão da afetividade. Assim, a Estilística, para ele, está voltada para os recursos de que dispõe a língua para exprimir o sentimento. A Estilística de Bally é descritiva e se desenvolve em torno da língua, mas ele não estuda autores literários, dedicando-se apenas à linguagem oral.

Na segunda linha (idealismo lingüístico) temos Vossler e Croce. Spitzer¹⁶⁷ é um ponto posterior na evolução dessa linha. Para Croce, a Lingüística é parte da Estética, partindo do princípio de que a língua é sempre artística, pois, para ele, o falar é uma arte, é criatividade. A fala é um ato de criatividade, mas nem toda fala merece ser guardada. Croce faz ainda uma distinção entre poesia (arte), Literatura e prosa, que hoje não tem validade nestes termos. A poesia corresponde à arte que não depende dos critérios de verdadeiro e falso, das leis da natureza. A prosa seria a não arte, isto é, o texto utilitário de Filosofia, ciência, técnica, História. A Literatura corresponderia às obras que têm uma mistura de poesia e prosa, de arte e utilidade. O papel do crítico, para Croce, não é apenas o de um intermediário entre autor e leitor, mas o de verdadeiro guia, é facilitar, por exemplo, a compreensão das obras do passado, através de um trabalho de explicitação pelo qual o leitor pode recriar a obra. É, assim, filológico. A idéia da crítica com

167. Leia-se, por exemplo, Karl Vossler – *Filosofia del lenguaje*, tradução de Amado Alonso e Raimundo Lida, Buenos Aires, Losada, 1947; Benedetto Croce – *Estética como ciência de la expresión y Lingüística general*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1962 e *Breviário de estética – Aesthetica in nuce*, tradução de Rodolfo Ilari Jr., Ática, São Paulo, 2001; Leo Spitzer – *Études de style*, Gallimard, 1970 e *Três poemas sobre o êxtase*, São Paulo, Cosac e Naif, 2003.

uma forma de ajudar o leitor a recriar a obra permanece ainda hoje.

A Estilística de Spitzer valoriza o papel do artista, constituindo-se como uma ponte entre a Lingüística e a Literatura. Spitzer considerava a Lingüística como algo sem alma e a Estilística, para ele, deveria estabelecer uma ponte com a alma do artista. Foi influenciado por Freud, o conhecimento da Psicanálise proporcionou-lhe instrumentos para compreender certos problemas de Literatura. Spitzer considera cada fato estilístico como um gesto no sentido psicanalítico, isto é, como algo provido de sentido. Assim, todo fato de estilo passa a ser visto como indício de um estado de alma, embora Spitzer não pretenda atingir os complexos, como faz a Psicanálise. Spitzer faz uma análise psicológica comum e não uma análise estritamente psicanalítica. Embora sua Estilística seja genética, ela parte do texto e é ao texto que confere prioridade.

Spitzer estabelece etapas no trabalho do crítico, dentro de sua concepção de Estilística. O crítico deve partir do texto, deve lê-lo despreocupadamente e deve deixar-se impressionar por um fato de estilo. O ponto de partida do crítico pode ser um simples detalhe como, por exemplo, um determinado uso da conjunção causal. O método de Spitzer se desenvolve num processo de vai e vem, indo da obra ao autor e voltando deste para a obra. Infelizmente seu método não foi desenvolvido. Spitzer teve três grandes seguidores na Espanha: Carlos Bousoño, Amado Alonso e Dámaso Alonso.

Dámaso Alonso escreveu *Poesia espanhola*¹⁶⁸, obra que é, em sua maior parte, análise textual, mas que apresenta

168. Dámaso Alonso – *Poesia espanhola* – Ensaio de métodos e limites estilísticos, tradução de Darcy Damasceno, Instituto Nacional do Livro, 1960.

