

**RITA TABORDA DUARTE M. DE CARVALHO**

# **CRÍTICA E REPRESENTAÇÃO**

**DA APORIA  
NA CRÍTICA DE UM TEXTO POÉTICO**

**Dissertação apresentada à  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
Para obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura**

**Lisboa**

**2002**

## INTRODUÇÃO

### L'OBJECT, C'EST LA POETIQUE

*Le rapport de l'home à l'objet n'est du tout seulement de possession ou d'usage. Non, ce serait trop simple. C'est bien pire.*

*Les objets sont en dehors de l'âme, bien sûr; pourtant, ils sont aussi notre plomb dans la tête.*

*Il s'agit d'un rapport à l'accusatif.*

**Francis Ponge**

### Das Palavras Difíceis à Dificuldade da Crítica

Por uma espécie de empatia com a temática abordada, a organização e sistematização do estudo desenvolvido neste volume adquirem, na sua própria estrutura, uma atitude de lenta aproximação, que se crê inevitavelmente circundante, circular e parcelar, dos problemas que nos foram ocupando. Os conceitos, as preocupações, as dúvidas vão-se-nos apresentando através de um jogo especular de mútuos reenvios, de que resulta, por vezes, mais uma reformulação ou renomeação das mesmas questões, sem se chegar a tocar o seu núcleo preciso, ou pelo menos a sua configuração mais exacta. Pelo contrário, evidencia-se a gravitação em torno desse estado nuclear — por vezes mais antecipado do que ele próprio percebido —, expondo-se principalmente um percurso de aproximação às questões em causa. Portanto, mais do que a determinação ou a fixação de uma problemática com vista à sua completa resolução final, refigura-se circularmente os seus modos de exposição, através de associações e (re)descrições reiteradas, com a consciência de que a sua real apreensão corresponde a um horizonte expectante, que sempre se exhibe na sua inevitável distância. Ora, é esta

mesma aproximação a problemas dificilmente apreensíveis que vamos descobrir, e propor, como modo privilegiado de acção e efectivação prática do domínio do estudo em causa: a *Crítica Literária*.

\*

Tomamos como ponto de partida que a *Crítica Literária* se vem apresentando sobretudo como *discurso de representação de um outro discurso específico*, ainda que dificilmente determinável: o *Texto Literário*.

Começámos por pensar em representação, tendo em conta o seu significado próximo da etimologia da palavra latina *repraesentare* que assume como significado primeiro “tornar a pôr em presença, pôr diante dos olhos, fazer reviver”, conjugando-a, só depois, com o seu sentido segundo, de que deriva o significado comum associado à palavra: “Reproduzir, imitar, ser a imagem de”. Se se assume que *crítica* implica *representação*, constituindo-se, portanto, como *representante* do texto, sendo sua função, se não outra, pelo menos a de “voltar a pô-lo em presença”, então, dificilmente nos poderemos alhear de dois conceitos àquele apensos: o da *percepção* (em sentido lato) e o da *descrição*. Ora, importou-nos ainda relacionar estes dois termos com o conceito de *realismo*, tal como o apresentam autores como Nelson Goodman ou Gombrich, e que fazem depender a *representação realista* essencialmente de uma convenção, um “caso de hábito” (Goodman, *Languages of Art*), que não se coaduna com a possibilidade de uma perspectiva isenta, de um “olhar inocente” (Gombrich, *Arte e Ilusão*), sobre o objecto de representação.

Desenvolve-se o estudo apresentado, através desta perspectiva triangular, que implica o acto de *percepção* — associado a um momento necessário de *identificação* — do objecto descrito, que por sua vez está dependente de um acto de *reconhecimento* de pontos identificáveis, com vista a representá-lo descritiva e distintivamente, por meio de um outro discurso, o *discurso crítico*. A esta atitude de *percepcionar/reconhecer/identificar* num momento primeiro de leitura, seguida, então, da necessidade de *representar* discursivamente, associa-se a necessidade de *dar a (re)conhecer*. É, então, neste ponto que entra a perspectiva realista do acto crítico, que defendemos ter estado, de algum modo, sempre presente, embora com manifestações diversas, a partir do Romantismo, alterando-se, no entanto, o conceito de realidade a que anseia corresponder. A noção de *realismo* que apontamos será, por conseguinte, aquela em que

vinga o artifício de *fazer crer, convencer, inculcar* (Goodman) a representação a que corresponde o texto crítico, como *representação realista* do texto literário. Trata-se, então, sobretudo de delinear um percurso de remissões para o texto — a citação revela-se como o procedimento mais óbvio e frequente —, que actua no sentido do *convencimento* do leitor da crítica da existência de uma relação directa entre o texto crítico como *discurso que diz*, e o texto literário como *discurso que é dito*. É simulada, assim, uma *objectividade* (entendendo o termo como uma remissão para o objecto do discurso), que faz accionar o *inculcamento* da prova e da verdade da crítica na sua relação com a peça literária, vista como seu objecto e alvo referencial. Ora, a questão que se coloca e que nos vai ocupar, sendo reformulada sob vários ângulos e em torno do qual se vai centrar o estudo que se segue, é a de saber como se podem efectuar os dois últimos momentos do processo crítico, que implicam como já vimos a *representação*, associada a uma descrição discursiva, e o conseqüente *dar a reconhecer*, por um *inculcamento* de uma relação de proximidade entre representante e representado, sem se dar o procedimento primeiro que é o de reconhecimento e identificação do objecto literário, a partir do que apelidaremos de tópicos ou elementos distintivos? Se o texto literário se nos aparece mediante um “ver confuso” (Fernando Gil, *Mediações*), sem que possamos identificar/reconhecer uma base descritível, como será possível sustentar a sua representação, permitindo o reenvio para o texto, de modo a sugerir um tópico de (re)conhecimento do objecto em causa? Como conhecer, então, na ausência de reconhecer?

A proposta de que aos poucos, circularmente, nos vamos aproximando — sugerindo-a, mais do que a demonstrando — diz respeito à necessidade de construção de *simulacros* do texto, objecto, referente, do discurso crítico, a partir da identificação de um ou outro ponto fixável, que resulta sempre de uma fragmentação do texto, que se crê ser da ordem da sinédoque, na impossibilidade de o identificar/determinar enquanto *referente global*, (constituindo-se, por conseguinte, como um todo percepcionável e reconhecível) do discurso crítico. Quanto à narrativa, este processo revela-se facilitado: a sequência narrativa implica desde logo, além da presença de uma temporalidade<sup>1</sup>, *factos* reconhecíveis como uma acção (ou mais) disposta num eixo espaço-temporal, ou ainda personagens, por exemplo. Sendo assim, é possível identificar o texto narrativo por intermédio de *descrições definidas* (Russel, “On Denoting”, *Logic and Knowledge*),

---

<sup>1</sup> Que é, em si mesma, similar ao nosso próprio acto perceptivo, e que se coaduna como o procedimento descritivo (Cf. Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do Olhar*)

que se não nos dão uma percepção geral<sup>2</sup>, pelo menos oferecem *imagens* parcelares, mas suficientemente distintivas do objecto literário em causa. A referência, presente no acto crítico, a determinado (mesmo se não determinável) texto literário faz-se essencialmente por *denotação*. Ora, este procedimento de referência ao objecto literário implicado no texto crítico torna-se bem mais complexo se relativo ao texto lírico (preferiríamos, até, falar genericamente de texto poético, para evitar, ter em consideração as especificidades apontáveis a cada género literário). E isto, pela dificuldade em lhe descobrir pólos distintivos e definíveis, que sirvam de ponto de partida para uma identificação do objecto por meio de uma *descrição definida* (Russell, *idem*); isto, pela ausência de sequencialidade espácio-temporal, associada a um acto de causalidade (evidenciando-se pelo inverso uma simulação de simultaneidade), assim como de tópicos apreensíveis e facilmente perceptíveis e descritíveis como acção ou personagens. Desta forma, seremos levados a concluir que um poema lírico mais facilmente se dará a reconhecer através um acto de nomeação, de referência, do que por meio de descrições definidas, ou categorias suficientemente distintivas.

Repare-se, aliás, como entra em consonância com esta descrição do problema, o modo como *intuitivamente*, de forma imediata, nos referimos a uma peça, um objecto literários: se nele estiver implícita uma sequência narrativa, na ausência do título, que podemos considerar o *nome próprio* de cada texto, fazemo-lo, então, por meio de uma descrição definida (por exemplo, “trata-se daquele livro em que um cavaleiro sonhador, acompanhado do seu pragmático criado, avança em loucas investidas contra moinhos de vento”); no entanto, se se tratar de um texto predominantemente lírico, ou que se desenvolva em ausência de uma sequencialidade temporal, ou de fixas categorias da narrativa, tenderemos a dar a reconhecer o poema por meio de uma sua reprodução total ou parcial (do género, aquele poema que começa por “alma minha gentil que te partiste/ tão cedo desta vida descontente”). Ora, evidentemente que à crítica não cabe o papel de *reproduzir* o seu objecto, mas sim o de *representá-lo* a partir de uma sua percepção identificativa, que como vimos dificilmente se pode dar a (re)conhecer por intermédio de uma descrição definida, pelo que não basta dizer o objecto, há que representá-lo, descrevê-lo. Assim, restar-nos-á a sugestão, sem dúvida esboçada ainda de forma embrionária e incipiente, que o modo de representação do texto poético se fará essencialmente por conotação, por aproximação, circunção, metafórica, não lhe

---

<sup>2</sup> Que, aliás nunca é possível, já que a nossa própria percepção é ela mesma a um tempo selectiva e construtora ( Cf. H. C. Buescu, *idem*)

identificando propriedades distintivas, mas aproximando-se-lhe por uma remissão de associações concêntricas em torno de um núcleo, cujo conhecimento se dá essencialmente por um contacto directo (*acquaitance*), e não por descrição, (*knowledge about*), usando a terminologia de Russell(*idem*).

\*\*

É assim que, retomando o nosso ponto inicial, justificamos a sistematização deste estudo, que se desenvolve de um modo circular, feito de avanços e retomas, refigurações, reformulações do mesmo problema através de um percurso associativo, buscando vários níveis de aproximação a questões que se revelam de fraca apreensibilidade, em tudo análogas, afinal, ao modo como a própria crítica age relativamente ao seu objecto de discurso.

Dividimos, então, o presente trabalho em dois momentos diferentes: um dedicado à exposição do problema teórico, através de uma progressiva circunscrição dos tópicos por ele suscitados; e outro que respeita ao reflexo, mesmo à intuição, das questões em causa, em dois críticos e poetas (que não se apartam dessa mesma categoria), David Mourão-Ferreira e Vitorino Nemésio, assim como as posições tomadas face ao texto literário, nomeadamente frente ao texto poético, e a consequente assunção de um estado de afasia, de uma perplexidade pre-discursiva, resultado da aporia em que recai a actividade crítica. Esta segunda parte dá forma a uma leitura de David Mourão-Ferreira e Vitorino Nemésio, com uma breve passagem pela perspectiva crítica de António Sérgio, à luz dos problemas invocados. Não obstante, a pretensão que nela se desenha furta-se a uma perspectiva panorâmica sobre a concepção ou a actividade crítica destes dois autores. Considera-se, simplesmente, que é com maior facilidade que estas questões tomam forma e consistência, levantando até novos e inesperados problemas se vistas e pensadas em consonância com textos específicos de crítica literária, ou em que esta seja discutida e problematizada nos seus próprios termos. Da mesma maneira que pensamos que a crítica não se pode efectivar na ausência dos próprios textos literários, nem alhear-se da história e da teoria literárias (Wellek & Warren, *Theory of Literature*), também considerámos que as questões apresentadas se tornariam ainda mais vagas e indefinidas, se não fossem lidas à luz das dificuldades explicitamente expostas por praticantes dessa mesma actividade crítica. Privilegiámos, igualmente, estes dois autores por não se desligarem com facilidade da

sua própria categoria de poetas — tentando, por conseguinte, esboçar uma linha de continuidade entre a percepção implícita no próprio texto poético e modo de percepção da crítica quando tem por objecto uma obra de poesia. Por outro lado, interessaram-nos preferencialmente estes autores por ambos serem representantes de uma “crítica imediata” (expressão de David Mourão-Ferreira), produzida expressamente para publicações periódicas, tratando-se, conseqüentemente, de textos críticos pelo menos aparentemente mais próximos de uma percepção primeira e imediata — menos mediada, portanto — do texto literário enquanto objecto de discurso. Por último, houve também que tomar em linha de conta a posição de David Mourão-Ferreira relativamente à actividade crítica dos dois autores nomeados, Vitorino Nemésio e António Sérgio, que de um modo talvez especulativo, poderemos identificar como próxima da própria atitude face a obras e textos que cabem dentro de um estatuto literário: o facto de D.M.-F apreciar e admirar a actividade crítica de dois autores com propostas tão diferentes nesse domínio acaba por se revelar similar àquela outra que o faz admitir, em *Sob o Mesmo Tecto*, a capacidade de apreciar autores absolutamente diversos, apoiando-se numa citação de Valery: “O leão é feito de carneiro digerido”.

No que diz respeito à primeira parte do trabalho desenvolvido, importa notar que também ela se processa em dois andamentos:

O primeiro dá conta da dificuldade de apreensão, distinção, determinação de muitos dos conceitos em que nos tentámos mover, mostrando que mesmo em relação às próprias palavras, de que fazemos um uso referencial e partilhado, não dispomos, por vezes, de um consenso de sentido, e que elas mesmas se torna fluidas e indeterminadas à nossa percepção. Por isso, o primeiro momento desta primeira parte é dedicado a algumas “palavras difíceis” (*ponto 1.*). Esta secção é encabeçada pelas palavras/expressões “Literatura” (*ponto 1.1.*) e “Crítica Literária” (*ponto 1.2.*), enquanto *palavras difíceis*, assumindo-se que da indefinição da primeira, nasce também, por conseguinte, a indeterminação da segunda. Termina esta secção numa tentativa de compreender como os conceitos de “Representação”, “Realismo” e “Referência” (*ponto 1.3.*), também tidos como *palavras difíceis*, podem ser problematizados se relativos à crítica enquanto discurso. O segundo *andamento* por que se pauta esta primeira parte respeita, por sua vez, ao delinear do acto crítico enquanto um percurso traçado rumo ao texto literário (*ponto 2.1.*), fundado em dois momentos distintos: um que parte da *percepção* do objecto do discurso, até à sua *identificação ou reconhecimento* (*ponto*

2.1.1); e outro de que marca a passagem dessa mesma *identificação* ou *reconhecimento* ao procedimento da representação discursiva, assente num acto descritivo (*ponto 2.1.2*). Numa segunda fase de exposição destes *percursos do acto crítico*, procurámos tentar vincar a *especificidade do discurso poético* (*ponto 2.2*) quanto aos tópicos de identificação (*ponto 2.2.1*) e descrição (*ponto 2.2.2*) por parte da crítica face ao texto poético enquanto seu objecto de discurso. O último ponto (*2.2.3*), de carácter conclusivo, dá conta da especificidade do discurso poético como particularmente resistente a um acto descritivo, com inevitáveis consequências para a actividade crítica.

Como nota final, importa referir que os autores em que nos fomos apoiando (Goodman, Gombrich, Ricouer, Wittgeinstein, Riffaterre, Paul de Man, N. Frye, R. Wellek, Russell entre outros) não correspondem, como facilmente se verifica, a uma linha sequencial, unitária e convergente de posições e pensamentos. Estes autores foram-nos úteis essencialmente por permitirem o acesso a formulações mais exactas e próximas dos pontos de vista que procurámos esboçar, não havendo, portanto, o intuito de os dominar exhaustivamente, recorrendo— mais uma vez se salienta — a um processo de estudo que se quis similar ao seu próprio objecto: aproximações feitas concetricamente, por analogias, associações, elas mesmas de ordem metafórica.



