

PARA UM CONCEITO DE CRÍTICA

Pedro Lyra
Universidade Federal do
Rio de Janeiro

A tarefa crítica tem diante de si um objeto concreto: a obra. Esta pressupõe a atividade de um sujeito criativo: o escritor. Este tem à sua frente um destinatário indefinido: o leitor. Situando a todos, um ambiente histórico-geográfico: o contexto social. Em princípio, portanto, há quatro figuras em jogo, numa interação contínua: o contexto, o autor, a obra, o leitor. O crítico, naturalmente, não pode ignorar nenhum dos quatro. O menosprezo de um — e o conseqüente privilégio de outro — foi o responsável direto pela falácia das práticas críticas do passado: privilégio do contexto — o erro da crítica sociologista; do autor — o erro da crítica biográfica; do leitor — o erro da crítica impressionista; da obra — o erro da crítica formalista em geral, como a estilística, a semiologia, o estruturalismo etc.

O contexto é o ambiente cultural em que vive e produz o autor, numa determinada faixa do seu desenvolvimento histórico. Ele começa a agir sobre o autor mesmo antes de seu nascimento: sua vida está de antemão condicionada pelo padrão de vida que o seu meio lhe pode proporcionar.

Esse padrão de vida é o resultado de um complexo conjunto de elementos que organizam a experiência humana em qualquer sociedade. Antes de tudo, uma base geográfica onde um determinado povo construirá uma determinada nação num determinado tempo histórico. Para tanto, torna-se necessário um elenco mínimo de forças produtivas, capazes de promover a subsistência desse povo, compostas essencialmente de riquezas naturais, como matéria-prima; instrumentos de produção, como veículos transformadores; e força humana de trabalho, como sujeito de todo esse processo.

O conjunto desses elementos constitui o fator cultural, fornecido pelo contexto, o qual, juntamente com o fator genético, fornecido pela hereditariedade, condiciona a formação da

personalidade de todos os indivíduos historicamente inseridos no âmbito de uma determinada sociedade.

Nesse espaço, o autor é um indivíduo histórico concreto, nascido numa certa época, numa certa sociedade, com uma estrutura econômica, uma organização política, um sistema jurídico que condicionam sua existência como contexto e aos quais ele não pode fugir. Ele pode modificar esses elementos, mas qualquer ação nesse sentido já está previamente condicionada pela própria ação que esses elementos exerceram/exercem sobre ele. Noutras palavras: ele tem que agir sobre a sua sociedade com os instrumentos fornecidos por essa própria sociedade. Por isso, suas possibilidades de ação são necessariamente limitadas.

Como escritor, esse indivíduo deverá ter:

1) **uma determinada maneira de combinar as palavras no verso/frase** — vinculada a um desejo de atingir a perfeição;

2) **um determinado modo de ver o mundo** — vinculado a um desejo de comunicar essa mundividência a um público universal;

3) **um determinado ideal de comportamento** — vinculado a um desejo de incorporar ao padrão de comportamento do seu público a sugestão de mudança implícita em seu texto.

Os desejos que se vinculam aos pré-requisitos do escritor revelam que ele produz a sua obra movido por uma triplice necessidade:

1º) **de expressão** — o desejo de objetivar, numa obra de arte, o seu universo subjetivo, poeticamente concebido;

2º) **de comunicação** — o desejo de estabelecer e manter um contato com um público tanto mais realizador quanto mais universal;

3º) **de repercussão** — o desejo de ter a sua mensagem ecoando na receptividade do público do seu tempo e da posteridade.

Um autor somente poderá dizer-se literariamente realizado se sua obra assegurar-lhe a satisfação dessas três necessidades.

Da mesma maneira, a obra é um objeto concreto, produzida num determinado momento e só produzível naquele determinado momento. Ela organiza três macroelementos internos desdobrados em diversos microelementos que se potencializam em múltiplas relações:

1) **um tema** — sempre referido a um problema humano, ponto de partida da criação, fornecido pelo contexto;

2) **uma forma** — estruturação estetizante desse problema, conferida pelo autor;

3) **a linguagem** — instrumento literário de abordagem do problema humano, recebida e modificada pelo autor, e que, por isso, participa da natureza comunitária do tema e da natureza pessoal da forma.

