

Alguns aspectos sobre crítica literária (4)

Por **B. Xavier**

Terminamos neste número da «Gazeta» a publicação do extenso trabalho, da autoria de B. Xavier, sobre a crítica literária, os métodos para a sua abordagem, os posicionamentos teóricos que os informam.

Dizemos extenso porque ele se espalhou por quatro números e teremos que acrescentar, quiçá, a palavra restritivo porquanto não será largo o leque de leitores que o texto tenha atingido. Foi «estranha» a terminologia — ainda que em didáctica exposição. Mas, que fazer? Com a sua publicação visámos aquele núcleo de leitores mais directamente implicados/interessados com a coisa literária, os que querem fazer crítica.

O método ESTRUTURALISTA resulta do conceito de estrutura, cuja fluidez é bem conhecida (em parte, devido à diversidade dos domínios do conhecimento em que é usado). Contudo, podemos, em termos genéricos, adoptar a definição de Claude Flament citada por Raymond Boudon em *A quoi sert la notion de «structures»?*, por sua vez reproduzida por V. M. Aguiar e Silva (22): estrutura é «um

conjunto de elementos entre os quais existem relações e tal que qualquer modificação de um elemento ou relação arrasta uma modificação dos outros elementos ou relações». Uma análise estruturalista irá preocupar-se com o estudo dos elementos do texto na forma como se encadeiam uns nos outros de modo a constituir esse todo coeso. Na lírica, o crítico prestará atenção às formações fónico-linguís-

ticas (rima, assonâncias, aliteraões, metro, ritmo, organização sintáctica); às unidades de significação (conotações, ambiguidades, figuras de sentido, etc.); objectividades apresentadas (o mundo poético apresentado, os temas, mitos, etc.) e aspectos esquematizados (que se prende com a forma como os componentes anteriores, segundo a sua configuração, condicionam o acto da percepção do texto, por exemplo: as figuras de estilo entendidas como forma de representação indirecta do real, o valor da escolha de um certo género lírico, o recurso a certas imagens gráficas, etc.). Posteriormente, atentar-se no modo como estes aspectos se integram de forma a concorrer para a constituição da unidade coesa que é o texto (23).

Na narrativa, o crítico estuda a estrutura da acção, os elementos que desencadeiam o seu avanço, aqueles que preenchem os momentos de pau-

sa no seu fluir, os indícios que sugerem certos significados implícitos e os elementos que a situam em termos espaço-temporais. Estuda também o ordenamento dos elementos na sequência da narrativa (encadeamento, alternância ou encaixe). Estuda as relações entre a narração e a descrição, investigando os recursos estilísticos, verbais e lexicais de que cada uma das atitudes discursivas se serve e procurando as justificações da opção e as motivações semânticas subjacentes.

Entremos para o método TEMÁTICO. Consiste na análise do (s) tema (s) tratado (s) numa obra literária. Há os que pensam nos temas na sua existência extraliterária, estudam-nos nessa condição avaliando-os e classificando-os para depois os procurarem nas obras e formularem juízos sobre estas com base nesses estudos. Contudo, uma atitude mais conforme com a crítica literária considera-os integrados na obra literária, na sua interligação com os restantes elementos, dos quais é inseparável, que a configuram. O crítico analisa a dinâmica dos temas dentro da acção, cenas, situações, etc., que ocorrem num texto literário. Preocupa-se com os «leitmotiv» (aparecimento recorrente de determinado objecto num texto em lugares particularmente significativos), os *topos* («elichés» ou esquemas de pensar fixos que têm servido de motivo ao longo da tradição literária) e *emblemas* (sinais que remetem automaticamente para determinados sentidos ou significados) (24). O crítico temático poderá ainda preocupar-se com as relações entre os temas abordados numa obra literária com os temas considerados em si; os contrastes ou paralelismos entre temas afins contidos em obras diferentes; numa perspectiva diacrónica, as metamorfoses sofridas pelos motivos e temas ao longo da tradição; os sinais de uma experiência traumática do autor projectada em temas obsessivos; etc. Um princípio muito importante na crítica temática é o de que, não obstante a universalidade que se atribui a certos temas, eles aparecem sempre particularizados em cada obra.

A SEMIÓTICA

método SEMIÓTICO por nos parecer

mais completo na sua consideração do objecto de trabalho. Embora não abrangendo todos, consegue integrar em si, como elementos parcelares, algumas das matérias que constituem objecto exclusivo dos outros métodos. Ao colocar o texto dentro dos domínios sintático, semântico e pragmático que condicionam a sua existência, a análise semiótica supera os métodos que se aferram exclusivamente à sua estrutura formal, negando as suas relações com os domínios extraliterários, ao mesmo tempo que nega a exacerbação dos factores externos que o relegam para uma posição de mero espelho dos mesmos.