# PARTE I

## ÁGUIA DE FOGO

*Brado o nome das coisas que comovo  
Mas o sono me cala e as arrefece:  
Não me vem ave à mão dizendo «ovo»  
Nem se chamo Jesus ele me aparece.*

*Mas se me calo, então o Mundo é novo,  
Clara a noite, Deus lembra, a Terra esquece,  
Amplia-se o futuro no que louvo,  
O sentido da morte se esclarece.*

*Oro no prolongado vácuo ouvido  
Interiormente mar, ou mesmo menos  
Que marulho remoto, ou enxame haurido,*

*Onde o eterno levanta, com pequenos  
Sinais de tempo astral que a carne capta,  
Uma águia de fogo que me rapta.*

### 1. PALAVRAS DIFÍCEIS

Desde que Derrida e seus seguidores desconstrucionistas da escola de Yale questionaram a saussuriana estrutura dual do signo, pelo menos tal como a recepção crítica entendeu o primeiro Saussure<sup>3</sup>, apresentando significante e significado numa estrita dependência relacional exemplificada pela tão conhecida metáfora da moeda, a linguagem deixou de poder ser entendida como um sistema biunívoco, dotado de um conjunto de relações determináveis, apreensíveis e, acima de tudo, previsíveis. O significado escusa-se a partir daí a ser a outra face do significante, a ele unido de forma inequívoca, num procedimento de mútuo reenvio circular e fechado. O signo passará,

---

<sup>3</sup> Cf F. SAUSSURE , *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payothèque, 1979

então, a ser percebido como um sistema de relações não pre-determináveis: um significante não se exhibe na sua independência face a outros significantes, antes remetendo a eles, num eixo que não é só paradigmático, mas principalmente sintagmático<sup>4</sup>. A procura de o significado deixa de constituir o ponto de vista sobre o qual são pensadas a comunicação e a linguagem, assumindo-se, em consequência, a metáfora, e não o significado literal, como constituinte do signo<sup>5</sup>. Se o modo de compreensão de um sistema linguístico e comunicacional fundado em relações pensadas biunivocamente já se revelava difícil, mais complexo se tornará, se pensarmos em significantes remetendo para uma rede intrincada e inapreensível de significados.

Mas se partirmos deste dado, talvez se torne mais facilmente compreensível o porquê da inexistência, em qualquer língua, de sinonímia completa. Ora, tal dever-se-á não a uma “colagem” intransponível entre significado e significante, mas ao facto de cada palavra na sua constituição formal, ou física, fazer funcionar uma peculiar (por vezes, mesmo particular, do ponto de vista da sua apropriação por determinado sujeito) cadeia de remissões ou reenvios.

Mesmo quando duas palavras diferentes parecem convergir num mesmo sentido, a utilização de uma ou outra forma, um ou outro sinónimo, nunca é inconsequente, salientando-se a relação de variados factores, entre os quais um processo de selecção, consciente ou não, que condiciona invariavelmente o texto em causa; e ainda que, a uma

---

<sup>4</sup> Repare-se que é esta a perspectiva do chamado *segundo* Saussure, na sua *Teoria dos Anagramas*. BRAUDRILLARD, ( Cf. *A Troca Simbólica e a Morte*, 1997, p.115) atenta na teoria dos anagramas saussuriana, principalmente na especificidade da relação significante e significado na produção poética, chamando a atenção para o que aí se descobre de uma noção hipogramática do discurso poético, sugerindo a existência de uma palavra-tema (um nome próprio) que os versos do poema referem a um nível não binário: “(...) a palavra-tema *difracta-se* ao longo do texto. De alguma forma, é «analisada» através do verso e do poema, dissolvida nos seus elementos simples, decomposta como a luz de um espectro, cujos raios difractados varrem depois o texto. Por outras palavras: o corpo original fica disperso em «objectos parciais». Por conseguinte não se trata de outra forma de ser o Mesmo [nem consequentemente a tentativa de encontrar uma outra *face da moeda*, um significado oculto, não já de cada significante, mas do texto, enquanto *significante complexo e global* ], de uma reiteração ou paráfrase, de um avatar clandestino do nome original do deus [Agamennon, no exemplo transcrito], mas antes de uma fractura, de uma dispersão, de um desmembramento em que o nome é eliminado. Não há aqui um «duplo artificial» ( que utilidade teria se viria a dizer o mesmo?), mas um duplo desmembrado, um corpo decepado, como o de Osiris e de Orfeu.”

Cf Jean STAROBINSKI, *Les Mots Sous les Mots. Les Anagrammes de Ferdinand Saussure*, 1971, p. 23 : « Avant tout, se pénétrer des syllabes, et combinaisons phoniques de toute espèce, qui si trouvant constituer son THÈME. Ce thème,— choisi par lui-même ou fourni par celui qui faisant les frais de l’inscription—, n’est composé que de quelques mots, et soit uniquement de noms propres, soit d’un ou deux mots joints à la partie inévitable des noms propres. »

Desta forma se compreende que se a estrutura dual de signo proposta por Saussure ( Cf. “Nature du Signe Linguistique”, *Cours de Linguistique Générale*, p. 97-103 ) é negada por Derrida, por outro lado, é em Saussure que se abrem portas para o desconstrucionismo de Derrida.

<sup>5</sup> Cf Oswald SILVESTRE, “Desconstrucionismo” in *Biblos .Enciclopédia de Língua Portuguesa* (vol.II), 1997

primeira leitura, o sentido textual pareça ser mantido, ou mais precisamente, ainda que a mensagem apreendida seja aparentemente a mesma, o texto transforma-se num outro diferente, não só por cada entidade textual se apresentar como mais do que a soma de todas as partes que o enformam, como por as especificidades formais se revelarem constituintes da significação que um discurso necessariamente adquire.

As próprias palavras consideradas sinónimas (ou agrupadas de acordo com esta classificação), consentindo-se na suposição de que de alguma forma partilham (ou podem sob certo ângulo partilhar) significado(s), diferem necessariamente pela desigual sucessão de usos que lhes foi sendo dada diacronicamente, e por continuadas utilizações contextuais diferentes<sup>6</sup>. Sendo assim, não será possível descurar a ideia de que todas estas características constituem uma parte integrante do significado, não sendo simplesmente seus condicionantes.<sup>7</sup>

Mas haverá algumas outras palavras que, não dispondo sequer de sinónimos (o que pode à partida significar a falta de uma base pelo menos convencional de sentido), não são, por vezes, sequer redefiníveis perifrasticamente. De tal forma que se podemos reconhecer — não conhecer<sup>8</sup> — o seu sentido através do conhecimento dos usos que sucessivamente se lhes foi atribuindo, sabendo quais os objectos por eles abrangidos, dificilmente deteremos uma visão prospectiva dessas palavras, prevendo, por exemplo, os *objectos* que nela poderão vir a ser incluídos. A descrição, ou definição, desse tipo de palavras é então quase sempre tautológica. *Elas* são tudo aquilo que temos vindo a admitir e reconhecer como sendo. Ora, nesta situação está, como se torna cada vez mais evidente, a *literatura* enquanto conceito, enquanto *palavra difícil*.

## 1.1. Literatura

---

<sup>6</sup> Umberto ECO (Cf. *Leitura do Texto Literário – Lector in Fabula*, 1983, p.53-54) refere, lembrando Carnap : “Abrir o dicionário significa aceitar, também, uma série de *postulados de significação*: um termo é em si mesmo incompleto ainda quando recebe uma definição em termos de dicionário mínimo. O dicionário diz-nos que um bergantim é uma nave, mas deixa implícitas outras propriedades semânticas de nave . Este problema releva, por um lado, da infinidade das interpretações (*entailment*) e da relação entre propriedades necessárias, essenciais e acidentais”.

<sup>7</sup> Dificilmente podemos considerar a língua como alheia a uma noção de experiência e uso da própria língua, assim como um processo singular de autorreflexidade e auto-regulação de significados.

<sup>8</sup> Não será fácil conceber que se dê conhecimento sem reconhecimento, embora o inverso não seja da mesma forma válido.

Perante a dificuldade, se não impossibilidade, de definir *Literatura*, pela caracterização de uma linguagem que sabemos que lhe é própria, mas que em simultâneo não deixamos, paradoxalmente, de considerar comum, facilmente se cai na fuga à definição. A perspectiva face ao literário deixa de assumir um posicionamento essencialista<sup>9</sup>, fazendo simplesmente o uso do termo sem dispor da consciência exacta do que existe de comum entre os objectos que reconhecemos serem por ele representados. Comunicamos, então, a propósito do discurso literário partindo de uma suposição de partilha significativa, mas sem que detenhamos a capacidade de lhe identificar o sentido. Repare-se, entretanto, que muitas das atitudes discursivas dos falantes se pautam por este mesmo procedimento, não sendo esta uma propensão exclusiva da palavra *literatura*, o que só demonstra, à partida, ser muitas vezes possível comunicar sem um domínio exaustivo dos sentidos disponíveis.<sup>10</sup>

Um modo, por vezes muito recorrente, de deter a significação de um termo que nos surge com características fluidas — portanto *apreensíveis*, mas dificilmente

---

<sup>9</sup> A propósito de uma proposta de uma identificação institucional de *Literatura*:

Cf G. GENETTE *Fiction et Diction*, Paris Seuil, 1991, p.11-39

Cf Carlos REIS, *Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, 1997, p.17-96

Num dos mais conhecidos ensaios de S. FISH, “How to recognize a poem when you see one?”, o autor levanta a questão da convencionalidade do acto de leitura e interpretação da obra literária. Por outro lado, torna-se muito relevante verificar como aí funciona o necessário ponto de reconhecimento para a identificação da obra e sua posterior descrição/representação do ponto de vista crítico: “(...) poems and assignments are different, but my point is that the differences are a result of different interpretative operations we perform and not of something inherent in one or the other. An assignment no more compels its one recognition than does a poem; rather, as in the case of poem the shape of an assignment emerges when someone looks at something identified as one with assignment-seeing eyes, that is, with eyes which are capable of seeing the word as already embedded within the institutional structure that makes it possible for assignments to have a sense. The ability to see, and therefore to make, an assignment is no less a learned ability than the ability to see, and therefore to make, a poem. Both are constructed artefacts, the products and not producers of interpretation, and while the differences between them are real, they are interpretative and do not have their source in some bedrock level of objectivity.” ( Cf. *Is There a Text in This Class?*, 1980, p. 330-331)

<sup>10</sup> Repare-se que podemos classificar determinado ambiente de *kafkiano* ou *dantesco*, sem nunca ter lido Dante ou Kafka, ou sequer conhecer estes autores, usando o termo simplesmente em consonância como um determinado uso habitual. Podemos falar de água, também, sem conhecer as suas propriedades químicas. Podemos referir-nos à necessidade de progredir nos direitos humanos do Afeganistão, sem fazermos ideia de como é esse país, nem onde fica, associando-lhe simplesmente uma descrição do género “ é um país em que não se respeitam os direitos humanos”, que não é evidentemente distintiva, nem sequer identificativa.

Umberto ECO ( cf. *Lector in Fabula*, 1983, p. 54) chama a tenção para uma circunstância similar a esta, mas a respeito do texto literário e do modo como o leitor o lê, que afecta, consequentemente, o modo como dele fala. Assim, U. Eco distingue um texto por uma complexidade que lhe advém do “próprio facto de ser entretido de elementos *não ditos* (...). «Não-dito» significa não manifesto em superfície, a nível da expressão, mas precisamente são estes elementos não-ditos que devem ser actualizados a nível da actualização do conteúdo.” Repare-se que o não dito não só é o elemento de ausência, portanto o ponto de conhecimento que o texto não veicula, como também é o espaço privilegiado para a acção do leitor no processo de interpretação e conhecimento do texto, o ponto de ligação que, por paradoxal que possa parecer, se estabelece entre o texto e o leitor.

*determináveis*<sup>11</sup> — será apresentá-lo tomando em consideração a sua herança histórica, o seu percurso etimológico, com uma discreta esperança de que aquilo que uma palavra ou expressão foi venha acrescentar alguma luz àquilo que é. Perde-se, não obstante, qualquer certeza de que se possa prever aquilo que será. O significado torna-se, conseqüentemente, tão só uma espécie de sùmula historiada do(s) uso(s) de uma palavra. Quanto a este ponto, mais do que nos surpreendermos por a literatura apresentar, sob a mesma denominação, as manifestações mais díspares (um romance histórico e um poema concretista, por exemplo) devemos surpreender-nos com a nossa admissão, passiva, de novas e sempre diferentes manifestações que assumimos como representáveis pela mesma e única palavra, num processo que vai sendo sempre cumulativo ao longo dos tempos: não excluindo o anteriormente admitido, requer a capacidade de modificar a sua percepção sobre ele. Diz-nos Aguiar e Silva, a este respeito:

*(...) a literatura não consiste apenas numa herança, num conjunto cerrado e estático de textos inscritos no passado, mas apresenta-se antes como um ininterrupto processo histórico de produção de novos textos — processo este que implica necessariamente a existência de específicos mecanismos semióticos não alienáveis da esfera da historicidade e que se objectiva num conjunto aberto de textos, os quais não só podem representar, no momento histórico do seu aparecimento, uma novidade e uma ruptura imprevisíveis em relação aos textos já conhecidos, mas podem ainda provocar modificações profundas nos textos até então produzidos, na medida em que propiciam, ou determinam, novas leituras destes mesmos textos*<sup>12</sup>.

Tudo isto leva a crer na possibilidade de existência de *consenso referencial*<sup>13</sup> sem que seja necessário estabelecimento de *consenso de sentido*, e sem que tal implique

---

<sup>11</sup> Utiliza-se estes dois termos distintos para dar conta de duas situações. Assim, a *apreensão* de um termo corresponderá à capacidade de o utilizar em situações que lhe são próprias, enquanto que *determinação* dirá respeito à capacidade de o definir distintivamente. “Literatura”, neste sentido, seria descrito como um termo apreensível, mas não determinável.

<sup>12</sup> Aguiar e SILVA, *Teoria da Literatura*, 1993, p.14

<sup>13</sup> Poder-se-á indicar que a palavra “literatura” será uma expressão com referente: o nome “literatura” é utilizado e aceite na comunicação entre falantes, sem a necessidade de a cada momento se redefinir ou especificar o termo, embora nem sempre seja evidente a determinação do seu referente, através de descrições definidas que intersectivamente vão definindo e demarcando o sentido do objecto. De uma forma lata, poderíamos dizer que o conhecimento de “literatura”, enquanto conceito, se faz mais por *acquaintance*, ou seja por um contacto directo com os objectos que consideramos por ele abrangido, do que por descrições ou propriedades que lhes julgemos imputáveis. Cf. RUSSELL, “*On Denoting*” in *Logic and Knowledge*, p.41: “The distinction between *acquaintance* and *knowledge* about is the distinction between the things we have presentations of and the things we only reach by means of denoting phrases(...). In perception we have acquaintance with the objects of perception, and in thought we have acquaintance with the objects of a more abstract logical character (...)”. Não obstante há que lembrar que para Russell “Literatura” será uma expressão com significado, mas não com referente.

uma determinação apriorística dos objectos, do *corpus*, nele incluíveis. F. Fortini ao defender a inexistência de um *corpus* rígido, ou pelo menos estável, abrangido pelo lexema literatura realça “o sentido vazio, uma ausência de forma”, sempre que se busca compreender aquilo que faz do literário literatura, sendo esta sempre permeável “a um mais ou menos que pede para entrar e ser assumido”<sup>14</sup>.

A busca genealógica da palavra “Literatura”, ao procurar compreender o que significa hoje o conceito, através da súpula e disjunção dos vários significados que a palavra foi diacronicamente adquirindo, acaba por se revelar um refúgio instável, determinante para acentuar mais ainda a dificuldade de fixação ou *determinação* de uma noção *apreendida*, e a que nos referimos como se de um dado adquirido se tratasse. Mas é também deste modo — porque dificilmente se nos oferecem outras hipóteses de aproximação a um termo como “Literatura” —, que Vítor Aguiar e Silva inicia a sua *Teoria da Literatura*, traçando desde a origem a “história semântica do lexema *Literatura*”. É, então, de salientar, como o faz, aliás, também Fortini, uma evolução da palavra, tal como hoje a conhecemos (ou desconhecemos), que deriva de uma noção de conhecimento, *i.e.* “o saber e a ciência em geral”<sup>15</sup> que, por seu turno, evolui directamente de encontro a conceitos aproximados de uma específica “preparação cultural”<sup>16</sup>. Apesar de uma intuída percepção de que a genealogia do termo pouco acrescenta efectivamente ao problema da impossibilidade da redefinição distintiva de *Literatura*<sup>17</sup>, mantém-se, no entanto, a consciência de que o percurso genealógico da palavra contribui evidentemente para aduzir descrições várias, cuja intersecção permite, se não chegar a um conjunto com um elemento único (ou seja uma descrição definida nos termos russellianos), pelo menos reduzir os elementos desse mesmo conjunto. Isto, se se revelar verdadeiro, como acreditamos, que a palavra “Literatura” vai evoluindo prioritariamente por inclusão do presente e nunca por exclusão do passado — uma cantiga de amigo não deixa de ser literatura, pela coexistência, sob a mesma designação, com um poema surrealista .