Reunindo esses três elementos, a obra traz em seu corpo duas dimensões identificadoras tanto do contexto onde se originou quanto do autor que a produziu:

1) **uma dimensão coletiva** — presente na linguagem e no tema;

2) **uma dimensão pessoal** — presente na linguagem e na forma.

Uma vez publicada, esse movimento **sociedade-autor** se reverte e se transforma num movimento **obra-sociedade**: assim como a sociedade agiu sobre o autor, através dos condicionamentos contextuais, assim também o autor passa a agir sobre a sociedade, através da obra publicada.

Para tanto, a arte exige de toda obra pelo menos três requisitos indispensáveis:

1) **interesse** — que está no seu conteúdo: a importância que este apresenta para atrair sucessivas gerações de leitores por tempo indeterminado;

2) **eficácia** — que está na sua forma: a capacidade que a expressão demonstra para reter o leitor atraído, realizando o interesse;

3) **transcendência** — que resulta da união do interesse do tema e da eficácia da forma, para ultrapassar os seus limites de tempo-espaço de origem e permanecer por toda a posteridade.

O interesse despertado pelo conteúdo de uma obra deriva diretamente da **atualidade** do problema tematizado, que se situa na confluência das necessidades básicas do autor e do leitor: do autor, porque ele escreve primariamente para o seu tempo e, como deseja e precisa repercutir, terá maiores possibilidades de repercussão se questionar esse mesmo tempo; do leitor, porque este é um ser humano que normalmente deseja e precisa situar-se cada vez mais adequadamente no contexto em que vive e, portanto, tem mais necessidade de obras que falem do seu tempo, para melhor entendê-lo. Claro que as obras identificadas com seu tempo tendem a ser ultrapassadas pelas obras do tempo histórico imediato, assim como estas também o serão pelas do tempo histórico seguinte. Mas a questão não é essa, pois nenhuma obra conseguirá — por mais universal e atemporal que pareça — permanecer atual por todo o tempo. A questão é transmitir ao tempo posterior uma imagem precisa do seu tempo de produção. Isso — é claro — só o conseguem as obras que exploram com eficácia a sua atualidade. E é com elas que se faz primeiro a presença e, depois, a história das literaturas. A prova de tudo isso está no fato muito freqüente de que, quando se pretende valorizar uma obra do passado, diz-se que ela não perdeu a sua atualidade e conserva o mesmo interesse para os leitores do tempo do crítico.

A eficácia revelada pela forma de uma obra deriva também diretamente do poder do autor para satisfazer a sua primeira necessidade — a de expressar-se. Noutras palavras: do seu talento, da sua competência, do seu gênio — ou qualquer outro termo que se queira empregar para designar a capacidade de um autor para realizar o que idealiza. Geralmente, o poder de idealização é superior ao poder de realização, fato responsável pela frustração dos não-artistas que ambicionam produzir uma obra de arte e não conseguem, ou mesmo de certos artistas que ambicionam produzir uma grande obra e também não conseguem. A relação é diretamente proporcional: quanto maior o talento do autor, maior a eficácia de sua expressão — e, em conseqüência, da forma com que ele literatiza o problema humano tematizado.

A união desses dois requisitos promove e assegura a transcendência da obra, para realizar o seu destino necessário: o de permanecer por toda a posteridade. Se o tema tem

interesse, ela atrai o leitor; se a forma tem eficácia, ela o conserva — e assim mantém a sua presença, pelo menos enquanto o tema conservar seu interesse e a forma conservar sua eficácia, o que o presente não pode garantir em face das mudanças posteriores nos padrões de gosto e necessidade do público de outras eras e locais. A obra precisa permanecer porque nenhum autor se afirma como agente cultural se sua obra morrer com ele. Logo, a arte autêntica é aquela que, tematizando a sua atualidade, transcende os seus limites contextuais de espaço e tempo e se faz presente em todas as gerações posteriores. Se a obra não permanece, morre — e a arte foi criada para viver eternamente. Basta consultar qualquer história: ela é feita exatamente das obras que permanecem. As que não tinham transcendência — ou por desinteresse do tema ou por ineficácia da forma — morreram no seu tempo. Ou nasceram mortas. Essa morte é determinada exatamente por essa inadequação. É muito comum apontar-se a existência de obras que ostentam apenas algum interesse (por exemplo: certas obras artisticamente pobres, situadas no início das literaturas, quando a técnica formal se encontravam num estágio ainda embrionário, e que permanecem apenas pelo registro histórico) ou, ao contrário, a existência de obras que ostentam apenas uma certa eficácia (por exemplo: certas obras artisticamente bem realizadas, mas conteudisticamente pobres). Essas são modalidades falsas de permanência, pois se trata de obras mortas: às primeiras, falta a eficácia da forma; às segundas, falta o interesse do conteúdo. Como eliminam um dos dois elementos de um binômio indissolúvel, não sobreviveram.