Um estudo nesta perspectiva irá avaliar a produtividade, manifestada no texto, dos códigos de que ele se serve perante as virtualidades semânticas, sintáticas e pragmáticas (por exemplo: as comunicativas) oferecidas pelos signos. Vejamos alguns desses códigos:

O crítico vai preocupar-se com aspectos ligados ao código linguístico, que serve de meio de expressão para os restantes códigos, uma vez que é ele que lhes dá forma.

Irá estudar os códigos estilísticos, onde se incluirão os códigos rimáticos, melódicos, métricos e os registos do discurso (onde figuram os discursos modalizantes — em que o sujeito da enunciação deixa transparecer a sua atitude perante o que enuncia —; o discurso pessoal — em que o sujeito marca a sua presença explícita no enunciado por meio de pronomes e formas verbais da 1.^a ou 2.^a pessoa e deícticos que dão a sua localização espaço-temporal —; outras formas discursivas que incutem no enunciado a configuração ideológica e afectiva — por exemplo: discurso abstracto, valorativo, conotativo, etc.).

No estudo dos códigos actanciais, encontrar-se-á o sistema de forças que condicionam o desenrolar de uma acção. Essas forças são os actantes, que devem ser entendidos como entidades abstractas embora por vezes coincidam com actores ou personagens. Os modelos actanciais (25) distinguem seis funções: força temática/sujeito (a função que gera a acção), valor orientador/objecto (que determina um objectivo a atingir e, como tal, orien-

tação da força temática), adjuvante (que serve de cúmplice a qualquer uma das restantes forças) e oponente (que se opõe ao sentido de desenvolvimento da acção). O estudo de um código actancial reveste-se de extrema importância não só a nível sintático (na medida em que revela as forças que determinam as relações entre os diversos estágios da acção) mas também a nível semântico-pragmático se se atentar no tipo de caracterização das personagens, classes de personagens ou entidades abstractas aos quais se atribuem as categorias actanciais.

Ao estudar o código temporal, estudam-se as relações entre o tempo da história e o do discurso. O discurso confere uma certa ordenação aos factos da história e aqui se encontram as anacronias (a analepse — que consiste na narração de acontecimentos que se situam num período anterior ao ponto em que se encontra a história — e a prolepse — que consiste na narração de acontecimentos posteriores). A duração do discurso será determinada pela velocidade com que os factos são contados (detenção em descrições, apresentação de cenas dialogadas, o sumário, etc.). A frequência do discurso diz respeito ao número de vezes que determinado evento ocorre na história (o discurso iterativo, repetitivo ou singulativo). Estes aspectos podem também ser associados a certos significados (por exemplo: uma analepse, ao invocar o passado de uma personagem contribui para a justificação de certas atitudes por ela tomadas, o discurso iterativo pode acentuar certos hábitos, etc.).

O código representativo rege a adopção de uma determinada perspectiva a partir da qual é contada a história. Três signos fundamentais são activados sob a rigidez do código: a focalização interna, externa e omnisciente. A focalização interna adopta o ponto de vista de uma certa personagem, veicula as suas emoções, o seu modo de encarar situações, as suas reflexões, as suas limitações de conhecimento, etc. Este tipo de focalização é marcado pelo discurso ma-

de vista adoptado pode alternar-se com o de outras personagens (focalização interna múltipla). A focalização externa tende a apresentar um discurso objectivo que se limita a descrever o que constata, criando uma distância que lhe permite apenas observar e nunca se envolver com as situações ou personagens; pela sua natureza externa, esta focalização manifesta um conhecimento superficial, perplexidade perante a complexidade de certas situações, etc. Na focalização omnisciente, o narrador está numa posição de transcendência relativamente à história, tem conhecimentos ilimitados, devassa à interioridade das personagens, descreve-as por fora, presencia eventos simultâneos em lugares distintos, emite juízos definitivos, etc.

O código da narração prende-se com a problemática das entidades que actuam no processo de comunicação narrativa, i. é, o narrador (entidade fictícia responsável pela produção do discurso narrativo) e o narratário (destinatário, também fictício, do acto de enunciação desencadeado pelo narrador). É este código que regula aspectos como o tempo da narração (relação temporal entre os eventos da história e o desencadeamento do processo narrativo), os níveis de narração (as conexões do narrador com a história: heterodiegeese — o narrador não intervém na história —, autodiegeese — o narrador participa como personagem principal — e homodiegeese — o narrador participa mas com o estatuto de personagem secundária) e ainda a presença explícita ou implícita do narratário no enunciado.