---

<sup>14</sup> F. FORTINI, “Literatura” in *Einaudi* (vol. XVII), p.176

<sup>15</sup> Aguiar e SILVA, *Teoria da Literatura*, p.2

<sup>16</sup> Cf. FORTINI, *idem*, p. 177

<sup>17</sup> A propósito da consciência de que “as realidades que nos são mais familiares [se] tornam, muitas vezes, as mais difíceis de definir”, David MOURÃO-FERREIRA ( Cf. “Definições de Literatura” in *Tópicos Recuperados*, p. 13) defende a inutilidade da “indagação de tipo etimológico”— no caso específico a derivação de literatura do “étimo latino «letra»”—, pela inevitabilidade dos equívocos que daí advêm. Mas se pensarmos que as primeiras utilizações do lexema literatura remontam à noção de conhecimento, podemos inferir ( apesar de nunca a definição e a especificação do conceito) que o acto de conhecimento ( de mundo(?)) será uma das isotopias significativas por onde uma compreensão da palavra “literatura” terá necessariamente de passar.

Assim, poderemos dizer que descrições como “Literatura é comunicação”, “Literatura é linguagem”, ou, finalmente “Literatura é conhecimento” são exactamente expressões dessa mesma ordem: não identificam, mas podem limitar ou reduzir a possibilidade de campo. Ou, se quisermos, serão características necessárias, sem se revelarem suficientes.

### 1.1.1 Literatura, o descentrar da perspectiva

Um outro modo de contornar a questão que remete para um conhecimento intrínseco ou essencialista da literatura, centrada na grande, e difícil, pergunta “o que é Literatura?”<sup>18</sup>, ou seja quais as descrições definidas<sup>19</sup> que são de facto distintivas de tão complexo referente, consiste em decretar, simplesmente, a irrelevância do problema. Evidencia-se, então, um descentrar da perspectiva, colocando num plano secundário formulações do género “O que faz com que um objecto seja considerado literatura?” (ou “em que consiste a literariedade do literário?”), que se funda num outro tipo de busca ao refigurar as questões colocadas: suspende-se, assim, a necessidade do *porquê*, ou *como*, centrando-se o ponto no *quando*. O fito principal da discussão sobre o artístico desvia-se, inquirindo as condições que determinam o estatuto artístico de especificado objecto, questionando, por conseguinte, “*quando* determinado objecto é arte?”. O grande objectivo desloca-se de ponto de vista, centrando-se na tentativa de identificação dos “sintomas”<sup>20</sup> artísticos. Isto, mais não é do que dar prioridade ao uso do artístico pelo sujeito<sup>21</sup> ou mais precisamente um uso artístico que um sujeito faz de determinado

---

<sup>18</sup> Repare-se como acaba até por ser pouco produtivo a dissociação dos termos “literatura” e “literariedade” (Cf Aguiar e SILVA, *Teoria da Literatura*, p.14-15 ), porque ao mudar-se o termo (transferindo o objecto da teoria e crítica literárias da “literatura” para a “literariedade”, ou seja as propriedades que fazem da literatura literatura) procura-se por detrás dele, no fundo, o mesmo referente, mantendo-se, de qualquer forma, o seu sentido inapreensível.

<sup>19</sup> Cf. RUSSELL, “On Denoting” in *Logic and Knowledge*, p. 41-56

<sup>20</sup> Cf. Nelson GOODMAN, *Modos de Fazer Mundos*, p.103-109

Cf. José Augusto Cardoso BERNARDES, “Crítica Literária I” in *Biblos. Enciclopédia de Língua Portuguesa*, 1995 (Vol. I)

<sup>21</sup> É necessário no entanto chamar a atenção para a necessidade de “não confundir [ como faz o neo-pragmatismo] o sentido do texto com os seus usos” ( Cf Rosa Maria GOULART, *Literatura e Teoria da Literatura em Tempo de Crise*).

Umberto Eco (Cf. *Interpretação do texto Literário. Lector in Fabula*, p.62) atenta igualmente na necessidade de distinguir *uso* livre de um texto tomado como estímulo imaginativo, e a *interpretação* de um texto aberto”.

objecto, colocando a arte numa posição de dependência da sua percepção, muito em conformidade, aliás, com a *visão de mundo* defendida por Nelson Goodman, definida sempre como uma hipótese, uma sua versão, em estreita dependência de um acto perceptivo.<sup>22</sup>

Tudo isto para propor, embora timidamente, que *Literatura* pode ser, simplesmente, um nome que utilizamos no nosso discurso, partilhando o seu referente, mas nunca acedendo ao seu sentido, o que pode condicionar — será esse o ponto que nos vai interessar, como “pedra de toque” do acto crítico — o nosso modo de referência aos textos, e o uso que deles fazemos, tendo por horizonte a crítica.

Repare-se, entretanto, que esta mesma proposta pode ser simplesmente considerada mais uma forma de descrever o indescritível; no fundo, mais uma redescritção de “literatura” pela negativa, que já encontráramos formulada de diversos modos, desde o “je ne sais quoi” no século XVII, à noção de indizível ou à mais recente “matéria negra” de Manuel Frias Martins<sup>23</sup>, metáforas, afinal, da (ou pela) “não identificação da literatura”<sup>24</sup>; isto, apesar da história do conhecimento literário ter passado pelo Formalismo, Estruturalismo, também pelo New Criticism, como modos de percepção do literário, fundados, portanto, na crença de que a literatura pode ser pensada por um prisma que exclua o sujeito psicológico como agente perceptivo do texto, privilegiando, por conseguinte, a tessitura textual enquanto estrutura (ou processo, ou sistema) de linguagem que, principal e assumidamente naquele último, não deixa de ter uma consistência social, na medida em que corresponde a “um modelo

---

Em WITTGENSTEIN encontramos uma proposta diversa, assumindo-se que “para uma *grande* classe de casos — embora não para todos — do emprego da palavra «sentido» pode dar-se a seguinte explicação: o sentido de uma palavra é o seu uso na linguagem. E a denotação de um nome explica-se, por vezes, ao apontar-se para o seu portador.” (Cf. *Investigações Filosóficas* 1995, p.207)

<sup>22</sup> Cf. GOODMAN, *idem.* : “Os quadros de referência (...) parecem pertencer menos ao que é descrito do que do que a sistemas de descrição” ( p. 38) ; “percepção sem conceptualização é *cega*, totalmente inoperativa (...). ( p.43)

<sup>23</sup> Cf. *Matéria Negra; uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, 1995

<sup>24</sup> Oswald DUCROT (Cf. “Dizível/Indizível” in *Enciclopédia Einaudi. Linguagem e Enunciação*, p.458-459) levanta a questão da *indizibilidade* de que se reconhece a alguma matérias (ao dizer do texto poético, será portanto uma delas) de um modo interessante para as questões que pretendemos desenvolver, relevando o “problema de saber como temos nós, desse indizível, um conhecimento suficientemente claro para termos a certeza de não o poder dizer. E se temos efectivamente esse conhecimento claro e explícito, que fatalidade nos impede de o exprimir? (Os defensores do indizível não são, aliás, os autores menos loquazes.). De tal maneira que a própria existência do indizível para existência do indizível parece só poder ser confirmada na medida em que ele for, de uma maneira ou outra, dizível.”. Este mesmo problema poderá ser colocado face à relação crítico/texto literário, do modo como o iremos problematizar daqui em diante. Se a linguagem não é só o nosso modo de representação do mundo, implicando também uma forma de o construir e organizar atribuindo-lhe significado, de que forma é que podemos considerar a existência de algo percebido, que foge à linguagem, portanto condição privilegiada de um estar no mundo?



fenomenológico implantado na consciência de uma colectividade”<sup>25</sup>. Retorna-se, assim, ciclicamente, à mesma metáfora do inefável, revestida de diferentes designações, mesmo que a história da percepção da literatura tenha, não obstante, confiado na existência de propriedades necessariamente formais, imanentes aos textos literários, contribuindo para a criação de um *patamar fixo* e não tanto maleável que condicionaria a referência crítica aos textos, de modo a evidenciar uma perspectiva de verificabilidade, ao mesmo tempo que lhes reconhecia um núcleo identificativo, descurando outros possíveis seus constituintes, por considerá-los *exteriores* ao objecto literário. Estavam então criadas as condições para o desenhar da uma clivagem entre *imanência* e *transcendência* textual<sup>26</sup>, salientando-se como os diferentes modos de percepção (no sentido lato) de um texto dependem, à partida, de um mecanismo selectivo face ao que poderíamos considerar a sua *realidade*.

O que importa finalmente reter, para já, é uma recorrente consciência, que adiante se problematizará, da impossibilidade de descrever/definir/ literatura enquanto conceito geral, o que levará a implicações na prática discursiva acerca de específica obra literária: a crítica.

## 1.2. Crítica literária

Parte considerável do estudo a desenvolver centrar-se-á preferencialmente numa outra *palavra difícil*: *Crítica*. Tomar-se-á como ponto de partida a convicção de que, da indecidibilidade em torno do conceito geral e abstracto de “Literatura”, se pode inferir uma dificuldade no ângulo de perspectiva sobre o específico objecto literário que determinado texto constitui. Se aceitarmos que só reconhecemos um objecto quando de antemão temos determinada expectativa do que iremos descobrir, ou através de mecanismos perceptivos que passam pela comparação com o já conhecido<sup>27</sup>, então

---

<sup>25</sup> Manuel Frias MARTINS, *idem*, p.235

<sup>26</sup> Cf. José Augusto Cardoso BERNARDES, “Crítica literária” in *Biblos*, 1995

Cf G. GENETTE, *L’Oeuvre de l’art. Immanence et Transcendance*, 1994

<sup>27</sup> Cf GOMBRICH, *El Sentido del Orden*, 1999, p.171: “ Podría decirse que la fuerza del hábito tiene su origen en el sentido del orden. Es el resultado de nuestra resistencia al cambio y de nuestra búsqueda de la continuidad. (...) En el estudio de la percepción, la fuerza del hábito se hace sentir en la mayor facilidad con que asumimos lo familiar. Hemos visto que esta facilidad puede tener como resultado incluso nuestra

talvez se torne legítimo inferir que a fluidez e indefinição do próprio conceito de literatura condicionem uma dificuldade de identificação do específico texto enquanto objecto, por não se partir de forma imediata, mesmo que não consciente, de um prévio ângulo de visão.

Consideremos o *acto* crítico, em sentido lato, como um *acto* de referência (ou pelos menos a sua pretensão, quando não simulação) a determinado texto literário, distinguindo-o de outras modalidades discursivas como o ensaio, por exemplo, não pelas características de género que neste podemos descobrir, e que, apesar da disparidade de modos, remonta sempre uma forma “de ensaiar, no seu sentido próprio, i.e. pesar, experimentar, por confronto (afastando qualquer intuito apriorístico)”<sup>28</sup> — tudo, afinal, características também determinantes para o discurso crítico —, mas sim por a crítica ser *construída* sobre o texto literário, a ele remontando simultaneamente. De um modo mais preciso, a crítica alicerça-se sobre a pressuposição de algo que nos surge como objecto, curiosamente, por intermédio de uma sua forçada e simulada transformação em objecto<sup>29</sup>.

Se quisermos, uma vez mais, recorrer ao traçado da linha genealógica da palavra *crítica*, para esboçar o seu sentido presente, tomando em consideração o seu percurso diacrónico, poderíamos lembrar a origem grega da palavra, κρίνειν \*,<sup>30</sup> que tem por significado julgar, formular um juízo. Ora, relativamente à crítica, discurso que à partida não se regeia pelos valores ou regras do artístico, apresentando-se sim como uma linguagem, se não identificada, pelo menos reconhecível como meta-artística, mais particularmente, no que concerne ao presente estudo, meta-literária (veremos até que ponto a intuitividade desta afirmação corresponde de facto a uma efectividade) teremos de delinear dois percursos sempre mais convergentes do que divergentes, mas que importa distinguir neste momento, como metodologia de trabalho:

---

incapacidad para advertir lo esperado, porque el hábito tiene se manera de ocultarse bajo el umbral de la conciencia.”

<sup>28</sup> Cf Helena Carvalhão BUESCU, “Ensaio” in *Biblos* ( Vol.II ), 1997

<sup>29</sup> Neste sentido, discordamos das palavras de Rosa Maria GOULART quando distingue o discurso ensaístico por este não dispor da “ficcionalidade do texto literário”, nem da “linguagem tendencialmente denotativa e desambiguizada da crítica mais comum” ( Cf. *Literatura e Teoria da Literatura em Tempo de Crise*, 2001), já que assumimos que a linguagem da crítica (essencialmente se se tratar de crítica de poesia) se distingue exactamente pela sua incapacidade denotativa e pela dificuldade em referir o objecto literário por descrições definidas que lhe sejam distintivas e identificativas.

<sup>30</sup> Cf José Augusto BERNARDES, *ibidem*

- uma atitude genericamente denominável por meta-crítica, i.e. discursos que partem de uma perspectiva judicativa ou simplesmente exemplificativa sobre o discurso crítico enquanto atitude e *modus faciendi*, dando conta, ou tentando fazê-lo, dos discursos praticados sob esse epíteto;

- outro que dirá respeito à crítica como efectivação prática de um discurso moldado (veremos adiante até que ponto a expressão pode revelar-se particularmente feliz) a outro discurso com especificidades próprias que se reconhecem como parte constitutiva do domínio do literário.

Relativamente à primeira hipótese, podemos considerá-la afim à crítica (já que nenhum dos conceitos poderá ser pensado autisticamente, de costas voltadas para os restantes), mas sempre com a consciência de que é parte constituinte de um território afim mas, contudo, diferente, o da Teoria Literária.

David Mourão Ferreira<sup>31</sup>, pensando a crítica como um processo intencional que visa “compreender, interpretar e julgar a literatura” reclama a atenção para que não se efectue o divórcio entre o acto crítico e a teoria e a história literárias, reenviando para René Wellek<sup>32</sup> e a sua proposta da necessidade do diálogo das três correntes discursivas.

Relegando a história literária para um plano paralelo, embora de forma alguma se pretenda minorar o papel que efectivamente terá como ordenação diacrónica das obras literárias, e sua consequente interpretação em termos de reconhecimento, fundado num sistema da análise de *diferenças* e de *semelhanças*, importa pensar na convergência da teoria e da crítica literárias, questionando de que modo a primeira poderá influenciar o acto prático, tenderíamos a dizer imediato, da segunda.

Só em consciência da intersecção destas duas perspectivas, se chegará a um entendimento sobre o discurso crítico, traçando os seus modos de fazer, sua prática, seus objectivos, sua leitura (sempre em duplicado, já que a leitura da crítica remete, implica e condiciona inevitavelmente a leitura e interpretação do texto literário), suscitando

---

<sup>31</sup> Cf. “Crítica da Literatura e Análise da Obra Literária” in *Tópicos Recuperados*, p.29

<sup>32</sup> Cf. R.WELLEK & Austin WARREN, *Theory of Literature*, 1949, p.7-8: “Like every human being, each work of Literature has its individual and general. Individuality can be distinguished from complete particularity and uniqueness. Like every human being, each work of literature has its individual characteristics; but it also shares common properties with other works of arte, just every man shares traits with humanity, with all member of his sex, nation, class, profession, etc. (...). Literary Criticism and Literary history both attempt to characterize the individuality of a work, of an author, of a period, or of a national literature. But this characterization can be accomplished only in universal terms, on the bases of a Literary Theory .”

Cf. René WELLEK, *Concepts of Criticism*, 1963

dúvidas em tudo similares ao problema que se coloca quando se procura saber o que é “Literatura”. E isto necessariamente levar-nos-á a concluir, como acima se indicou, que da fluidez do conceito de literatura nasce a fluidez do conceito de crítica, pois se é certo que existe todo um conjunto mais ou menos difuso e indefinido de discursos que identificamos, reconhecemos, como crítica, ainda que dificilmente seja possível apontar rigorosamente as propriedades exactas que fazem com que os distingamos autonomamente de outros discursos, como o literário ou o filosófico, por exemplo, a verdade é que reconhecemos um texto como sendo crítico. Mais do que isto, aliás, somos capazes de intuir algumas das suas propriedades, mesmo que não as identifiquemos, em textos que, à partida, não consideramos pertença desse domínio.