O leitor é um contemporâneo ou pósteros do autor, que sofre do mesmo modo as limitações e os condicionamentos impostos pelo seu contexto, e que procura a obra movido por uma dupla necessidade:

1º) **de informar-se** — de recolher da obra lida um conjunto de informações para melhor situar-se existencialmente, podendo eventualmente modificar seu comportamento no sentido de uma ação transformadora do seu contexto;

2º) **de aprazer-se** — de receber da leitura uma sensação de prazer, agradável e completa em si mesma, sem outro objetivo além da pura fruição desinteressada.

Essas duas necessidades baselam-se em dois princípios fundamentais da existência humana: o **princípio de saber** e o **princípio de fruir**. Todo homem normal precisa de um mínimo

de conhecimentos (pelo menos, os diretamente relacionados com a atividade da qual ele retira a sua sobrevivência) e é instintivamente conduzido pelo seu próprio desejo de manter-se vivo à procura dessas informações. Do mesmo modo, esse homem normal deseja ser feliz. Ora, o conteúdo da felicidade é exatamente o prazer: prazer material, proporcionado pela sua prática cotidiana imediata; prazer espiritual, proporcionado sobretudo pela arte. Sem conhecimentos, o homem decai ao nível irracional, mas sobrevive e pode até considerar-se feliz; sem prazer, no entanto, a vida se esvazia e frequentemente chega-se ao ponto extremo do suicídio pela não-resistência à privação de um prazer não alcançado ou perdido. Pois bem: a obra literária é uma fonte de satisfação a esses dois desejos — tanto o de saber, quanto o de fruir.

Diversos do conhecimento científico/filosófico, que é mais objetivo, e do prazer material, que é mais universal, o conhecimento e o prazer artístico variam de autor para autor, de leitor para leitor, segundo as disposições psíquicas de um e de outro no momento da escritura e da leitura e podem assumir as mais diversas formas: o conhecimento pode se transfigurar em incentivo, persuasão etc., e se define na **ampliação da mundividência**; o prazer pode-se transfigurar em comoção, consolo etc., e se define no **refinamento da sensibilidade** — e essas duas consequências se fundem na síntese da **humanização do indivíduo e do universo**, finalidade última de toda prática cultural.

Conjugando as três necessidades do autor com as duas do leitor, a obra não será inútil, se satisfizer a pelo menos uma dessas cinco necessidades — para um ou para outro.

Ai temos brevemente caracterizadas as quatro figuras que pré-existem à tarefa crítica. Mas o objeto imediato dessa tarefa é a obra: os condicionantes do contexto, a constituição do autor e as reações do leitor só interessam na proporção em que iluminem ou acresçam o ser da obra.

Se esta é uma reunião de tema-forma-linguagem, exigindo interesse-eficácia-transcendência, somente realizada no contato com o leitor, a tarefa crítica deve tomar a obra — e abordá-la:

1) **em seus recursos instrumentais**, ou seja: a sua expressão — o conjunto de elementos e processos lingüístico-estéticos de que se serviu o autor para literalizar a sua visão de mundo;

2) **em sua visão de mundo**, ou seja: a sua ideologia — o conjunto de posições que o autor assume, tanto ao nível da consciência quanto da inconsciência, sobretudo no desejo velado ou manifesto de agir sobre o leitor;

3) **em sua atenção sobre o leitor**, ou seja: a sua repercussão psicossocial — o conjunto de efeitos produzidos pela obra sobre o leitor e/ou pelo leitor sobre a sociedade, verificáveis em depoimentos pessoais ou em fatos históricos.