Os dois códigos a que acabamos de nos referir fornecem elementos que guiam a atitude do crítico na atribuição de sentido e valor aos conteúdos narrados. A interpretação e valoração contemplarão o grau de envolvimento do enunciadador em relação aos eventos, a sua credibilidade, os factores que condicionam a selecção desses mesmos eventos, etc.

Para além dos códigos técnico-literários a que aludimos, a análise semiótica confere relevo a códigos paraliterários. Estes códigos estendem-se para além da esfera da linguagem literária (daí a designação por paraliterários) mas a sua integração nesta é uma verdade insofismável. Contudo, é de reparar a configuração específica que ganham quando subme-

tidos à vigência do hipercódigo literário. São, entre outros os mais importantes, os códigos temático e ideológico.

No que toca ao código temático, o crítico investigará os temas. Convém salientar o seu carácter abstracto e universalista (com efeito, os temas existem ao longo dos tempos e em espaços variados e só o seu tratamento numa obra específica lhes confere um sentido actual. Ex.: o tema do amor, da liberdade, da morte, etc.). A manifestação pode ser directa, quando há uma explicitação no enunciado, ou indirecta, quando, de forma subtil, são sugeridos por meio de outros recursos (ex.: determinados ritmos podem sugerir atmosferas sensuais, dolentes, etc., a imagem, o símbolo, a focalização e outros). A análise dos temas exige ainda a atenção sobre as relações que entre eles se sustentam dentro de uma obra, a sua hierarquização, etc. A actualização de um certo tema merece a pesquisa da sua motivação psicológica ou sociológica. Estreitas relações se verificam entre os temas e a atmosfera cultural de uma época.

Entremos finalmente para o código ideológico. Os signos deste código fornecem informação sobre ideias e valores que configuram a concepção do mundo patente na obra. A detecção destes signos requer uma pesquisa mais ou menos atenta de acordo com o grau da sua codificação. Em alguns casos, eles aparecem de forma explícita: por exemplo o discurso abstracto (que formula uma ideia ou crença dando-lhe um cunho generalizante). Isto permite ao crítico transcender, facilmente, as fronteiras do texto para encontrar a ideologia que subjaz à tal formulação. Outras vezes, porém, os signos são codificados de modo mais complexo e subtil e a atenção exigida é maior. A eleição de um género literário pode obedecer a condicionamentos ideológicos; os outros registos de discurso podem veicular conteúdos ideológicos; certas personagens podem também servir propósitos de significação ideológica, sobretudo se caracterizadas por uma idoneidade que a valoração do narrador ou o desenvolvimento da narrativa lhes confere; a confinação a um determinado reportório temático; as conotações; etc.

A apresentação desfilada dos códigos não deverá ser confundida com

a sua existência dissociada, pelo contrário, existem vínculos de interdependência e interpenetração. Aliás, ao longo da nossa exposição ter-se-á notado como sistematicamente se efectuam empréstimos mútuos de signos entre eles.

Gostaríamos ainda de salientar que é no âmbito da análise semiótica que a leitura intertextual adquire especial relevo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegar ao fim, importam algumas considerações. Se se observarem os métodos que apresentámos, verificar-se-á que alguns deles não chegam a cumprir os objectivos e funções que defendemos como sendo os da crítica literária, outros, se os cumprem, é parcialmente. Daí que, aceitando os riscos da redundância, repetimos a convicção de que o sucesso da actividade crítica depende de uma escolha racional e equilibrada de um método ou de instrumentos de um ou mais métodos (os que se revelarem funcionais) que possam responder às exigências de uma situação concreta de trabalho.

Pensamos, por meio deste trabalho, ter contribuído — ainda que de forma irrisória — para uma maior e melhor reflexão crítica sobre os trabalhos literários que entre nós se produzem. Parece absurdo, já que a perfeição é privilégio exclusivo dos deuses, pedirmos desculpa pelas nossas limitações, mas não deixaremos de o fazer, solicitando, simultaneamente, que vozes mais esclarecidas nos censurem as faltas, nos corrijam imprecisões e nos mostrem, enfim, pistas que conduzam ao melhoramento. □

NOTAS:

- 22 — Silva. V. M. Aguiar e, «Teoria da Literatura», 3.ª ed, Coimbra, Almedina, 1973, p. 635.
- 23 — Estes conceitos estão largamente tratados na citada obra de R. Ingarden.
- 24 — Kayser, Wolfgang, «Análise e Interpretação da Obra Literária», 6.ª ed., Coimbra, Arménio Amado, 1976, pp. 69/75.
- 25 — O primeiro termo diz respeito ao modelo de E. Souriau, concebido mais para o drama, e o segundo ao de A. J. Greimas, mais para a narrativa. Existe entre eles uma correspondência que permite o uso indiferente em ambos os modos.