Todos estes aspectos conduzem à convicção de que a crítica será parte daquele conjunto de actividades que conhecemos porque as reconhecemos enquanto tal, numa atitude muito próxima daquela que seguimos quando nos queremos escusar a definições e evitar a identificação de características essenciais, distintivas, da literatura.

Assim, se se aceitar a afirmação que nos diz que literatura é tudo aquilo que consideramos literatura, resguardando-se desta forma a possibilidade de inserir num mesmo conjunto, um poema concretista e *Odisseia*, por ventura também será legítimo aceitar a mesma (não) definição para o discurso crítico. Só aliás desta forma se compreende que, ao ser traçado o historial da crítica literária<sup>33</sup>, surjam lado a lado textos da Antiguidade Clássica (eles mesmo amiúde situados no ambíguo horizonte do literário), como *Íon* ou a *Arte Poética* horaciana, e autores como Richards ou Eliot ou um David Mourão-Ferreira, para nos reportarmos desde já um dos autores que irá servir de alvo exemplificativo no decorrer do estudo a desenvolver.

Desta forma, reconhecemos como parte do mesmo, discursos que se fazem de modo tão dissemelhante sobre um texto literário; modos de fazer diverso que implicam tanto finalidades diferentes, como métodos diferentes, ou motivações diferentes.

Há, então, que sublinhar esta condição necessária, embora não suficiente, para que se possa falar em texto crítico: a admissão de que crítica é um discurso que assenta sobre um outro discurso reconhecido como literário; um outro texto que por sua vez apontará também para os seus próprios referentes; um texto que aponta para um referente, uma exterioridade, relativamente a si mesmo, que nos *aparece* como objecto identificável e apropriável. E, não o sendo na realidade, não deixará no entanto de ser

---

<sup>33</sup> CF WIMSATT & BROOKS, *Crítica Literária. Breve História*, 1980  
CF René WELLEK, *A History of Modern Criticism*, ( Vol I-IV) 1981/1983

este o primeiro *convencimento* que o crítico terá de superar para iniciar o seu discurso. Aliás, poderíamos começar por insinuar que o(s) sentido(s) do texto (já que é necessariamente isso que o texto é para o seu leitor, mesmo enquanto objecto: a constituição de um sentido identificável), a ideia formada pós-leitura, ou uma possível descrição de apropriação do texto, constituirá o referente de determinado discurso crítico.<sup>34</sup>

Fica, assim, à partida determinada uma diferença, que se julga fundamental, entre o que pertence ao domínio da crítica literária e ao domínio da Teoria da Literatura, tendo consciência de que essa autonomização já se vinha preparando, a partir pelo menos do período romântico, em que a crítica perde progressivamente a sua orientação normativa<sup>35</sup>. Sem deixar de considerar uma e outra mutuamente subsidiárias, ao entender o acto crítico como um discurso que aponta, através dos mais variados procedimentos para um objecto exterior a si, determinada obra, os textos teóricos com considerações assentes no fenómeno literário entendido na sua generalidade, sem especificação de um texto concreto, serão lidos e problematizados a partir de um ângulo diferente; situados no contexto da teorização literária, trazem consigo implicações significativas que podem fazer compreender de que forma é que o discurso para-crítico e para-literário, na sua generalidade, pode entrar em relação directa com o acto crítico efectivo. E quanto a este ponto seria de sublinhar que semelhante processo de acesso aos textos e sua compreensão não é de forma alguma diverso daquele que descobrimos frequentemente ao estabelecer pontes possíveis entre as considerações generalistas sobre a literatura ou muito amiúde acerca de específica periodização literária, e a sua exemplificação prática na feitura e construção literária, muitas vezes efectivada pelos mesmos autores<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Veja-se que apesar do texto crítico apresentar o texto literário como seu referente, este não existe senão como modelação (quando esse projecto é alcançável, já que existem particulares resistências do objecto literário a essa modelação) e simulacro, criado por uma ideia sobre o texto, um ponto fixável, que por sua vez servirá de referente ao discurso crítico.

<sup>35</sup> Cf. José Augusto BERNARDES, *idem*,: “Com o Romantismo e a conseqüente afirmação da literatura como campo autónomo, a crítica literária tende para se afirmar como actividade institucionalizada, ao mesmo tempo que se vai desligando da poética e da retórica, renunciando assim à vocação prescritiva que assumira nos séculos anteriores .

<sup>36</sup> A diferença entre este tipo de considerações meta-literárias serem realizadas pelos próprios autores literários, ou não, pode ser relevante por neste segundo caso se ostentar o desfazamento entre uma intencionalidade e a sua efectivação prática, assim como exhibe a capacidade de uma obra *fugir* das rédeas do seu próprio autor, mostrando como o referente do texto, na perspectiva daquele que o escreve e pensa, não é o mesmo daquele que o recebe. Este aspecto revela-se de forma muito notória em alguns textos metatextuais de Eça, ou em alguns autores do neo-realismo ( período literário em que a clivagem discurso metatextual e discurso literário se fez de modo muito nítido). Por outro lado, é de tomar em conta como estes problemas nos surgem exemplificados com maior facilidade quando se trata de textos identificados

Repare-se, no entanto, que neste momento se busca somente definir uma delimitação de campo — que por vezes nem sempre é óbvia, descartando desde logo a hipótese de uma descrição universal, ou sequer completa do que crítica pode vir a significar. Defende-se, aliás, a dificuldade, se não impossibilidade de definição, como uma das principais características, esta sim *essencial*, do discurso crítico. No entanto, ao deixar claro um entendimento da crítica que parta deste princípio, ao mesmo tempo que se restringe um campo vasto — e à partida problemático quanto à definição de um género discursivo — evita-se, em simultâneo, especificações que decerto obrigariam a uma redefinição constante da crítica, enquanto conceito, de cada vez que nos referíssemos a cada um dos seus *praticantes* nas suas diversas “modalidades”, chamemo-lhes assim. Desta forma, libertamo-nos de problemas relativos a formas específicas de fazer, como orientações judicativas, métodos hermenêuticos, tendências biografistas, impressionistas ou formalistas por exemplo, para nos centramos somente na questão da referência do (e no) discurso crítico, ou se quisermos, a crítica como um modo de representação<sup>37</sup>, questionando, conseqüentemente o realismo<sup>38</sup> ( sempre tido como tentativa de simulação), como modo de representação privilegiado da crítica.

Mas, ainda que se evite dar especial relevância a *modalidades individualizadas* do acto crítico, como os atrás apontados a título exemplificativo, importará distinguir — para logo os negar dizendo que são um só — dois diferentes pontos de vista sobre a crítica, enquanto processo de avaliação e descrição (notando que estes dois termos estão em estreita dependência e não só associados) de especificado texto literário. Há que identificar dois pontos de vista considerados dois diferentes paradigmas<sup>39</sup> para que alternativamente penderiam os discursos de *apropriação* do texto: um que tomaria a obra como o ponto de partida auto-suficiente do discurso crítico, fornecendo, a partir de uma sua suposta interioridade, todos os dados que a tornam descritível e referenciável, a perspectiva *intrínseca*; e outro que parte de contextos extra-literários (chamemo-lhes assim, embora com a consciência de que são pouco produtivas e instáveis quaisquer linhas divisórias que pretendam demarcar de forma efectiva o que pertence ao texto e o

---

como incluíveis no contexto da representação realista, embora se saliente que “não existe qualquer vínculo obrigatório entre referência e Realismo” ( cf Rosa Maria MARTELO, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, 1998, p. 33)

<sup>37</sup> Aqui sim será útil pensar num significado lato de “representar”, dividindo a palavra e fazendo-a regressar a um sentido etimológico: *representare*: “*voltar a pôr em presença de*”; “*estar em vez de*”.

<sup>38</sup> Procurar-se-á por enquanto uma noção de realismo subsidiária da utilização do termo por Goodman que pensa o realismo como em independência de propriedades do objecto, mas dependente de toda uma teia de convenções. (Cf GOODMAN “Realism” in *Languages of Art*, 1984 )

<sup>39</sup> Cf José Augusto Cardoso BERNARDES, *ibidem*,

que não é seu constituinte interno), assumindo portanto um ponto de vista *extrínseco*. Dividir-se-ia, então, a atitude crítica em duas vertentes, que resultam, crê-se, de dois movimentos inversos, um de divergência e outro de convergência: um que partiria de um ponto único (o texto nas suas possibilidades físicas, formais, as únicas, de facto, intrinsecamente identificáveis<sup>40</sup>) e só a partir daí expandiria as suas variadas exposições teóricas acerca do mesmo; outro que a partir de variadas pressuposições circunstanciais, *extra-literárias*, tomaria o texto como seu elemento de convergência<sup>41</sup>. Há no entanto que ter em conta que os dois modelos expostos, designados de modo genérico, mesmo impreciso, por *extrínseco* e *intrínseco* dificilmente podem ser considerados diferentes, ou divergentes: ambos são parte constituinte de um procedimento simulativo, em que se queda o acto crítico, resultado provável da ambiguidade e indefinição do objecto e da necessidade da sua permanente modelação e construção.

### 1.3. Realismo, representação, referência

À partida, importa distinguir os termos *realismo*, *representação* e *referência*, tendo em conta um sistema de implicações não recíprocas. Torna-se evidente que **Realismo** ⇒ **Representação** ⇒ **Referência** embora a conversão não seja verdadeira. Nem todas as representações poderiam, com legitimidade, ser apelidadas de realistas — e aqui estamos a usar a expressão no sentido goodmaniano, que nos diz que realismo, mais do que uma qualidade do objecto representante, está relacionado com um inculcamento social que determina a percepção do objecto como representação realista, resultado, portanto, de identificação (nunca confusão) imediata do representante com o representado<sup>42</sup>. De modo equivalente, é possível assumir actos de referência não

---

<sup>40</sup> Será a esta a perspectiva do Formalismo, Estruturalismo ou New Criticism.

<sup>41</sup> Repare-se que as recentes perspectivas culturalistas, ou próximas de uma estética de recepção parecem seguir uma linha que conceptualmente não está longe de uma linha genealógica de posicionamentos historicistas ou impressionistas (sem colocar em patamares estanques), compreendendo que aquela segunda entra em linha de conta com o sujeito perceptor do texto numa perspectiva dependente, também, de um meio cultural e histórico.

<sup>42</sup> Nelson GOODMAN (Cf “Realismo” in *Languages of Art*, p.38) pensa do seguinte modo a representação realista: “Realistic representation, in brief, depends not upon imitation or illusion or information, but upon inculcation. Almost any picture may represent almost anything; that is, given picture and object there is usually a system of representation, a plan of correlation, under which the picture represents the object”. Um pouco mais à frente o mesmo autor conclui: “How correct the picture is under that system depends upon how accurate is the information about the object that is

mediados por um procedimentos de representação (trata-se do caso dos deícticos, ou dos nomes próprios<sup>43</sup>, por exemplo). Mas o que interessará, por ora, questionar, tendo conta esta estrutura triangular que envolve os domínios da referência, representação e realismo, é de que forma podem ser estes mesmos conceitos operantes na percepção da crítica, um discurso construído sobre um outro. No fundo, tentar discernir de que maneira podemos identificar o texto crítico como representação (que se revela pelo menos expressão de uma tentativa, de uma busca, de representação) de especificado, mesmo se não específico, objecto literário, constituindo este, conseqüentemente, o seu referente, ao mesmo tempo que se discute quais os mecanismo de representação que sustentem a possibilidade de se falar, por exemplo, de realismo a respeito de um discurso crítico.

Será legítimo interpretar os termos referência ou representação de um modo similar, caso estejamos a falar de literatura, portanto linguagem literária, ou de linguagem “quotidiana”, ou não literária? Será legítimo, até, diferenciá-las como duas linguagens distintas? Será que a linguagem literária cria os seus referentes, numa suposição de mundo “próprio” ou só dependente do texto? Será que este modo de agir em relação à literatura é muito diferente da nossa acção quotidiana, no uso da linguagem?<sup>44</sup> Tudo questões de difícil resposta quando se defende, como se principiou por fazer há pouco, que apesar do reconhecimento de um modo de ser diferente da *literatura* (que deriva, deduz-se, de uma linguagem que se *reconhece* como diferente sem se identificar o porquê, ou mesmo os modos de expressão, dessa diferença) não se é capaz de apontar as suas especificidades.

Torna-se, então, útil esboçar brevemente, portanto de um modo necessariamente simplificado, o que se entende por “referente” e “referência”, explicitando, quanto possível, estes conceitos em dois andamentos: um orientado para a linguagem literária e um outro para a linguagem comum, questionando simultaneamente se os mesmos se

---

obtained by reading the picture according to that system. But how literal or realistic the picture is depends upon how standard the system is. If representation is a matter of choice and correctness a matter of information, realism is a matter of habit.” (p.38)

<sup>43</sup> RUSSELL ( Cf. “On Denoting”, *Logic and Knowledge*) acaba por afirmar que nem os nomes próprios referem de forma directa, tratando-se sim de descrições definidas abreviadas.

<sup>44</sup> Cf RICOEUR (Cf. *Metáfora Viva*, 1983 p. 329 ) defende para a literatura uma referência de segundo grau, mediante a suspensão da denotação de primeiro grau do discurso comum: “ Todo o sentido requer referência ou denotação. Esta enuncia-se deste modo: pela sua estrutura própria, a obra literária manifesta o mundo apenas sob condição de ser suspendida a referência do discurso descritivo. Ou para dizer de outro modo: na obra literária, o discurso manifesta a sua denotação como uma denotação de segunda ordem, graças à suspensão da denotação da primeira ordem do discurso.”



transfiguram, quando relativos ao plano ambíguo e instável em que se move a crítica enquanto discurso.

Quando dizemos uma palavra, temos em consideração que ela está por algo, portanto a representar alguma coisa que evidentemente não podemos transportar para o nosso discurso; não seria até demasiado extrapolativo dizer que ela funciona como *fórmula* resumida e convencional de outra coisa que reconhecemos e que os nossos interlocutores reconhecem e identificam sem que precisemos de a definir, em cada momento, expondo-lhe sentido(s)<sup>45</sup>. M. Riffaterre<sup>46</sup> chama a atenção para o que apelida de “crença ingénua” e “ilusão”, ou seja a suposição “de um contacto ou relação directa entre as palavras e referentes”, apontando duas situações diversas em que esse acto ilusório se efectua : “uma, geral, válida para todos os factos de língua; outra própria à literatura”.

### 1.3.1 Poesia e referência : a dificuldade em se ser exterior

Será útil lembrar por ora, só para nos colocarmos na ambiguidade que resulta da remissão da poesia para um contexto crítico-teórico, que esta mesma ideia de que as palavras se situam num patamar simultaneamente aquém dos seus referentes, mesmo se além do seu(s) sentidos(s)<sup>47</sup>, tem sido, aliás, um motivo poético que descobrimos recorrentemente em alguma poesia/poética da nossa contemporaneidade, também portuguesa (Em Portugal essa actividade é notória a partir da década de 50)<sup>48</sup>. Aí, a questionação da palavra, como unidade primeira, mínima, do poema, num procedimento

---

<sup>45</sup>No entanto, se com Goodman aceitarmos que representar é propor um modo de figurar o objecto e que “fazer é refazer” a palavra apresenta-se como um substituto convencional do que representa, mas reconstituindo simultaneamente uma sua figuração, re-apresentando-a de novo, pelas propostas que o seu uso contextual determina.

Cf. N. GOODMAN, *Modos de Fazer Mundos*, p.43 : Podemos ter palavras sem um mundo mas nenhum mundo sem palavras ou outros símbolos.

As muitas substâncias (...) de que os mundos são feitos são feitas ao mesmo tempo que os mundos. Mas feitas de quê? Não a partir do nada, afinal, mas, *a partir de outros mundos*. A feitura do mundo tal como a conhecemos parte sempre de mundos já disponíveis; fazer é refazer.”

<sup>46</sup> Cf. “Ilusão Referencial” in AAVV *Literatura e Realidade* p.100-101

<sup>47</sup> Aquém dos referentes porque a palavra não pode por si apontar para todos os usos historiados e possíveis, assim como não pode trazer à presença todas as particularidades do objecto que representa no acto da comunicação; além do significado porque excede descrições definidas convencionais (dicionarizáveis) que específico contexto pode determinar.