A análise dos recursos instrumentais foi o reduto privilegiado de todas as teorias e críticas esteticistas: reduzindo a obra literária à dimensão artesanal do "estilo", essa crítica fechou os olhos à fermentação ideológica e à repercussão social do poema. A área instrumental da obra literária é a sua dimensão essencial — o seu reduto ontológico — porque o ser da poesia é o ser de um instrumento; por isso, a abordagem dos seus atributos deve estar bem consciente da instrumentalidade de sua função, ou seja: deve saber ver que eles são instrumentos para a expressão estética da ideologia do autor. Pois o autor se serve desses recursos literatizantes exatamente como meios para a estetização de sua ideologia. Se ele expressa sua ideologia através de outros recursos que não os literários, não produzirá obviamente uma obra literária, mas uma obra situada no campo cultural correspondente a esses outros recursos. Donde se deduz que restringir a crítica a esses elementos constitui uma atitude nitidamente contraditória: contornar a ideologia para retirar o real de discussão — e assim evitar a repercussão social e cultural da obra.

Uma crítica mais ampla verá esses atributos literários em sua funcionalidade estética, ou seja: dando vida poética ao problema humano que eles literatizam. Aqui, a ideologia do autor aparece transfigurada exatamente pelo procedimento literatizante a que é submetida, donde resulta uma ideologia não concebida como disfarce e sem a restritiva coloração política que o termo assumiu depois do lançamento do reptó marxista, mas no seu sentido pleno de **conjunto de idéias** a orientar o comportamento do indivíduo que as formula. Só não se confunde com a filosofia pelo sentido classista e pela limitação de presente que a verdadeira filosofia, como saber universal, não tem.

Mas uma crítica verdadeiramente totalizante não poderá deixar de investigar a repercussão da obra analisada, desde

seu contexto imediato (a sociedade onde nasceu e à qual primeiramente ela se dirige) até o espaço maior possível (todo o contexto do planeta). A grande obra, cedo ou tarde, acaba se universalizando — e isto é a maior ambição e o maior desafio de todo escritor. Evidentemente, o crítico não tem como investigar o efeito individual da obra sobre cada leitor isolado, mas pode observar a reação coletiva dos leitores — como no caso daqueles livros (bem raros, é certo — e, por isso mesmo, mais importantes) que provocaram revoluções e que alteraram o rumo da história. Quanto mais ampla for a área de propagação do efeito desta obra, tanto maior será a sua significação para a humanidade. No caso de obras do passado, já reconhecidas pela tradição, a própria história fornece os dados para a avaliação. Os exemplos são muitos: desde Homero, com sua influência na formação de uma mentalidade grega, passando por Camões, com seu apelo à resistência nacional, até os mais diversos escritores contemporâneos, empenhados — os realmente representativos do nosso tempo — em persuadir o leitor a um combate direto pela humanização do presente.

É que os atos do escritor, no processo de produção do texto, apresentam sucessivas finalidades extrínsecas aos planos em que se situam: ele expressa sua idéia para comunicá-la, e comunica a idéia expressa para influir sobre o mundo, influenciando sobre o leitor. A ação, se não é um objetivo conscientemente proposto, constitui sempre uma possibilidade que, pelo simples fato de distinguir e engrandecer a obra que consegue provocá-la, tem sempre de ser considerada.

Realmente, a História abre um espaço de exceção para falar das obras que conseguiram induzir à ação a massa de leitores e este fato aparece como um coroamento da obra maior, datada de maior capacidade de comunicação e, portanto, de maior poder de persuasão. Na nossa cultura, o exemplo mais grandioso é fornecido pela poesia de Castro Alves, com seu instigamento à revolta — e não é por acaso que ele, até hoje, permanece como a mais gloriosa constituição poética brasileira, apesar dos seus 24 anos de vida.

A Linguística contemporânea introduziu dois conceitos operacionais rapidamente assimiladas por algumas ciências humanas: o de **competência** e o de **desempenho**. Aplicados à tarefa crítica, logo veremos que a competência do crítico exige um amplo saber, capaz de acionar a todos os recursos e atender a todas as exigências da interdisciplinariedade, eventualmente presente na obra criticada: uns mais, outros menos, o texto solicita conhecimentos primeiramente lingüísticos, literários, estéticos, econômicos, históricos, antropológicos, socio-

lógicos, psicológicos, filosóficos, políticos — sobretudo nessas dez áreas e, esporadicamente, em outras — que traçam o perfil de sua competência. Quanto mais vasto for o seu saber, tanto mais produtiva será a sua leitura e, conseqüentemente, mais totalizante a sua crítica. Mas até aqui temos apenas a dimensão do saber: a competência propriamente dita estará naquela capacidade especial de ver fundo a obra, de ler por trás das palavras escritas o que elas deixam falar sem dizer — o que se coloca tanto ao nível da inteligência/cultura quanto ao nível da intuição/sensibilidade. Para ser capaz de penetrar nessa estrutura profunda da obra, o crítico não poderá prescindir de um instrumental teórico que compreende pelo menos três elementos:

- 1) **uma metodologia** — a sua maneira própria de abordar o texto literário;
- 2) **uma terminologia** — um conjunto de conceitos diretamente relacionados com o ser da arte;
- 3) **uma ideologia** — a sua maneira própria de conceber a literatura e o mundo.

Dominado esse instrumental, poderá ele preencher a dimensão do desempenho, ou seja: a aplicação, na própria prática crítica, de todos esses pressupostos teóricos.

Essa aplicação, ou esse desempenho crítico, atravessa três momentos:

- 1) **o contato objetivador** — representado pela leitura/anotação da obra, que deverá revelar as peculiaridades de estilo e cosmovisão do autor;
- 2) **uma interpretação apoiada** — onde se exerce a atividade crítica propriamente dita, ou seja, a análise do texto, consubstanciada por uma séria estruturada de afirmação do crítico, comprovadas pelas próprias palavras do autor;
- 3) **uma visão valorativa** — representada pela opinião do crítico, um juízo de valor sobre a obra criticada.

Três palavras, portanto, resumem para nós a tarefa da crítica: **leitura, análise, julgamento**.

Como momento primeiro, é a leitura o ato radical. Ler é detectar sentidos. Alguns teóricos definiram vários tipos de leitura. A leitura crítica se distingue fundamentalmente de uma leitura lúdica, que só deseja o prazer, e de uma leitura pragmática ou didática, que só procura a informação, porque ela penetra mais fundo: o seu objetivo imediato não é nem o prazer nem a informação do crítico, mas a captação do ser da obra lida — o seu sentido. Como essa captação jamais se oferece em plenitude numa primeira leitura, nenhuma prática crítica prescindirá da releitura e, mesmo, de várias leituras, acompanhadas de anotações, para evitar que escapem aspectos importantes de expressão, e ideologia, e de intenção, não tanto para apreender a totalidade da obra, que nenhuma leitura esgota um grande texto.

A análise é a atividade crítica por excelência: ler criticamente é analisar/interpretar. O crítico procura identificar os núcleos do texto e — na sua configuração estética — mostrar as suas implicações: suas origens históricas, seu posicionamento ideológico, seu alcance social. Tudo isso, tornado literário pelo trabalho da palavra. A análise está voltada, portanto, para duas vertentes: o trabalho do autor com a palavra (instrumentalização) e o trabalho do autor com as idéias (substâncias). E para uma meta: a ação desses fatores sobre o público leitor. Não cabe aqui a crítica a outras concepções críticas, mas não podemos deixar de fazer uma referência àquelas práticas que privilegiam um dos dois pólos: ora o pólo da palavra, como a crítica esteticista; ora o pólo das idéias, como a crítica tendenciosa. Sem falar naquelas que nunca se reportaram ao influxo da obra sobre o leitor.

A análise conduz ao julgamento ou até mesmo pode anular a necessidade de julgamento. Ele está implícito na própria escolha da obra a criticar: o crítico já a aprova, quando se dispõe a analisá-la. Mas, em qualquer caso, o juízo está sempre presente: explicitamente, quando o crítico emite uma opinião; implicitamente, quando ele omite essa opinião, porque o simples trabalho de análise e interpretação já demonstra o conceito que ele tem da obra. Ninguém escreverá um livro sobre outro que condena — exceto em casos especiais, como as polêmicas.

A crítica, como aqui entendida, não se restringe ao seu sentido primário de julgar: ela incorpora as atividades prévias de análise e interpretação como fundamentos do ato de julgar. Julgar sem analisar/interpretar sonega ao leitor os fundamentos do juízo, o que pode resvalar para uma atitude dogmática.

Depois disso, poderíamos sintetizar numa expressão única a função da crítica literária hoje. É a mesma de sempre: analisar a obra, situada em seu contexto, ou seja: entre os dois pólos que constituem a razão de sua existência — o autor e o leitor, definidos em seus condicionamentos históricos e seus interesses ideológicos.