

## A CRÍTICA LITERÁRIA APÓS O ESTRUTURALISMO

NUNO JÚDICE\*

Falar de pós-estruturalismo é referir uma fase de disseminação de conceitos e de métodos que, em grande medida, decorrem de uma relação com a análise estrutural. O que há de comum a essas análises é o princípio retórico que funda o discurso, isto é, de certa forma o regresso a Aristóteles, como o formula Michel Meyer<sup>(1)</sup> ao estabelecer a correspondência entre o esquema comunicacional de Aristóteles e de Jakobson, em que há três elementos constantes, que ele designa como o Sujeito (Soi), a questão (as coisas de que se trata) e o Outro (Autrui), correspondendo à primeira instância o **ethos** e o **emissor**, à segunda o **logos** e a **mensagem** e à terceira o **receptor** e o **pathos**. Buhler acrescenta uma caracterização que reforça determinados aspectos destas categorias: expressão (Sujeito), denotação (questão) e persuasão ou emoção (Outro). Assim, temos os elementos que, para Aristóteles, estão subjacentes a cada um destes aspectos, como nota Meyer: o carácter do Sujeito (credibilidade, honra, virtude, etc.) — o **ethos** —, as paixões do auditório que o Sujeito tem de saber despertar, para o convencer — o **pathos** —, e o discurso, que em função do tema pode ser ornamental, literário ou literal — o **logos**.

Em síntese, temos uma verificação subjacente a esta teoria de que qualquer discurso visa produzir um efeito, o que Barthes já analisara em “L’effet de réel”<sup>(2)</sup>, ao analisar a função da descrição no texto realista, onde os pormenores descritivos (como o barómetro na “Madame Bovary” de Flaubert) existem para dizer “nós somos o real”, acrescentando um significado puramente retórico ao signo literal (o significante+objecto barómetro). É evidente que este postulado analítico terá de desembocar numa versão da própria teoria do signo, sendo esta direcção tomada por Umberto Eco que envereda por uma Semiótica inspirada na escola

---

\* Departamento de Línguas e Literaturas Românicas.

<sup>(1)</sup> M. Meyer, “Questions de rhétorique”, Le livre de poche, Biblio, Essais, 1993.

<sup>(2)</sup> “Littérature et réalité”, Points, 1982.

americana de Pierce, que introduz um **tertium** — o referente — na relação dual significante-significado. Esse terceiro elemento é algo que se situa num campo extra-linguístico, num real que se identifica com o mundo, estando em posição de objectivar o sentido do texto. Ou seja, a análise feita do texto não pode deixar de ter em conta essa instância extra-textual, objectiva, que funciona como o limite colocado pelo mundo à liberdade interpretativa<sup>(3)</sup>. Eco dirige este conceito no sentido de um “mundo possível” que se coloca como o horizonte original do texto, conduzindo a leitura na linha de uma abdução, isto é, descoberta dos sinais que, no texto, transportam os sinais dessa origem. A crítica será, portanto, uma reconstituição, ou recomposição, desse mundo possível, parâmetro indispensável para verificar a leitura<sup>(4)</sup>.

Isto conduz-nos a uma filosofia pragmática da criação literária, segundo a qual o texto é um índice de determinados comportamentos e códigos relacionais dos indivíduos. O uso linguístico da frase (do texto literário) assenta assim em duas categorias: a competência e a performance, sendo a primeira o domínio dos instrumentos expressivos (o *ethos*) por parte do sujeito e a segunda a combinatória da sua realização linguística (o *logos*) na relação comunicacional implicando a instância metalinguística (o código) que permite a transmissão da forma e do conteúdo da mensagem (o *pathos*). Há, neste caso, uma dimensão contextual que é inerente ao próprio acto de comunicar, imprimindo ao discurso um aspecto relativista. Há, evidentemente, uma latitude maior ou menor nessa dependência contextual, que vai desde o texto que só tem sentido dentro de uma situação específica até ao exemplo de “neutralidade pragmática” dado por Katz da carta anónima, sem qualquer índice acerca da origem e motivos ou circunstâncias do seu envio<sup>(5)</sup>.