<sup>48</sup> Principalmente aquela em que surpreendemos uma linhagem simbolista, fundada numa herança baudelaireana e que se reformula em Mallarmé.

de autorreflexividade poética, assumiu um papel determinante<sup>49</sup>, muitas vezes numa implícita afirmação de um ideal afásico, que superasse as lacunas representativas das palavras ou, sem querer extrapolar em demasia, que apontassem um referente de forma mais directa, imediata, ou talvez que congregassem o sentido preciso ( não partilhado inequivocamente quase nunca) que se atribui consciente ou inconsciente a determinado termo.

No entanto, independentemente da consciência, ou não, da característica lacunar das palavras para dizer o mundo, serão elas que permitem a comunicabilidade no seu seio, conseqüentemente a sua organização em termos de sentido, já que, como acima se salientou, se é verdade que podemos considerar as palavras como representantes dos objectos (em sentido lato), ou mais precisamente dos seus referentes, por vezes, na nossa aprendizagem simultânea de linguagem e mundo, é por intermédio delas que chegamos aos próprios referentes que, não obstante dizemos por elas representados. Ora, o relevante, quanto a este ponto preciso, é que as palavras, por muito que, em determinadas situações, a linguagem poética ( principalmente ela) tente assumi-lo, atingi-lo ou simulá-lo, não se nos podem apresentar na sua independência. Diz-nos Oswald Ducrot:

*Qualquer universo, seja de que tipo for, trata (ou pretende tratar) de um universo diferente daquilo que se possa pensar ou desejar acerca dele. A palavra não se apresenta (não se pode apresentar) como criadora. Pelo contrário exige ser posta em confronto com um mundo que possua uma realidade própria ( mundo este que pode ser muito diferente do que se chama o mundo ou a realidade) : o que a palavra implica, implica-o relativamente a esse mundo<sup>50</sup>.*

Ora, como veremos, a linguagem poética parece viver da desconstrução (no sentido comum e não teórico- filosófico) deste princípio ou pelo menos da subversão da “realidade própria” para que convencionalmente as palavras poderiam apontar. Sem querer adiantar muito sobre este tópico, não será difícil aí descobrir um dos motivos dominantes para a dificuldade, por exemplo, em classificar um texto poético dentro dos princípios do realismo literário<sup>51</sup>. E se, de facto, acreditarmos que “o fim da

---

<sup>49</sup> A título exemplificativo podemos lembrar o poema de José Gomes FERREIRA ( *Poesia I \*\*\*\**) “ A palavra árvore/ não é uma árvore momento de sombra/ nem a palavra sol queima a pele das mãos, e até hoje nunca vi voar a palavra rouxinol”

<sup>50</sup> Cf. DUCROT, “Referente” in *Einaudi*, 1984, p.418

<sup>51</sup> Note-se, aliás, que, mesmo nos poetas que classificamos como inseridos num quadro de representação realista, como os abrangidos pelo epíteto neo-realistas, encontramos outros processos que não o da representação realista como forma de identificação ou reconhecimento de um universo para justificar a

palavra(...)está voltado para um exterior pois o seu valor depende (...) de uma realidade apresentada como independente dos discursos acerca dela produzidos.” e que “esta restrição [se] aplica também aos enunciados de ficção(...)”<sup>52</sup>, já que “o autor de uma ficção não procede como se criasse [o universo] à medida que fala dele, mas como se o descobrisse ou contasse”, podemos também inferir que nos enunciados poéticos a mesma motivação não se mantém, na exacta medida em que é subvertido o conceito de exterioridade<sup>53</sup>, ou pelo menos suspenso<sup>54</sup>. Ora, este aspecto condiciona decisivamente o meta-discurso que é a crítica, que se *apresenta* também como *representação* do texto poético, ou mais precisamente do seu referente (uma *imagem* que dele se mantém) na perspectiva do seu leitor/crítico, mas que não pode esquecer a estrutura referencial do discurso poético, enquanto linguagem que não deixa nunca de ser.

As noções de referência (portanto, como refere Ducrot a orientação de um dizer para aquilo que não é dizer) e referente (portanto o mundo ou objecto que se *descreve ou transforma*<sup>55</sup> no acto de fala<sup>56</sup>) não estão, assim, directamente relacionadas com o

---

classificação apriorística de realistas (Cf. Rosa Maria MARTELO, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*). Importará ter em conta, também, a dificuldade classificativa de Cesário como autor realista, apontando-lhe privilegiadamente uma estética da ordem da transfiguração, como se a poesia obedecesse e necessitasse de outros modelos de classificação

<sup>52</sup> DUCROT, *ibidem*

<sup>53</sup> Ray JACKENDOFF (Cf. *Semantics and Cognition*, 1983, p.27 ) salienta que não é necessária uma exterioridade física, para que se efectue uma representação de exterioridade (“out-thereness”) : “ consider dreams and hallucinations, where “out-thereness is (temporarily) ascribed to an experience for wich there is *no* necessary environmental input. For such an accription to take place, the mind must be supplying the same feature of “out-thereness” that it does in ordinary perception — although, unlike ordinary perception, this ascription is contradicted rather than confirmed by subsequent experience.”

<sup>54</sup> A propósito do funcionamento da referência no discurso poético, Ricouer propõe, como já salientamos, o conceito de referência desdobrada . Carlos João CORREIA ( Cf. *Ricouer ou a Expressão Simbólica do Sentido*, 1999, p.67-68) chama a atenção para o facto “o carácter semântico da enunciação metafórica não invalida[r] (...) uma intencionalidade referencial. Apenas as linguagens formalizadas como a matemática ou a lógica podem anular provisoriamente a sua relação com o real.” Acrescenta o mesmo estudioso de Ricouer que para o filósofo francês, as linguagens poéticas e criadoras não dispensam a sua intencionalidade real, o seu enraizamento no mundo. Sem duvida que essa *suspensão* visa *constituir* uma nova dimensão referencial, possibilitada não só pelo poder poético de refiguração do mundo , mas também pela exigência da própria realidade em ser dita multiplamente.” Repare-se no entanto, que o “conceito de poética não se restringe em Ricouer, a um género literário — a poesia—, mas abarca a totalidade das formas criadoras de representação do real (...)”, *idem*, p.69. Ora , se não é possível “surpreender [no discurso poético] qualquer relação instrumental ou objectivante”, *ibidem*, pontos fixos para *prendermos* o nosso próprio discurso de referência, que suponha um princípio de descritividade, então mesmo que apontemos ao discurso poético uma referência desdobrada, ou em segundo grau, a relação com o texto, numa perspectiva crítica ou discursiva, situa-se numa patamar de aporia, como se de facto se tratasse de um linguagem formalizada como a lógica, a matemática, e tenderíamos a dizer, a música.

<sup>55</sup> Detendo, por conseguinte, para já, a convicção de que toda a descrição assenta num acto de transformação.

<sup>56</sup> Deve-se ter presente que a forma como encaramos este mundo e objecto deve ser problematizada e não os entendendo como pré-adquiridos, extra-sujeito, extra-linguísticos.

conceito de realidade, mas com uma pressuposição de realidade, uma pressuposição de exterioridade para a qual a linguagem aponta.

Tomemos um exemplo muito concreto da nossa literatura; pensemos em *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz: se na linguagem quotidiana se referir determinada “Luiza”, sabemos de antemão que o referente é a pessoa concreta (ou a *ideia* que dela temos) que o nome está a substituir (a representar) no acto de fala (com quem podemos ter um contacto directo (*acquaitance?*), ou conhecer, como se diz, *só de nome*, ou através de determinadas descrições definidas (*knowledge about?*)<sup>57</sup>, que julgamos identificá-la. No entanto, se se referir “Luiza” a propósito de *O Primo Basílio*, o nome não deixa de ser referencial; somente refere dentro de um contexto do mundo ficcional de *O Primo Basílio*, construído sobre um eixo de espacialidade e temporalidade, desenvolvido no romance de Eça de Queiroz. Isto far-nos-á pensar que a referência actua de um modo similar para a linguagem quotidiana e a linguagem ficcional<sup>58</sup>. Mas será que a situação se mantém quando *no momento imediato de leitura* nos aparece o nome “Lídia”<sup>59</sup> em Ricardo Reis, ou um “tu”, ou uma primeira pessoa numa composição poética<sup>60</sup>, tendo em conta que o poema não decorre perante uma lógica de narratividade, portanto necessariamente temporalidade e espacialidade?<sup>61</sup>

\*

---

<sup>57</sup> Cf. RUSSEL, “On Denoting”, *Logic and Knowledge*

<sup>58</sup> Será de notar que se trata de uma posição controversa. Para os filósofos de tradição analítica, não só os descritivistas como Frege e Russell, como autores mais recentes, não descritivistas, como Putman, por exemplo, estes *nomes*, pertencentes a um contexto literário, não dispõem de referentes.

<sup>59</sup> Não é o mesmo que a identificação *a posteriori* de Lídia de acordo com a seguinte descrição definida: “uma das figuras femininas mais frequente na poesia de Ricardo Reis”, que corresponde a uma identificação de sentido da palavra “Lídia” usada em determinado contexto.

<sup>60</sup> Note-se que essencialmente estas figuras não são representadas através de um eixo de temporalidade e espacialidade, aparecendo simplesmente como nomes (por vezes pronomes, que nem assumem sequer a função gramatical a que se destinam: substituírem um nome), dificilmente assumindo uma exterioridade similar àqueles que descobrimos numa narrativa, e a que Ricoeur chama *mundo do texto* (Cf. *A Metáfora Viva*, 1983) em que os referentes se formam e transformam como figuras.

<sup>61</sup> Paul DE MAN, respondendo a um ensaio de M. RIFFATERRE (“Le poème comme représentation: une lecture de Hugo.” in *Production du Récit (II)*, p. 176-198), que defendia um estatuto de não referencialidade para a linguagem poética, afirma que, tirando os deícticos e os nomes próprios, as palavras não apontam para referentes, mas para sentidos e conceitos. Com algumas reservas, trata-se de conceito de referência em sentido lato, já que de qualquer forma admite uma exterioridade, uma imagem, uma noção para que a palavra aponta (Cf “Hypogram and Inscription” in *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press)

É possível, no entanto, pensar no termo *referência* em sentido lato, e encarar o referente (Cf .RIFFATERRE, *Ilusão Referencial*, 1984) como tudo em que podemos pensar ou fazer alusão (encarada sempre como uma exterioridade linguística. Como a “*imagem/ideia*” que temos das coisas e substituímos por palavras.

Toda a problemática em torno da referência parece tornar-se ainda mais ambígua quando conjugada com outros dois conceitos: o de *representação* e, a outro grau, o de *realismo*. Estes termos revestem-se de, pelo menos aparentemente, uma maior dificuldade de apreensão e identificação, se pensados em relação com o texto literário, porque a um primeiro nível pensamo-lo sempre num plano de diferimento. É verdade que a linguagem não literária se move também no mesmo plano, embora o falante e os interlocutores não se apercebam tão facilmente dessa situação, já que, frequentemente, tomamos a nossa própria linguagem como realidade e não como sua representação, porquanto repetidamente tomamos as palavras pelas próprias coisas que elas referem<sup>62</sup>. A questão residirá, então, somente na consciência de uma distância que o leitor estipula relativamente à linguagem artística e de que não toma consciência no que concerne à linguagem quotidiana ou não literária.

### **1.3.2 Representação e Realismo: A construção de um elo entre texto e mundo**

Pensados de forma não problematizada, cada um dos termos — *representação* e *realismo* — pode *parecer* implicar uma relação do texto com um mundo fixo (um pré-mundo, representado pelo texto literário, que conseqüentemente o daria a reconhecer). Assim, ao crítico restaria o papel de o identificar, passando por cima do representante, buscando, por seu intermédio, o representado. O texto literário funcionaria, então, apenas como algo similar a um catalisador, dispensável no final da operação, o que traz consigo, desde já, um entendimento da literatura como forma de duplo conhecimento, que nos diz algo sobre o mundo, representando-o, ao mesmo tempo que o reconstrói, reorganizando-o em termos de sentido. E se virmos, de facto, a situação por este prisma, não se manifestaria despiciendo sugerir que o acto de representação *poderia implicar* a (re)constituição do próprio modelo (o mundo) que o artefacto (o texto) representaria. É

---

<sup>62</sup> Cf. GOODMAN, “The Way The World Is” in AAVV, *Starmaking*, p.4: “Philosophers sometimes mistake features of discourse for features of the subject of discourse. We seldom conclude that the world consists of words because a true description of it does, but we sometimes suppose that the structure is the same as the structure of description.”

esse mesmo sentido que, como já apontámos, a etimologia da palavra latina *re-  
praesentare* propõe: *pôr outra vez em presença*. Assim se compreende que os termos  
“representação” e “realismo” não tenham de pressupor uma realidade pré-estabelecida e  
identificável exteriormente ao texto<sup>63</sup>.

Se seguirmos o percurso da história literária desde o Romantismo, rapidamente  
chegamos à conclusão de que a procura de realismo (não no sentido peridiológico do  
termo), que se exhibe afinal como a repetida busca de um *realismo* associado, não  
ocasionalmente, a um conceito de verdade, esteve de uma ou de outra forma sempre  
presente enquanto projecto literário. O que mudaria, conseqüentemente, seria o conceito  
de realidade, também de verdade, a que o texto deveria obedecer enquanto  
representação.

Tão realista será então o período literário que assim se intitula e assim se  
convencionou chamar – o Realismo- como as restantes correntes literárias  
desenvolvidas ao longo dos séculos XIX e XX, inseridas no Romantismo, entendido  
como Mega-período<sup>64</sup>. Diz-nos Roland Barthes, mostrando que *real* e *referente* não são  
termos que convirjam ou que se situem sequer a um mesmo nível:

*Semioticamente, o «pormenor concreto» é constituído pela colusão directa de  
um referente e um significante; o significado é expulso do signo, e como ele,  
evidentemente, a possibilidade de desenvolver uma forma do significado, ou seja, de  
facto, a própria estrutura narrativa (a literatura realista é, claro, narrativa, mas é  
porque o realismo nela é parcelar, errático, confinado aos «pormenores» e porque a  
narrativa mais realista que se possa imaginar se desenvolve por vias irrealistas). É o  
que se pode chamar a ilusão referencial. A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido  
da enunciação realista como significado de denotação, o «real» volta como significado  
de conotação; porque no próprio momento em que se considera que estes pormenores  
denotam directamente o real, o que fazem realmente, sem que seja dito, é significá-lo  
(...), limitam-se a dizer o seguinte: nós somos o real; é a categoria do «real» que é  
assim significada; por outras palavras, a própria carência do significado em proveito  
do referente transforma-se no próprio significante do realismo : produz-se um efeito de  
real, base deste verosímil inconfessável que forma a estética de todas as obras correntes  
da modernidade.*<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Cf Helena Carvalhão BUESCU, *Incidências do Olhar*, 1990, p.265-266: “A actividade de  
representação tem assim de ser concebida, neste contexto, como uma relação de sentido  
(comunicabilidade) entre o texto de ficção e o mundo postulado pela linguagem, e não o «pré-real»  
teoricamente existente fora da percepção (e da redução) que dele o sujeito social tem. Acentue-se, de  
novo, que a própria noção de *modelo de realidade*, ou *mundo*, pressupõe o entendimento de qualquer  
forma de comunicação como *transindividual* e, portanto, de qualquer estrutura como *intersubjectiva*.  
Trata-se de um modelo consensualmente possível de ser comunicado, e por isso produtor de sentido”.

<sup>64</sup> Cf. Aguiar e SILVA, “Romantismo” in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, 1997

<sup>65</sup> Roland BARTHES, “Efeito de Real” in *AAVV Literatura e Realidade*, p.95-96

### 1.3.2.1 Representação e imitação: termos que não convergem

Urge, neste momento, destrinçar as noções de *representação* e *imitação*, relevando o facto de que a representação se constitui, acima de tudo, como um modo de tornar possível a comunicação. Visto que não podemos transportar as *coisas* de que falamos, objectos ou não, para o nosso discurso, serão elas postas em presença por meio de substitutos, representantes ( se eu digo *casa* ou *cão*, estas palavras valem como *substitutos* de uma ideia socialmente partilhável do que é uma *casa* ou *cão* e não de um *cão* ou *casa* com características particulares, portanto os seus referentes socialmente partilháveis, não os objectos singulares)<sup>66</sup>. Ora, estas questões tornam-se um pouco mais complexas se pretendermos pensar o texto literário (e é neste contexto restrito que nos vamos servir destas noções) na sua globalidade, e conseqüentemente como pretensa representação *de (não da)* realidade. O mesmo irá suceder quando se perspectivar a crítica como representação de um texto literário, com a específica diferença de que este, além de sentido(s), terá (nem que seja por este ser acima de tudo linguagem), enquanto modo global de representação, um referente *à primeira vista* definível, objectivável, de que inevitavelmente se parte e aonde paradoxalmente, ou circularmente, se pretende chegar: o texto, ou seja o que no texto se constitui como referente do discurso crítico, não um suposto referente para que o texto aponte.