uma posição teórica, na linha de Spitzer. A verdade é que Spitzer chegou a fazer escola, num certo sentido, e em pontos variados houve estudiosos que o seguiram. Num certo momento, entretanto, ele ficou esquecido. Em Dámaso Alonso há reflexos de Spitzer, mas o estilista espanhol desenvolveu seu trabalho de forma própria. Sua obra é, em grande parte, analítica, e a parte teórica, na linha de Spitzer, é mais reduzida. Alguns dos trabalhos analíticos são de primeira qualidade. É o caso do estudo sobre Góngora. Uma das preocupações de Dámaso Alonso é o problema de existir ou não uma Ciência da Literatura. Para dar uma resposta a essa questão, o autor parte da idéia de que há três formas de conhecimento da obra literária. Em primeiro lugar, há o "conhecimento do leitor", um conhecimento onde o prazer a ser usufruído a partir do texto é fundamental. Mesmo o crítico tem de ser, num primeiro momento, um leitor, para compreender a obra e poder interpretá-la. Como nessa leitura há o elemento prazer, ela pode ser marcada por idiosincrasias do leitor, e este pode perder de vista o elemento estético. A leitura inicial, principalmente da parte do crítico, deve, na medida do possível, ser realizada de maneira eficiente e aberta, ainda que sem pressupostos críticos rigidamente determinados.

O segundo grau de conhecimento da obra corresponde ao do crítico enquanto crítico. O crítico é primeiramente um leitor especial, provido de um conhecimento e de uma competência específicos. Ele lê, primeiramente, pelo gosto de ler mas, em seguida, deve assumir um modo crítico de leitura. Ele é um guia para o leitor, com a tarefa de torná-lo o significado da obra mais acessível. Assim, o crítico tem um papel como que pedagógico. Ele é um filólogo que ajuda o leitor a recriar a obra.

O terceiro modo de conhecimento da obra é o do cientista e pressupõe o primeiro e o segundo graus, a leitura

inicial e a crítica. Depois desses dois graus, coloca-se a questão: é possível uma Teoria da Literatura? Se é possível, de que maneira ela pode ser desenvolvida? O primeiro problema que se coloca é o de que, em princípio, uma ciência não se refere ao individual e sim ao geral. Isto coloca a questão de se saber se a Teoria da Literatura é possível, tendo-se em vista que ela teria de partir de obras individuais. Ocorre que uma ciência da Literatura não seria uma ciência da natureza e sim uma ciência humana, e isto a torna específica, abrindo-se a possibilidade de ela partir do individual (a criação individual humana) e ser ainda ciência. O fato é que a obra de arte é individual, mas é, ao mesmo tempo, cósmica. O cientista da Literatura deverá partir da obra individual, mas deverá investigar nela exatamente o que lhe confere um caráter cósmico. Seu objetivo será descobrir o mundo da obra com as leis que o regem.

Uma ciência da Literatura tem como primeira etapa uma atividade classificatória. As obras devem ser classificadas de acordo com determinados critérios. É a classificação, por exemplo, das obras em poesia e prosa e em gêneros determinados. Dámaso Alonso considera possível uma ciência da Literatura, mas admite que ela ainda não existe. A Estilística seria a via pela qual uma ciência da Literatura se tornaria viável. Para o autor, a Estilística é um tipo de crítica, e é a base de uma teoria, de uma ciência ainda em fase de construção. A ciência literária do futuro estaria, assim, baseada nas análises e nos estudos estilísticos.

O estudioso espanhol define estilo como sendo aquilo que individualiza um autor, uma época, uma obra. Estilo é a peculiaridade, é o que diferencia uma fala de outra. Este é o traço mais importante do estilo para Dámaso Alonso. Sua Estilística é basicamente imanentista. Deve-se lembrar que o próprio Spitzer, a partir da década de 20, deixa de fa-

zer uma abordagem especificamente genética, para fazer uma Estilística imanentista.

A Estilística de Dámaso Alonso é uma Estilística da obra e não do autor. Ele procura chegar ao significado da obra. Não parte de um detalhe propriamente, mas descreve os fatos estilísticos da obra. Sua posição corresponde às idéias do idealismo lingüístico. Ele critica Bally, considerando que o que este faz não é Estilística. Propõe, ainda, uma tipologia dos estilos: o conceitual, o afetivo e o imaginário. A Estilística teve uma importância fundamental como forma de abordagem do texto. Ela veio realizar tarefas que eram outrora executadas no campo da Retórica.

Segundo Pierre Guiraud a Estilística deve ser entendida a partir de sua tarefa específica. Esta seria identificar e ordenar os diversos meios de expressão e, paralelamente, classificar os enunciados, formulando uma *tipologia dos estilos*. Estes processos estão intimamente relacionados, na medida em que os meios de expressão são definidos a partir dos tipos de enunciados onde aparecem, e estes dependem dos meios de expressão que a eles correspondem. Assim, “a metáfora é poética e a poesia é metafórica”¹⁶⁹.