Estamos na direcção oposta à abstracção formalista do estruturalismo, primeiro, e da semiótica (na sua versão estrutural, do primeiro Greimas), depois. Na sua análise dos mitos, Lévi-Strauss vai progressivamente eliminando todos os aspectos “acessórios” para, finalmente, se centrar nas grandes linhas de equações binárias: A e B, não A e não B, ou,

---

<sup>(3)</sup> Veja-se a crítica de Eco à crítica hermética em “Os limites da interpretação”, Difel, cap. II, “Aspectos de semiose hermética”.

<sup>(4)</sup> U. Eco, “Sémiotique et philosophie du langage”, PUF, 1988.

<sup>(5)</sup> Citado por François Latraverse, “La pragmatique”, Pierre Mardaga Editeur, Belgique, 1987.

nos títulos dos seus grandes livros, “O cru e o Cozido”, o “nu e o vestido”, etc.. Em “Antropologia estrutural”, já esta verificação se encontrara na indicação de que, a partir do estudo do mito *pawnee* do *rapaz grávido*, se encontra uma construção feita sobre uma longa série de oposições traduzindo um sistema de valores (iniciado-não iniciado, juventude-velhice, confusão sexual-distinção dos sexos, etc.) que se manifesta no ritual concreto que o mito descreve<sup>(6)</sup>. Um percurso análogo segue Greimas quando, no quadrado semiótico, parte do concreto do texto para atingir a combinatoria de oposições, elementar e abstracta, que se situaria no ponto genético da construção narrativa. Como diz Thomas Pavel, “a doutrina do quadrado semiótico postula que, tais como se oferecem à nossa percepção, todos os objectos semióticos devem a sua riqueza de sentido à existência de um núcleo profundo e invisível, fundado sobre uma oposição semântica, e independente da referência ao mundo empírico”<sup>(7)</sup>.

Ao eliminar a instância dialógica que o texto transporta, reduzindo-o ao espaço monológico de um sentido auto-criado, esta linha de análise incide unicamente sobre o **logos**, esvaziando de existência os dois outros pontos nucleares do esquema comunicacional. A estética da recepção, como Jauss a formulou, colocando a relação texto-leitor em função de um esquema pergunta-resposta, segundo o qual o texto seria a resposta à interrogação solicitada por um “horizonte de expectativa” de uma época, constituiu uma forma pertinente de sair desse beco monológico. É de facto inovadora esta concepção que explica o motivo pelo qual existe uma alteração de paradigmas estéticos no decurso da história literária. Cada época, com os problemas concretos do homem no seu quotidiano ou na sua vida social, estimula a busca de sistemas estéticos que polarizam quer os heróis quer os mitos válidos para uma colectividade. A inovação resulta, então, das situações novas que estimulam o aparecimento de respostas diferentes das que foram dadas no passado: sendo a pertinência dessas respostas avalizada pelo acolhimento que a obra recebe e pela sua consagração pública (e crítica), seja em termos de aplauso seja de rejeição.

Em “A doçura do lar, A poesia lírica em 1857 como exemplo de transmissão de normas sociais pela literatura”<sup>(8)</sup>, Jauss vê aparecer, a partir

---

(6) Claude Lévi-Strauss, “Anthropologie structurale”, Presses Pocket, Plon, 1985.

(7) Thomas Pavel, “Le mirage linguistique”, Editions de Minuit, 1988, p. 151.

(8) Jauss, “Pour une esthétique de la réception”, Tel, Gallimard, 1990.

da relação romântica entre o *ici* e o *là-bas*, uma nova realidade: “Mas à experiência da natureza como mundo envolvente vem agora opor-se a da civilização urbana e industrial, que assume no lirismo as duas formas da poesia da cidade (os *Tableaux parisiens* de Baudelaire) e da elegia deplorando o desaparecimento do “velho Paris” “. Trata-se de formas literárias que vêm dar expressão a um **pathos** pré-existente, latente na vida social, e que se torna presente através do poema ou do romance.