É possível aludir, portanto, a uma situação em que, simultaneamente, se chega ao sentido através do referente, e se atinge o referente pelo sentido. Não será, então, muito difícil reconhecer nestes dois pressupostos os dois paradigmas *intrínseco* e *extrínseco* do discurso crítico, já referido. Este procedimento manifesta-se um pouco diverso do(s) modo(s) de representação de um texto literário. Podemos considerar que este dispõe evidentemente de referentes, na medida em que é construído sobre a matéria linguística de determinada língua, e igualmente na medida em que identificamos imediatamente as palavras que o compõem (embora por vezes tenhamos de subverter a

---

<sup>66</sup> RIFATTERRE, “*Ilusão Referencial*” in AAVV *Literatura e Realidade*, p.100-101 : “ A existência de uma realidade não verbal fora do universo das palavras é inegável. Todavia, a crença ingénuo num contacto ou relação directa entre palavras e referentes é uma ilusão. (...) As palavras, enquanto formas físicas, não têm qualquer relação natural com os referentes: são as convenções de um grupo arbitrariamente ligadas a conjuntos de *conceitos* sobre os referentes, a uma mitologia do real.”

convencionalidade referencial de certas palavras, e aduzir-lhe novos sentidos, redescrivendo-as de nova maneira, sendo esse aspecto decisivo para marcar uma diferença específica, embora não distintiva, da linguagem literária e mais especificamente, como se verá adiante, a linguagem poética). No entanto, só em determinadas situações podemos identificar o/um referente para que aponta o texto literário (a que chamaremos referente global ou generalizável, remetendo para determinada exterioridade relativamente a si próprio), abrindo essencialmente a possibilidade de sentidos, ou seja uma *imagem* do texto ou, para citar uma vez mais Riffaterre<sup>67</sup>, “aquilo em que podemos pensar ou a que podemos fazer alusão”, relativamente ao texto.

Mesmo pensando o texto como representante de realidade, teremos neste ponto de manter a consciência de que (a) *realidade*, apesar de referenciável convencional e socialmente<sup>68</sup>, transforma-se no momento de representação do texto em proposta de sentido, em interpretação, reformulação ou redescrição *de (nunca da)* realidade, ou se quisermos, desde já utilizar os termos de Russell, em descrição definida.

A crítica, por seu turno, assume-se à partida, quase por definição como um *modo de dizer* determinado texto, *apontável, nomeável*, com uma *aparência* à primeira vista *referenciável*, que contudo foge a uma percepção determinável.

### **1.3.3 Representação realista : Produção, mais que reprodução. Crítica e simulação realista.**

Nelson Goodman em *Languages of Art*, no já citado capítulo dedicado ao *Realismo*, começa por propor uma definição daquilo em que poderia consistir a noção de representação realista, entendida como cópia. O autor sugere, conseqüentemente, que uma imagem só poderia, nesse sentido, ser realista se fosse possível confundir o representado com a sua representação, ou o seu representante. Esta hipótese, ao ser negada, permite expor, inversamente, a noção de representação e redefinir o conceito de

---

<sup>67</sup> *Idem*, p.100

<sup>68</sup> Note-se que própria palavra realidade é utilizada em termos comunicacionais e não definida em cada momento, detendo portanto um referente que torne possível a comunicabilidade.



*Realidade* e em consequência o de *Realismo*<sup>69</sup>. E deste modo, o termo *Realismo* — ou a sua formulação mais exacta, representação realista — não deveria ser pensado como um conceito em dependência de uma noção empírica de realidade: haverá com certeza representações que apelidaríamos de realistas (mesmo por vezes no sentido peridiológico do termo), ainda que não dispusessem de uma correspondência com o que apelidaríamos de realidade factual ou empírica. Veja-se como é possível imaginar, hipoteticamente, a possibilidade de existirem duas imagens, duas representações pictóricas, por exemplo de Centauros<sup>70</sup>, considerando-se ao mesmo tempo que uma responde aos cânones de uma representação realista, enquanto que a outra lhes foge. No entanto, ambas não deixam de ser representações de algo que toda a comunidade perceptiva sabe de antemão não existir na realidade que reconhece, e que designaríamos sob o epíteto de realidade empírica. Por outro lado, muitas vezes sob a égide do *realismo* enquanto simulação, mais do que produção, procede-se a uma transfiguração que sugere que o *verdadeiro* realismo, o modo de representação de realidade, intima e inequivocamente relacionado com um modo de percepção, com um ponto de vista, consiste em expor por seu turno uma especial capacidade de transfiguração<sup>71</sup>.

\*

Será este o prisma a tomar para se pensar na relação entre *representação* e *realismo*, já que por seu meio podemos descobrir, crê-se, um procedimento em tudo similar ao que encontraremos na crítica literária: uma simulação de realismo que se exhibe por variados processos, entre os quais, o da descrição/paráfrase ou o da citação, que resulta afinal numa *redescoberta* transfigurada do texto, transformando-o *numa*

---

<sup>69</sup> GOODMAN, *Languages of Art*, 1984, p. 34 : “One popular answer [respeita à questão de quais os critérios para aplicar um “teste de fidelidade”] is that the test of fidelity is deception, that a picture is realistic just to extent that is a successful illusion, leading the viewer to suppose that it is, or has the characteristics of, what it represents. The proposed measure of realism, in other words, is the probability of confusing the representation with the representing. This is some improvement over the copy theory; for what counts here is not how closely the picture duplicates an object, but how far the picture and object, under conditions of observation appropriate to each, give rise to the same responses and expectations.”

<sup>70</sup> Cf. Nelson. Goodman, *ibidem*

<sup>71</sup> Lembremos como Cesário Verde parte de uma simulação perceptiva e descritivista, portanto simulando à partida uma proximidade a um modo de representação realista e como, a partir daí (nos poemas “A Débil” ou “Num Bairro Moderno” essa característica é muito evidente), promove uma transfiguração metafórica, num, expressionista, noutro, que em ambos se efectua após um “olhar artístico” que surge em confronto com um olhar convencional.

Ao pintor barroco Arcimboldo, associado a Cesário (CF Helder MACEDO, *Nós e uma Leitura de Cesário Verde*, 1999), precisamente no que toca ao poema *Num Bairro Moderno*, também se reconhece construção de um todo transfigurado, fundado em fragmentárias figurações realistas.

*outra coisa* que, mesmo na ausência da primeira, se exprime sobretudo enquanto diferença. Será, então, essa *uma outra coisa a redescrição da obra*, em termos que não os seus, a(s) sua(s) interpretação/(ões).

Já à partida, haverá dois pontos de vista que poderão ser úteis para julgar o procedimento do acto crítico — tanto mais que acabam por encontrar um reflexo nas teorias críticas que colocam a tónica no “ponto de vista do autor”, na “intenção do autor, e paralelamente no ponto de vista do leitor, “a intenção do leitor”<sup>72</sup>, seguindo os traços delineadores da estética de recepção: um que estará relacionado com o acto de representação, dependente, portanto de um acto perceptivo cuja representação pretende (e aqui está a *intentio auctoris*) ser o mais exacta possível e corresponder, de forma que se intenta ser precisa, à realidade percebida; outro estará relacionado com o acto de reconhecimento, por parte de um interlocutor (leitor, neste caso), do representante como representação realista do representado, i.e. o reconhecimento de características identificadas como similares às convencionalmente tidas como constitutivas de determinada realidade<sup>73</sup>.

Assim se compreende que, para Goodman<sup>74</sup>, a quantidade de informação de uma representação (note-se que Goodman está a pensar sobretudo nas artes plásticas e que a linguagem literária joga no tal plano diferido, que se torna ainda mais complexo e distanciado quando pensado relativamente ao discurso crítico) não seja um elemento decisivo para a classificação de uma representação dentro das linhas definitórias do realismo, deslocando para o receptor/perceptor os parâmetros indiciadores de realismo (quando este é capaz de apontar com maior ou menor facilidade o *representante como representação do representado*). Ora, este aspecto recobre-se de uma maior nitidez se pensarmos, a título de exemplo, na pintura cubista, cujo objectivo primeiro, em traços largos e simplificados, seria a representação dos objectos partindo de um conjunto mais amplo de possíveis ângulos de visão sobre ele (portanto de um ponto de vista de quantidade de informação, tratar-se-ia de uma representação mais realista, porque detentora de mais informação sobre o objecto). No entanto, dificilmente seria aceite numa comunidade interpretativa a classificação do cubismo de acordo com modelos realistas<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> Cf. Umberto ECO, *Limites da Interpretação*, 1992, p.27-36

<sup>73</sup> Neste ponto, Reconhecemos o horizonte da Estética da Recepção, por exemplo.

<sup>74</sup> Cf. Goodman, “Realism”, *Languages of Art*, p.36-37

<sup>75</sup> É de notar, no entanto, que em sentido lato a pretensão de cada movimento, literário, acaba por ser sempre realista, tentando fazer com que a obra de arte corresponda a uma noção cada vez mais

Goodman acentua, assim, como já vimos, a *relatividade do realismo*, enquanto conceito, perspectivando-o em estreita dependência do sistema de representação de que se serve uma cultura, o que implica que a representação realista se torne mais do que um modo imitativo, ilusório ou informativo, transformando-se num modo de *inculcamento* de propriedades<sup>76</sup>. E, de facto, se tivermos em conta o realismo periodológico do século XIX, pensando no recorrente exemplo de um Eça de Queiroz, esta noção reveste-se de uma maior limpidez: ao ler os romances classificados sob o epíteto realista, apercebemo-nos de que mais do que uma atitude especular sobre uma exterioridade, identificável genericamente com a realidade (assumindo sempre, no entanto, como posição apriorística que dificilmente a palavra possa ser antecedida por um determinante definido), o que verdadeiramente está em jogo é um convencimento do leitor de que se trata de uma representação da realidade.

Ao mesmo tempo que se induz o leitor a reconhecer o texto como representação de mundo, induzindo-lhe uma leitura do texto como recorte de exterioridade, (aí reside a perversidade do literário enquanto representação) pede-se-lhe, em simultâneo, uma releitura (ou um refazer do seu entendimento, da sua percepção) do mundo, da realidade, à luz do próprio texto, à partida, portanto, um seu elemento representativo<sup>77</sup>. Daí que, se a própria representação exhibe sempre dois momentos em intersecção — um modo de percepção que, em si, implica já um modo selectivo<sup>78</sup>, e uma conseqüente construção (ou reconstrução) do mundo — a leitura, ou se se quiser, em termos latos, a percepção do texto literário processa-se em dois andamentos que se julga em muito similares: por um lado, a percepção selectiva do texto e sua necessária construção (deste ponto de vista será fácil compreender a variada capacidade interpretativa que todo o texto literário oferece, à partida, pelo facto de estar simplesmente sujeito a um acto perceptivo), e por outro a (re)percepção e (re)construção, reinterpretação da(s) realidade(s) de que julgamos serem o texto representação.

Tudo isto sucede por a nossa leitura do texto não poder ser feita na ausência do que conhecemos, do que temos como mundo, sem, portanto, um ponto comparativo, a que gostaríamos de chamar um *plano de reconhecimento*

---

*verdadeira* de realidade, mudando, não obstante, os conceitos de verdade e realidade, no decorrer dos tempos.

<sup>76</sup> cf *idem*, p.63

<sup>77</sup> Note-se que não foi de um modo muito diferente que encarámos há pouco a noção de referente, a um tempo *identificativo e construtor*.

<sup>78</sup> Cf. Helena Carvalhão BUESCU, *Incidências do Olhar*, p. 271: “ A percepção e a descrição são actividades ao mesmo tempo *selectivas e inclusivas* (do presente, passado e futuro), o que faz delas sempre a inscrição do sentido a reconhecer no mundo, por elas constituído”

Continuando com Goodman — que nos é útil mais pelas noções desenvolvidas em termos do conceito de *realismo* do que pelos critérios distintivos dos célebres sintomas do fenómeno artístico<sup>79</sup> — facilmente se compreende que o realismo seja, então, apresentado, como já vimos, como “um caso de hábito”, dependente de uma visão perceptiva que, à partida, está relacionada, mesmo dependente, de um pré-conhecimento à luz do qual, por comparação e conseqüentemente por reconhecimento, tudo o resto tomará sentido<sup>80</sup>.

Enraizada nesta mesma ideia da reconstrução do mundo (portanto da sua percepção ou interpretação), a partir do texto como hipótese representativa, está a conhecida e tão citada formulação de Oscar Wilde<sup>81</sup>, tida muitas vezes por obscura ou simplesmente provocatória, assente na convicção de que a haver imitação na relação fundada entre *arte e vida*, *arte e mundo* ou *arte e realidade*, os termos relacionais teriam de ser invertidos na sua formulação; seria então a vida a imitar a arte e nunca o inverso, já que o leitor reconhece e reformula a sua percepção do mundo, a partir do texto, que por sua vez suscita toda uma revisão do mundo, que parte da obra, que paradoxalmente aceitamos como sua representação.

Importa clarificar que quando nos referimos, por economia, a mundo e realidade, surge a necessidade de tomar em consideração que mundo e realidade dependem, em primeiro lugar de um estado perceptivo que é necessariamente selectivo e transformante. Riffaterre dá conta desta questão particular, perseguindo o ponto de vista do acto crítico como representação de um texto, ao centrar o problema na determinação da referência por parte do crítico literário:

---

<sup>79</sup> Repare-se que os sintomas da arte, “o quando é arte” ( Cf. GOODMAN, *Modos de Fazer Mundos*, p.103-109) considerada a questão fundamental da perspectiva goodmaniana, mais não é do que uma procura essencialista que nega, no entanto, a essencialidade, procurando de qualquer forma a identificação/determinação/distinção do fenómeno artístico, em tudo similar à perspectiva institucional sobre a literatura .

<sup>80</sup> Repare-se no famoso exemplo de *O Príncipezinho* de Saint Exupery: por muito fiel que possa ser a representação da jibóia a digerir um elefante, dificilmente se interpretará aquela representação enquanto tal, mesmo que as *reais* semelhanças entre o desenho e o chapéu, de facto, sejam escassas, como na realidade são, se atentarmos no desenho despidos de hábitos convencionais.

<sup>81</sup> Cf .Oscar WILDE, “Declínio da Mentira” in *Intenções*, 1993, p.50-51 : “ A arte não é expressão de nada, a não ser de si mesma. Tem uma vida independente, tal como o pensamento a tem e desenvolve-se estritamente por caminhos próprios(...). Em circunstância alguma reproduz a sua época(...). A Vida anda mais depressa do que o Realismo, mas o Romantismo anda sempre à frente da Vida. A terceira doutrina é que a Vida imita a Arte e não a Arte imita a Vida. Isto resulta não apenas do instinto imitativo da Vida, mas do facto de o fim confesso da Vida ser o de encontrar expressão, e de a Arte lhe oferecer algumas formas belas através das quais pode realizar a sua energia. ”

*O problema está em que os críticos também se deixam enganar: colocam a referencialidade no texto, quando de facto está no leitor, nos olhos daquele que vê — quando não é mais do que a racionalização do texto operada pelo leitor.*<sup>82</sup>

O referente, não sendo definitivamente apresentado como um concreto absoluto para o qual o texto aponta<sup>83</sup>, abre caminho a um entendimento do problema que vá ao encontro da sugestão de que mundo e realidade se transformam, aos olhos do leitor, a partir, por exemplo, da representação a que corresponde o texto literário. A procura de referente(s) como o(s) objecto(s) estável(eis) e estático(s), exterior(es) ao texto e para o qual ele aponta<sup>84</sup> (independente ou não da sua existência na realidade empírica ou factual) manifesta-se, então, sempre gorada já que o próprio referente para que o texto apontaria é, por sua vez, modificado pela representação em que consiste o texto literário<sup>85</sup>, de uma forma muito similar à exposta acima, quando se referiu que por vezes é a própria palavra, o próprio significante, a *produzir* o referente de que à partida seria simplesmente o representante.