O autor admite encarar a Estilística como *ciência do estilo*, com as características que marcam o campo científico, entre elas a objetividade. Isto, entretanto é um primeiro passo para a crítica, para a qual ela servirá de suporte racional. Para Guiraud, ao fim e ao cabo, gosto e capacidade intuitiva serão os fatores soberanos para a avaliação da obra. Isto sugere que não haverá uma única voz crítica para determinado texto: cada um fará a “sua” leitura. Assim, a crítica direcionada pela Estilística não pode ser encarada como

169. Cf. Pierre Guiraud – *A Estilística*, tradução de Miguel Maillat, São Paulo, Mestre Jou, 1970, p. 166.

estritamente “científica”, embora sua base seja realmente uma ciência.

A idéia, por outro lado, de forçar esta crítica a condicionantes exclusivamente científicos pode acabar por desnaturá-la¹⁷⁰.

Crítica Sociológica

Desde que as indagações sobre os mecanismos que regem a estrutura social assumiram visibilidade, principalmente a partir do século XIX, a Sociologia tem sido utilizada em inúmeras discussões de caráter teórico. Isto é fácil de se entender se imaginarmos que todo aspecto narrativo na Literatura dificilmente deixará de esbarrar na questão social. Mesmo correntes críticas aparentemente avessas a este aspecto têm sempre de encará-lo, mesmo quando disso não se dão conta os teóricos e os críticos.

Há, além da inegável e constante presença da Sociologia nas questões literárias, uma Crítica Sociológica, que não é homogênea e acolhe, às vezes, interpretações profundamente diversas. Nos seus momentos menos felizes, a Crítica Sociológica parte de princípios extraliterários e uma visão estética difusa que não é capaz de estabelecer o valor da obra concreta, como se deduz de Adolfo Casais Monteiro:

Por Crítica Sociológica se entende um grupo de interpretações sistemáticas, cuja unidade é menos real do que à primeira vista parece. De fato, só por força do bom entendimento sobre as próprias razões do equívoco se deverá admitir sob tal designação coisas tão diferentes como a Sociologia positivista e o marxismo. Mas a própria forma como se deu a evolução da crítica, nestes setores, deu origem a tal confusão, que teremos de

170. Cf. Pierre Guiraud – O.C., p. 174-5.

esclarecer, e por isso se dá como admissível a unidade do tema aqui tratado.

A mais elementar caracterização da crítica sociológica, sob perspectiva histórica, mostra-a como retrocesso, em vez de progresso, tanto relativamente à crítica psicológica como, até, às formas clássicas da crítica. Com efeito, ela começa por iludir, no seu empenho de provar o sentido essencialmente social da Literatura, a necessidade que haveria em nos explicar como se daria a implícita transmutação do valor estético em valor social. Da mesma forma que a crítica clássica supõe provada a existência dum modelo, da mesma forma que a crítica psicológica supõe a fecundação da obra de arte por uma motivação preexistente no eu, assim também a crítica sociológica supõe um “antes” cuja relação com a obra criada deixa, porém, de estabelecer, sequer em termos de hipótese. Assim, tanto ela como as suas rivais se identificam na mesma ilusão idealista de antepor à análise concreta o axioma dum valor estético que nem descrevem nem situam, como se não fosse dele que dependesse a validade de qualquer teoria ou prática da crítica¹⁷¹.

Isto não significa que a abordagem sociológica estivesse fadada a produzir visões estritamente falsas do objeto literário. A leitura do capítulo “A Crítica Sociológica”, que transcreve comunicação feita pelo autor no Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária na Faculdade de Filosofia de Assis, em julho de 1961, é extremamente esclarecedora de todos os aspectos ligados à Crítica Sociológica, de seus bons e maus usos.