Há aqui uma imagem do escritor como *medium* do espírito social que, apesar de tudo, não deixa de ser redutora. A sociologia da literatura vem dar um passo para eliminar este aspecto subjectivo do fenómeno criador quando, com Pierre Bourdieu, falando do caso específico da pintura, confere a todos os intervenientes no processo estético, desde a produção à recepção, um papel determinante: “a produção da obra de arte, do seu valor mas também do seu sentido, reduz-se cada vez menos apenas ao trabalho de um artista em que, paradoxalmente, se concentram cada vez mais os olhares; põe em jogo todos os produtores de obras classificadas como artísticas, grandes ou pequenos, célebres, isto é celebrados, ou desconhecidos, os críticos, eles próprios constituídos em campo, os colecionadores, os intermediários, os conservadores, em resumo todos aqueles que têm um ligação com a arte e que, vivendo para a arte e vivendo da arte, se opõem em lutas de concorrência tendo por alvo a definição do sentido e do valor da obra de arte, portanto a delimitação do mundo da arte e dos (verdadeiros) artistas, e colaboram, com essas mesmas lutas, para a produção do valor da arte e do artista”<sup>(9)</sup>. Para Bourdieu, então, há um longo processo desenvolvido pelos artistas para se libertarem de condicionantes externas, desembocando na autonomização do facto estético que se verifica desde finais do século XIX e que Jakobson designa por “literariedade”, como os formalistas russos haviam designado como “estranhamento”. Essa autonomização não é facto intrínseca à arte, ou à literatura, mas um produto do facto social que é o aparecimento de um “campo artístico”, funcionando de acordo com regras próprias.

Bourdieu vai contra o conceito genérico da arte como expressão de valores universais; e a sua defesa da heterogeneidade e do particularismo expressos nas manifestações humanas leva-o a afirmar que são os próprios intelectuais que “criam” a ilusão universalista dos seus valores que,

---

<sup>(9)</sup> Pierre Bourdieu, “Les règles de l’art, Génèse et structure du champ littéraire”, Seuil, 1992.

finalmente, são específicos de situações concretas<sup>(10)</sup>. Neste sentido, a proposta da “estética da recepção” é levada a um ponto extremo, ao envolver toda a comunidade no facto criador e, por outro lado, ao vincular esse facto ao espaço comunitário. Talvez se deva ver, por outro lado, no interesse pelo quotidiano que se encontra hoje nos continuadores da obra de Greimas, como Parret, a constatação de que é na instância da Verdade que se encontra uma das chaves do processo criativo. Assim, ele vê o mito — isto é, o discurso do **Falso** — como uma forma de fazer aceder o exercício retórico (o discurso literário) à Verdade. Consciente desse equívoco, Platão condenou os fazedores de fábulas; mas essa condenação apenas esconde a capacidade que o mito tem de transportar marcas racionais e, por isso, de aceder à própria realidade dos seres raciocinantes, o que o torna portanto muito mais perigoso do que o discurso racional<sup>(11)</sup>.

Uma história nunca tem conclusões porque nos encontramos dentro dela, e num devir que a cada momento vai introduzindo novos elementos. De qualquer modo, há uma balanço que se pode fazer. As grandes linhas de análise literária do passado continuam, nas duas vertentes que são o esteticismo (concepção de arte como algo de próprio e não sujeito a condicionantes exteriores) e o sociologismo (que vê a arte como o resultado de causas externas, sociais ou históricas). O que aconteceu, entretanto, e que decorre da viragem estruturalista, é a concepção do texto como um espaço em que ocorrem fenómenos que têm a sua Raiz nesse mesmo espaço, por razões que decorrem da natureza material do texto: factores discursivos, retóricos ou linguísticos. Assim, quer as concepções que vão buscar à sociedade elementos que intervêm na feitura literária, quer as que partem para esses elementos a partir exclusivamente do próprio texto, não prescindem de analisar, no texto, os mecanismos de sentido que fazem com que o objecto literário permaneça, no tempo, para além das circunstâncias e dos homens que os fizeram.

---

<sup>(10)</sup> Ver as conferências feitas no Japão in “Poetics Today”, Vol. 12, Number 4, Winter 1991.

<sup>(11)</sup> Herman Parret, “Le sublime du quotidien”, Actes sémiotiques, Editions Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, 1988.