---

<sup>82</sup> Cf. "A Ilusão Referencial" in AAVV *Literatura e Realidade*, p. 101

<sup>83</sup> O referente é aqui essencialmente tido como uma *ideia/impressão/imagem* que cada leitor detém acerca dele, de forma naturalmente diversa, embora se conceda evidentemente a existência de uma representação socialmente partilhada (sem a qual não haveria lugar para a comunicação).

<sup>84</sup> Neste ponto concreto, há que fazer uma distinção entre o que entenderíamos como o referente de cada palavra e o que poderíamos chamar de referente "sintagmático" do texto, o que Ricoeur postula como sendo o "mundo da obra", a exterioridade reconhecível para o qual ele aponta, e que nos serve sempre de termo de comparação para o texto e de ponto de partida para o seu reconhecimento. Cf. RICOEUR, *A Metáfora Viva*, 1983, p.239 : "Essa realização específica do discurso [literário] requer uma formulação apropriada do postulado da referência. À primeira vista pareceria suficiente reformular o conceito fregeano de referência, substituindo apenas uma palavra por outra; em vez de dizer: não nos contentamos com o sentido, pressupomos uma denotação diremos: não nos contentamos com a estrutura da obra, pressupomos um mundo da obra. A estrutura da obra é, com efeito, o seu sentido, o mundo da obra a sua denotação. (...) Interpretar uma obra é desvendar o mundo a que ela se refere, em virtude da sua "disposição", do seu "género", do seu "estilo"."

<sup>85</sup> É de notar que quando se alude a referentes globais de um texto, ou referente do ponto de vista sintagmático, a ideia não é referir absolutamente os seu(s) sentido(s) possível(eis), mas dois procedimentos que se afiguram essenciais para pensar a questão da referência : um que implica o *movimento* que liga o texto a uma realidade conhecida e reconhecível (proposições do género "Eça de Queiroz reflecte a sociedade portuguesa burguesa do século XIX"), que serve como um paradigma de comparação; e outro que parte do ponto de vista do leitor do texto e que "cria" uma sua ideia, uma sua imagem descritível, que possibilita a comunicação partilhável que o tenha por base (por exemplo um discurso crítico), e que permite, a partir dessa mesma ideia, um ponto estável a que pensamos corresponder o texto, passando às suas possíveis descrições (a que Russell chamaria descrições definidas), ao estipular hipóteses de sentido. Repare-se, no entanto, que não é líquido que se possa apontar para referentes objectiváveis (no eixo sintagmático que se referiu há pouco) quando se trata de um texto literário, fazendo notar que se trata de um processo simulativo que essencialmente os textos realistas exibem. No entanto, o texto literário constitui definitivamente o objecto referencial do discurso crítico. A questão é saber como agir quando não se identifica o texto sob esse mesmo processo. Repare-se, para concluir, que relativamente aos textos descritos sob a égide de uma representação realista, este processo torna-se fácil porque se dá uma espécie de substituição dos possíveis ou apontáveis referentes para que o texto *exteriormente* aponta, sem definir uma marca referencial do texto, enquanto objecto a descrever.

## 2.PERCURSOS DO ACTO CRÍTICO

### 2.1.Percepção, Identificação/Reconhecimento,

#### Descrição

Tendo, então, como vimos, a crítica o seu ponto de partida em específica obra literária (apesar de intrinsecamente, mesmo geneticamente, indeterminável)<sup>86</sup>, será possível, no entanto, descrever-se esta indispensável relação crítica/obra de um lado reverso. Tomámos como evidência, ou mesmo necessidade, o facto de o acto crítico encontrar na obra o objecto do seu discurso. Ora, este termo paralelamente ao significado de *lançar contra* (ou *ir de encontro a*) já atrás posto em relevo, sugere também uma ideia de *resistência*, delineando-se, por consequência, a imagem de algo que se nos aparece e afigura como um obstáculo<sup>87</sup>. Assim, a obra literária, o texto, deixa de ser exclusivamente o ponto de partida atrás referido, para se tornar simultaneamente, talvez mesmo principalmente, um ponto de chegada, de tal modo que estes dois posicionamentos que se julgaria desencontrados se tornem praticamente indistintos. De facto, o texto literário constitui o privilegiado alvo de um estado perceptivo, ponto de partida, consequentemente, de um processo de identificação(que pode não ser mais do que o estabelecimento de referência), momento chave que tornará possível um acto descritivo<sup>88</sup> que por seu turno está, como adiante se defenderá, na

---

<sup>86</sup> Aqui, a questão consistirá em saber se, apesar de se falar de uma *obra determinada*, usando portanto o verbo na forma de um particípio passado, pressupondo assim a hipótese de uma acção efectuada, será possível em termos conceptuais falar de uma obra sequer como *objecto determinável*, já que, como pressuposto, nos propomos questionar a determinação/identificação de uma obra ou pelos menos distinguir-lhe distintos graus de determinabilidade, ou identificabilidade.

<sup>87</sup> Objecto derivará do particípio passado (formado a partir do supino) de *Objicio, is, ere, jeci, jectum (ob, jacio)*: *Lançar diante de, Lançar contra, colocar diante; expor a; fazer penetrar em, insuflar, inspirar (uma ideia um sentimento) ///*; *Objectus, us (objicio), m. !. Acção de pôr diante, acção de opor, barreira obstáculo. 2. Objecto que se oferece aos olhares, espectáculo. ( Dicionário Latim-Port, Porto Editora, sd (Org. António Gomes Ferreira) )*

<sup>88</sup> Interessa, por ora, não estabelecer qualquer ordem de prioridade difícilmente sustentável. Fernando Gil salienta a incerteza de “não saber se a crítica foi levada tão longe quanto conviria, se está bem orientada e se os seus critérios são capazes de distinguir em todas as circunstâncias o descritivo e o interpretativo”. Mais adiante, defender-se-á que descrição pode ser somente o modo de fixar a interpretação e conduzir ao modo como esta se impõe. Por outro lado, diríamos que entre *interpretação* e *descrição* poderá existir somente uma diferença de grau, referindo-nos à primeira se perante objectos particularmente resistentes

base da crítica literária, como de qualquer *discurso sobre*. No entanto, se pensarmos que toda a percepção implica um processo constitutivo da realidade percebida, então uma das *funções* da crítica será a de (re)construção do objecto, (numa circular tentativa de a ele aceder) passando este a impor-se essencialmente como um *porto* de chegada e não tanto como o ponto de partida.

Helena Carvalhão Buescu, em *Incidências do Olhar*, centra-se logo de início na questão da descrição no discurso literário, direccionando o seu trabalho para a literatura romântica do século XIX. Por ora, distanciamo-nos do problema do acto descritivo a partir do binómio descrição/narração, tal como é imposto pela autora, preterindo-o a favor do binómio *percepção/representação*. Será então a partir deste ponto preciso que se buscará a compreensão do procedimento descritivo da crítica como modo de representação do texto.

### 2.1.1 Da Percepção à Identificação

H.C.Buescu toma a percepção como “o único meio pelo qual o mundo se constitui para mim”<sup>89</sup>, o que logo de início implica a defesa da impossibilidade da representação do mundo sem a subjectividade de um olhar de um sujeito. Assim, impõem-se a negação de uma realidade pensada independentemente de nós, mas simplesmente mediada, o que significa também — e principalmente — construída pelo

---

à segunda. Por outro lado, propõem-se também a consideração de dois momentos no acto interpretativo : um que corresponde à identificação primeira do objecto (o que permite interpretá-lo a um primeiro nível enquanto tal ou tal, formando-se um descrição do objecto de acordo com esses dados), e outro que respeita a uma tradução discursiva dessa interpretação primeira, que implicará uma busca da descrição, organizada em discurso, e que surgirá em sequência sequência dessa descrição primeira e imediata, ou identificação. Nesta conformidade, importa ver que Fernando Gil praticamente indistingue o que é da ordem da interpretação e da descrição, revelando que o dado dificilmente se alheia do construído: “(...)o facto é descrito e é interpretado. Os Science Studies mostram à sociedade que o material observado nos laboratórios é ao mesmo tempo dado e construído. Aqui o problema residirá naturalmente em determinar a parte do dado e a parte do construído” ( isto pode não ser o problema mas o ponto de partida)” (Cf. Fernando GIL *Mediações*, 2001, p.271)

<sup>89</sup> Cf. *Incidências do Olhar*, p.261

Repare-se que esta posição, que inserimos na linha da concepção de mundo goodmaniana, advém de uma herança kantiana, de que não se alheou, de forma alguma, o Romantismo colocando o sujeito como núcleo central em redor do qual gira a noção de constituição de mundo. Cf. Manuel BALLESTERO, *El Principio Romántico 1990*, p.33

sujeito que a percebe, evidenciando, desde logo, a não pertinência da ideia de imitação como base de qualquer acto de representação, em consonância com a própria natureza infinita e pluriforme da realidade que torna qualquer olhar/percepção desde logo selectivo e direccionado<sup>90</sup>. Se, à partida, a percepção é, *de per se*, selectiva e construtora, então concluir-se-á que a representação, como resultado, consequência ou tão só manifestação, de um acto perceptivo<sup>91</sup>, sê-lo-á também necessariamente. Daí que se a relação entre literatura e realidade, ou ficção e realidade, não deve ser interpretada nos termos de uma estreita dependência, em que a primeira imitaria, copiaria, reproduziria, a segunda, encontrando nesta um modelo infinito e logo por isso inapreensível em toda a sua totalidade, a verdade é que não será mais razoável pensar na ficção como discurso de “costas voltadas” para *a realidade*, mantendo sempre a consciência de que é esta uma expressão que dificilmente pode ser utilizada antecedida por um determinante artigo definido. Aliás, porque *a realidade*, ou a nossa versão dela, sendo indiferente traçar a distinção sempre tão discutida em termos filosóficos, é o único contexto, seja por justaposição seja por contraposição, o único termo comparativo de que dispomos para que nos possamos situar face a qualquer discurso, independentemente de o classificarmos dentro dos domínios da ficcionalidade ou não. Não é uma maior ou menor proximidade relativamente à *realidade*, de uma sua versão, ou modelo, que diferencia os enunciados ficcionais dos que o não são<sup>92</sup>. Se assim fosse poderíamos distinguir graus de ficcionalidade, dizendo, por exemplo, que um romance oitocentista seria menos ficcional do que um romance decadentista ou *nouvelle vague*,

---

<sup>90</sup>GOMBRICH é um dos defensores da inexistência de um “olho inocente” sobre os objectos. Cf. *Arte e Ilusão*, 1995: “a total ambiguidade da visão estática de um olho só é logicamente compatível com as pretensões da perspectiva geométrica, mas incompatível com a ideia de que nós “realmente” vemos o mundo plano ou curvo” (p.417); “qualquer representação tem necessariamente de permitir um número infinito de interpretações”; ou “a selecção de uma decifração coerente com as nossas antecipações deva ser, sempre, a parte do espectador.” (*ibidem*). Por outro lado, estas posições que incluem a “participação do observador na leitura da imagem criada pelo artista” (*idem*, p.194) entram em sintonia com uma outra que acaba por se revelar similar e que respeita à noção de que o conhecimento se faz por reconhecimento e por confronto e paralelismo com o já conhecido: “O que lemos nessas formas casuais [os testes de Rorschach] depende da nossa capacidade de reconhecer nelas coisas ou imagens que temos armazenadas na mente. Interpretar um borrão de tinta, digamos, como um morcego ou uma borboleta significa um ato de classificação perceptual (...)” (*ibidem*).

Também em *El Sentido del Orden*, Gombrich chama exactamente a atenção para o facto de os estudos mais recentes da psicologia indicarem a selecção como um dos componentes da visão, fazendo depender essa mesma selecção de variados factores, nem sempre controláveis.

<sup>91</sup> Se pensarmos no sentido etimológico de representar, como já fizemos, vemos que representar significa “voltar a pôr em presença”, este estar *anterior* em presença relaciona-se com um prévio estado perceptivo, encarado em sentido lato (não simplesmente o da percepção visual, mas uma atitude, que pode ser impressiva, que implique um identificação), um “haver antes”, que se volta a apresentar, mesmo com a consciência de que este anterioridade não é verdadeira, já que o objecto se constrói à medida que (e porque) é percebido.

<sup>92</sup> Cf GOODMAN, *Languages of Art*



por exemplo, o que se afigura de difícil sustentação. Por isso mesmo, há que repensar a ideia de que existe entre ficção e realidade uma oposição de termos, como se cada um representasse a negação de outro.<sup>93</sup>

A relação entre objecto ficcional e realidade (chamemo-lhe desta forma porque as próprias palavras são parcas na sua capacidade de representação totalizadora das especificidades do mundo) traduz-se afinal numa relação de representação, na exacta medida em que a ficção representa *a realidade*. Ora, aqui *representar* é um *estar por*, que não só não substitui simplesmente, como constrói e reformula o objecto à medida da sua percepção, ou de uma perspectiva perceptiva. Conclui H. C. Buescu:

*Existe, pois, um elo indissolúvel entre ficção e realidade, constituído a partir do momento em que se considera que a primeira fala da segunda e a organiza, portanto, em termos de sentido: ora esta actividade forma o próprio núcleo da representação. Esta não pode, assim, ser uma mera cópia do real, na medida em que qualquer acto de comunicação postula, necessariamente, uma ausência de identidade entre o referente e o comunicável/comunicado. Por outro lado, e porque não pode ser cópia, também não pode ser o oposto: tanto a relação de identidade como a relação de contradição pressupõem a existência, por assim dizer, de um ser comparável em ambos os elementos. Ora a única afirmação possível é que literatura e realidade são diferentes, que a primeira fala da segunda e, por isso, a representa.*<sup>94</sup>

E se pensarmos no conceito de realidade em dependência de um estado perceptivo, que resulta da intersecção da subjectividade do sujeito que a percebe, com uma “versão” de realidade convencionalmente inculcada e postulada (que não se distingue, afinal, da percepção de mundo e de real que a linguagem (re)cria); se pensarmos que realidade corresponde sempre a uma hipótese, a uma *proposta*, a uma versão,<sup>95</sup> então não poderemos deixar de pensar a crítica da literatura tendo em conta a ligação entre ficção e realidade nos termos já atrás expostos, como uma representação sempre em segundo plano, se quisermos uma *representação da representação*<sup>96</sup>. Tudo

---

<sup>93</sup> Cf Helena Carvalhão BUESCU, *Incidências do Olhar*, p.264

<sup>94</sup> *idem*, p.264-265

<sup>95</sup> Helena Carvalhão BUESCU, *idem*, p.265. A autora passa em revista neste momento as relações entre ficção e realidade fundadas em Ricoeur, assim como um conceito de realidade, que descobrimos em W. Iser ou em S. Schmidt.

<sup>96</sup> Não se está aqui a propor a crítica como uma literatura de segunda ordem, como Wellek e Warren definiram certo modo de entender o acto crítico. Cf. René WELLEK e Austin WARREN, *Theory of Literature*, 1949, p.3: “Other theorists draw different sceptical conclusion from our contrast between literature and its study: literature, they argue, can not be studied at all. We can only read, appreciate it. For the rest we can only accumulate all kind of information “about” literature. Clearly, some difficult problems are raised by this relationship. The solutions proposed have been various. Some theorist would simply say that literary study is knowledge and arise a “second creation” with results witch the most of us seem futile today.”

isto pode conduzir a um entendimento da prática da crítica em dependência de um acto de criação, pelo que importa desde já repensá-la como um acto fundamentalmente criativo, assente num contexto que por sua vez é já e sempre recriação<sup>97</sup>.

E sendo a própria linguagem representação ou representante do mundo em que vivemos e simultaneamente um modo (talvez o único) de constituição desse mesmo mundo para nós, só poderemos entender os variados modos de *uso* de linguagem (como, por exemplo, a crítica ou a literatura) como um complexo jogo de representação que se expõe na sua multiplicidade especular<sup>98</sup>. Trata-se então de um conceito de representação cujo resultado não implicará uma identificação única e nítida do objecto representado, mas a sugestão de um conjunto de remissões metafóricas. Representação deixa assim de poder significar uma forma de *resumir*, tornar identificável, determinado objecto, delineando-se, por oposição, como uma maneira de o construir, propondo uma identificação de determinada perspectiva ou ângulo.