Semiótica

As correntes críticas da primeira parte do século XX tenderam, no geral, a concentrar a atenção no texto. É o

171. Adolfo Casais Monteiro – “A crítica sociológica” in *Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*, Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 24-30 de julho de 1961, p. 95-6.

que acontece, por exemplo, com a Retórica enquanto posição crítica. O mesmo ocorre com a Semiótica, vista como uma teoria dos signos ou de sistemas de signos. A Semiótica, em linhas gerais, ocupa-se dos signos em qualquer linguagem, não só a articulada. Na Medicina, por exemplo, há um ramo – a Semiologia – que é a ciência dos sintomas, encarados estes como signos ou sinais. Embora seja extremamente ampla, por ocupar-se do signo, a Semiótica, como ciência humana, ocupa-se mais especificamente dos signos intencionais, que são produzidos para significar. A linguagem gestual, a mímica, o estudo dos símbolos culturais, a manipulação dos símbolos, tudo isto são fatos semióticos. A Semiótica se ocupa, assim, às vezes, da manipulação através dos signos e, portanto, como atividade paralela à Retórica.

São inumeráveis as instâncias em que a cruz aparece, na civilização humana, para representar o cristianismo, das mais diversas maneiras. Este uso é tão amplo e intenso que o mais comum na experiência humana, ao chegar a uma cidade, é avistar, antes de tudo, uma cruz num ponto alto. E isto resultou de um processo extremamente inteligente da Igreja, que sempre levava sua ideologia juntamente com seu símbolo máximo.

Isto tudo se deve ao fato de que a atividade semiótica implica o valor não só denotativo, mas também conotativo de qualquer linguagem. No que se refere à Poética, a Semiótica encara o poema como um sistema de signos próprios. Na verdade, para um bom semiota, o poema é não só um sistema de signos, mas ainda uma linguagem particular. O encarar o poema enquanto linguagem específica implica respeito à organicidade (texto completo); é admissão do caráter único de cada obra. A verdade é que esta versa sobre obras anteriores, mas não deixa de ser única. O pa-

radoxo é apenas aparente. O que é particular de uma abordagem Semiótica da Literatura é que seus procedimentos serão de acordo com o método estruturalista, a partir das idéias de Saussure (as quais são lingüísticas, mas desembocam no Estruturalismo).

Associada à Semiótica está a idéia de intertextualidade. Esta sugere que, por trás de um texto, existem outros textos, não necessariamente conhecidos do autor. Esta prática de encarar um texto como uma superposição de textos pode ser encontrada na abordagem Semiótica da poesia. A Semiótica se ocupa muito das figuras, que constituem um campo dentro da Retórica e também da Poética. A Semiótica, entretanto, ocupou-se mais da narrativa, o Estruturalismo mais da poesia (pelo menos no começo); o Formalismo Russo também se ocupou mais da poesia. Aliás, as grandes poéticas, em geral, ocuparam-se mais da poesia. O Estruturalismo e a Semiótica, quando bem encaminhados, têm uma visão organicista do poema.

Embora a Semiótica tenha um amplo espectro de aplicações, é no estudo da Literatura, e da escrita em geral, que ela se notabilizou no século XX. A comunicação pela linguagem se faz através de signos, os quais são estudados, dentro de uma semântica que relaciona o signo e o objeto que ele substitui.

Grandes nomes aparecem nos estudos de Semiótica, às vezes em plena cooperação com postulados estruturalistas. Podemos citar Roland Barthes, A. J. Greimas, Julia Kristeva, o grupo *Tel Quel* e Umberto Eco.

VIII

Algumas questões teóricas levantadas na primeira parte do século XX

É difícil afirmar que esta ou aquela corrente tenha sido a mais importante na primeira parte do século XX. Na verdade, foi um período de efervescência como nunca houvera antes, e as possibilidades teórico-críticas então surgidas foram variadas, tendo a maioria delas indiscutível importância nos estudos literários. Ocorre que o século XX todo presenciou o aparecimento de um número considerável de novas posturas sobre a Literatura, muito mais, em termos quantitativos, do que ocorrera até então. Neste sentido, o século XX foi rico em teorias e posições críticas, como o foi também para os mais variados campos do saber. Isto ocorreu por variadas razões, sendo uma delas a maior facilidade de divulgação das idéias.

Costuma-se pensar em dois movimentos como a abertura do século XX: o Formalismo Russo e o *New Criticism*, mas o primeiro acaba sendo privilegiado talvez até pela maneira como teve de abandonar seu ponto de origem, obrigando-se a uma disseminação por países europeus, em função de questões políticas. Este, entretanto, não é o único fator que leva a começar-se a discussão do século XX pelo Formalismo Russo. Ocorre que o século, em toda sua