Diz-nos H.C.Buescu, cuja preocupação neste ponto vai incidir na recusa da proposta de pensar a representação em literatura como cópia, que é suficiente

*o facto de a literatura se construir com base no sistema linguístico, para se afastar toda e qualquer concepção de que ela imita o real. Isso implicaria que a relação entre linguagem e o real seria uma cópia, ou seja que existiria uma relação de semelhança necessária entre sistema de signos e realidade em si mesma(...)o homem representa na exacta medida em que não pode imitar.*<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> René WELLEK (Cf. *Concepts of Criticism*, 1963, p.4) ao focar o problema da relação entre arte e crítica, identifica a crítica como um discurso não aproximável do literário, embora alguns dos indícios (sintomas?) deste surjam naquele (o registo metafórico poderá ser um desses indícios): “A feeling of art will enter into Criticism: many critical forms require artistic skills of composition and style. Still, I do not believe that the critic is an artist or that criticism is an art (in strict modern sense). Its aim is intellectual cognition. It does not create a fictional imaginative world such as the world of music or poetry. Criticism is conceptual knowledge. Or aims at such knowledge.” Repare-se, no entanto, que se a própria literatura pode ser pensada como uma actividade cognitiva, criação e cognição não deverão ser vistos como actos contraditórios, mas sim interdependentes. Se considerarmos que a própria percepção é construtiva, então qualquer acto cognitivo estará então assente num acto criativo. Ora isto, relativamente à relação crítica-literatura, ainda se manifesta de modo mais evidente, por o objecto sobre que recai a crítica ser particularmente resistente a uma *identificação/determinação*, e por toda a objectividade de que a crítica se possa revestir não ser mais do que uma simulação de um carácter objectivo e de constituição de prova. Há que ter também em conta que quando aqui se fala de representação da representação, não se está a pretender apontar, para o discurso crítico, uma categoria de literatura *de segundo grau*, ou de *segunda ordem*, mas pelo contrário assumir-se “uma espécie de *vontade de estilo* (expressão de Juan Marichal para definir o ensaio) que nos faz esquecer que se tratava de uma *escrita segunda* (sem sentido depreciativo; tão só no de escrita sobre outra escrita ou escrita que pretende ocupar-se de um objecto exterior a si própria) para nos chamar a atenção sobre o brilho que dela própria dimana.” (cf Rosa Maria GOULART, *Literatura e Teoria da Literatura em Tempo de Crise*, 2001, p. 22)

<sup>98</sup> Cf Helena Carvalhão BUESCU, *idem*. P.266

<sup>99</sup> *ibidem*

O que se verifica, por conseguinte, é então um jogo sucessivo, à maneira das bonecas russas ou de um quarto de múltiplos espelhos reflectores, construído a partir da identificação/descrição/representação, sem querer, pelo menos para já, impor uma ordem sequencial a qualquer um destes elementos, que complexamente, por sua vez, se transformam em duplo, se tomarmos em consideração que a actividade comunicativa não tem efectivação prática sem *o outro lado* que sempre a determina: o interlocutor, ou o leitor.

São, de facto, os leitores que necessariamente (re)activam, no momento da recepção, os procedimentos de identificação, descrição e representação, três acções sobre o texto, que por vezes será difícil distinguir de forma estanque, e que estão presentes e em consonância com o que geralmente se apelida de *interpretação*. Se a própria linguagem institui uma “versão de mundo”, portanto uma sua identificação, apropriação, que permite uma sua descrição (em traços mínimos identificativos de modo a serem reconhecidos/aceites por um interlocutor), condicionando o seu olhar sobre o mundo, portanto a sua percepção sobre ele, então a própria literatura enquanto modo de representação será sempre representação em segundo nível, apresentar-se-á como proposta de mundo fundada na proposta de mundo instituída pela linguagem.

Sendo assim, a crítica reside sempre numa ambiguidade (a que, por conseguinte, a literatura não pode também fugir). Ao constituir um modo de representação de algo, com a consciência de que esse algo será sempre difuso e geneticamente não descritível de forma absolutamente distintiva, surge necessariamente a dúvida que, pelo menos aparentemente, assenta numa ambivalência disjuntiva :

- Será que o acto de referência que está na base do discurso crítico apontará para o mundo ou proposta de mundo representado pelo texto, supondo nele uma exterioridade que, como já vimos, depende sempre da subjectividade construtiva do sujeito perceptor e da convencionalidade social que o condiciona;
- ou será que o acto de referência respeita ao próprio estatuto do texto enquanto texto, enquanto realidade, apesar de evidentemente difusa, indeterminável por definição, encontrando neste o ponto de referência (constituente em si mesmo) para que o texto crítico apontaria.

Em termos mais simples a questão residiria em saber o que é que a crítica identifica como o (seu) objecto, de que tentará a representação em que, afinal, consiste o próprio discurso crítico, e que necessariamente implica uma atitude descritiva<sup>100</sup> do objecto identificado (ainda que não determinável). Esse objecto-alvo da crítica será o mundo ou proposta de mundo que o texto veicula enquanto representação, enquanto seu representante simultaneamente construtivo? Ou, talvez, o texto entendido como realidade abstracta e descritível em si (e aqui a grande dificuldade será identificar este *em si*), embora nunca em total independência do mundo postulado pela própria linguagem e que nos terá de servir sempre de ponto de referência?<sup>101</sup>

Finalmente, o problema assenta na dúvida de atribuir à crítica uma atitude formalmente platónica<sup>102</sup> na busca dos modelos cuja representação literária seria a sombra, a que paradoxalmente pela sua faceta essencialmente construtiva aduziria uma essência; ou uma atitude reflexiva que tende a virar-se para o texto enquanto realidade ou proposta de realidade literária, da mesma forma que a literatura parte do mundo (ou a ele chega) para se constituir enquanto representante<sup>103</sup>?

Serão estas questões por natureza irresolúveis e que, de forma incómoda, parecem apontar para uma atitude judicativa, a relevar não o que a crítica literária é, mas

---

<sup>100</sup> Sugerir-se-á que descrição e interpretação no caso do acto crítico dificilmente se distinguem. Aliás, se nos lembrarmos do exemplo de algumas das imagens ambíguas mais conhecidas (a do *pato-lebre* ou a dos jarros que formam dois perfis, por exemplo), em que o perceptor se decide por uma de duas possibilidades de identificação do percebido, vemos que o texto dificilmente se resolve em duas hipóteses perfeitamente definidas, sendo que a descrição se manifestará sempre como uma hipótese interpretativa, tornando-se um termo subsidiário de outro. A questão a colocar é que existem casos em que mais facilmente se identifica com uma maior nitidez o objecto descrito ou interpretado, de acordo com uma particular resistência à descrição que particulares objectos parecem oferecer. Quanto a este ponto há que sugerir a poesia como um discurso particularmente resistente. Por outro lado, há também que notar que muito provavelmente esta tentativa de desligar interpretação e descrição (que vulgarmente toma o epíteto de paráfrase) pode respeitar a esta ambiguidade de escolher num objecto maleável o alvo, ou o núcleo, descritível, portanto identificativo.

<sup>101</sup> Cf. Conceito de *mundo da obra* em RICOEUR (*A Metáfora Viva*, 1983)

<sup>102</sup> David MOURÃO-FERREIRA, autor que nos servirá de prumo exemplificativo na segunda metade deste trabalho, recusa à crítica o estatuto de representação da representação, o estatuto de fornecer imagens de imagens, atribuindo-lhe um papel perceptivo/intuitivo de maior alcance na compreensão e representação do texto : “entendendo que ele [o crítico] deva «comunicar imagens das intuições recebidas» [ citação de Dámaso Alonso, *Poesia Española (Ensayo de Método y Limites Estilísticos*, 1950) equivale a fixá-lo, por toda a eternidade, num precário impressionismo de parafrazeador. Toda a obra poética constitui, *latu sensu*, um aglomerado de imagens parcelares e, na sua configuração global, uma imagem totalizadora: se o crítico se limita a fornecer imagens destas imagens, ou desta imagem, não esboça mais afinal que uma paupérrima segunda criação.” ( Cf. *Vinte Poetas Contemporâneos*, p.17)

<sup>103</sup> Evidentemente que a questão não tem de ser colocada em termos absolutamente alternativos; muitas vezes não é possível mesmo fazer essa *separação de águas* que a descrição feita do problema parece implicar. No entanto, a divisão da situação da crítica nestes dois termos permite compreender dois modelos críticos, que se apelidou de *intrínseco* e *extrínseco* ( que já se verificou acaba por constituir um falso ponto de vista) e mostrar a dificuldade em estabelecer um objecto com um mínimo de fixidez, que permita servir de alvo a um discurso.

o que deve ser, apesar da consciência de que só será possível estudá-la do ângulo como ela se nos aparece nas suas variadas manifestações. É que na verdade, o *ser da crítica* surge-nos tão ambíguo quanto o *ser da realidade* ou o *ser da literatura*; consequentemente, o domínio que o crítico terá sobre o seu objecto de representação será de alguma forma paralelo ao do próprio escritor (mesmo o apelidado realista): a realidade que lhe surge como horizonte (ou o texto para o crítico) é algo difuso e indeterminável.

No entanto, será nesta duplicidade que as várias tendências da crítica literária oscilam, optando (ou simulando optar) por uma ou outra constituição do objecto literário. A questão é que a possibilidade de escolha, e do livre arbítrio, pode ser neste caso claudicante, por não haver esse total controlo do *olhar* direccionado sobre o objecto, cuja identificação é um processo complexo que arrasta consigo uma sucessiva reformulação do que se julga percebido. Assim, dificilmente se chega, defender-se-á, a um reconhecimento *global* e de facto identificador do objecto, descortinando-se e propondo-se *pequenas identificações fluidas* e sujeitas sempre a uma perspectiva simultaneamente *conformante e deformante*.

### 2.1.2 Da Identificação à Descrição

Tendo tudo isto em conta — e partindo do princípio de que a identificação, que implica sempre reconhecimento, já que o que se conhece tem de ser posto em confronto com o conhecido como termo de comparação possível —, há que pensar a posição do acto descritivo em causa. Como descrever perante a dificuldade de estabelecimento/identificação do objecto a descrever?<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Diz-nos Fernando GIL ( “Descrição”, *Mediações*, p.271-272) que “*não há descrições em estado puro sem que contudo se esteja já a interpretar, o facto descrito anuncia-se, irrompe, dentro da explicação — que, por seu turno, se converte em uma nova factualidade reclamando uma outra descrição e uma outra explicação*”. Desta maneira se compreende que, ao falar-se em descrição, o objectivo principal não se centre em distingui-la de um estado interpretativo. No entanto, preferencialmente associaríamos, para já, o processo primeiro da descrição (que ainda não é acto, mas sim facto) a um acto de identificação, ( que, como supomos, estaria em crise na relação crítica-texto), que não deixa incorporar um estado interpretativo, mas que se diferencia de uma descrição discursiva que estaria então associada a um processo explicativo. A questão que se coloca, afinal, é a de saber se é possível passar a uma segunda fase (a da descrição interpretativa, ou explicativa), sem passar pela primeira ( a da descrição identificativa).

Repare-se que a expressão “interpretação” tem vindo a ser evitada e preterida a favor da “identificação” (associando, portanto, ambas à descrição), porque se assume, também desde logo, que o acto de interpretar, muito em semelhança com o acto de interpretação quando aplicado à execução de uma partitura, pode significar um percurso construtivo com base numa identificação que lhe serve de substrato ou motivo, apesar de acreditarmos que o próprio momento de identificação também é incluível dentro do que genericamente podemos classificar de *interpretação*. Assim, por agora, relativamente a este domínio específico da crítica em que ora nos tentamos mover, não nos interessará perspectivar *descrição* e *interpretação* como fases hierarquizadas sequencialmente, em que necessariamente a primeira precederia a segunda. Segundo Fernando Gil

*não há descrição não infectada por interpretações prévias – e o puro dado e virginal, neutro quanto ao sentido, seria indizível se fosse outra coisa que o mito de origem de uma ciência que se vê a si mesma como inteiramente objectiva.*<sup>105</sup>

Ora, a relação que propomos é exactamente aquela que, recusando a diferenciação, à partida, entre os dois termos, os toma como as duas faces de uma mesma atitude.

\*

A descrição surge muitas vezes como a pedra basilar de um pressuposto de objectividade, que julgamos tratar-se essencialmente de uma sugestão de objectividade, sobretudo no que respeita às ciências humanas. Aliás, seguindo a linha de pensamento que tem sido delineada até aqui, dificilmente poderia suceder de outra forma, já que, tendo o termo *objectividade* uma origem comum ao termo *objecto*, reconhecemos nesta palavra a característica do que é *objectivo*, que por sua vez remete para determinado objecto e suas qualidades, retraindo o sujeito desse processo de remissão para uma exterioridade.

---

<sup>105</sup> Cf. Fernando.GIL, “Descrição”, *Mediações*, p.270

Oswald Ducrot, num artigo já citado<sup>106</sup>, traça a história semântica do termo *objectivo*, encontrando nela o eco do jogo de remissões e ambiguidades do termo referente, em que, curiosamente, se reflecte o modo de proceder da crítica literária. Apesar de a filosofia escolástica identificar o termo *objectivo* com “aquilo que constitui uma ideia... uma representação do espírito, e não uma realidade existente em si mesma e «independente»”<sup>107</sup>, o significado que determina hoje o uso desta palavra deriva de um conceito que se opõe a “*idealis*” designando “o que existe «independentemente de qualquer conhecimento ou ideia»”<sup>108</sup>. Ora, o interessante é fazer notar uma inflexão no sentido da palavra que pode não ser entendido tão somente como uma mudança de rumo semântico, mas sim como uma implícita consciência (mesmo sem plena noção das suas implicações) de que não existe uma nítida diferenciação entre o que é *exterior* e *interior*, entre o que somos nós e o que são os *objectos independentes de nós*.

Partindo deste pequeno parêntese genealógico, de que não se pretende retirar nenhuma conclusão especulativa acerca da nossa percepção do que nos é supostamente exterior, e que surge aqui como mero apontamento exemplificativo de como são maleáveis estes terrenos em que nos tentamos mover, chegaríamos a duas sugestões que nos mostram que a objectividade, no que concerne ao discurso crítico — e de um modo paralelo ao discurso literário —, é sempre uma simulação, construída por meios, técnicas, processos próprios no intuito de *convencer*:

- a primeira resulta do uso corrente da palavra *objectividade* e do uso comum da expressão *ser-se objectivo*;
- a segunda partirá desta evolução dos conceitos, que desvela a indecidibilidade do próprio acto de identificação ou reconhecimento das coisas do mundo e do modo como elas nos surgem.

O próprio conceito implicado na palavra *objectividade* pode ser, à partida e ainda sem especificar o domínio fluido do literário, falaz, se acreditarmos, como atrás se indicou, que não existe percepção do mundo (que dificilmente apelidaríamos de exterior) sem a intervenção do sujeito, e que o acto de percepção condiciona só por si

---

<sup>106</sup> “Referente” in *Einaud* (Vol. II) 1984, p.418-438

<sup>107</sup> *idem*, p.420

<sup>108</sup> *ibidem*

um mecanismo simultaneamente de selecção e construção. No entanto, facilmente verificamos que mais inoperante se tornará o conceito, quando assumimos que, por definição<sup>109</sup>, o objecto para que o discurso crítico apontaria é não identificável<sup>110</sup>, algo que nos aparece com muito menos de *dado* e muito mais de *adquirido*. Desta forma, se *objectividade* dificilmente pode ser característica de um registo de linguagem, menos aplicável será à crítica enquanto discurso.

Provavelmente, neste domínio, apenas será possível assumir uma estratégia retórica de simulação de objectividade. Este aspecto torna-se ainda mais nítido se regressarmos a um entendimento do termo no seu sentido original, já salientado: o de remissão e reenvio para o objecto (paradoxalmente inobjectivável<sup>111</sup>) do discurso.

Estaremos, assim, na condição de assumir que *objectividade* será uma característica que respeita mais à capacidade do sujeito para simular uma estreita relação entre *o que diz* e o objecto supostamente *dito*, do que uma verdadeira capacidade em fixá-lo/determiná-lo na sua independência face ao sujeito que o percebe e que o vai, ao mesmo tempo, determinando e formulando no decorrer do seu discurso, estabelecendo assim uma dupla acção no seu leitor/interlocutor: primeiramente, constrói-se o objecto de modo a *oferecê-lo* ao leitor, *descreve-se* sob determinado ângulo, *interpreta-se*, actuando no sentido do convencimento (seria aqui que o termo explicação teria lugar) de que o objecto literário é a *construção*, a *descrição*, a *interpretação* que dele é traçada. Deste modo, desde o início, dá-se a substituição do objecto pela sua *construção/descrição/interpretação*, por um seu simulacro, portanto; posteriormente, agir-se-á no sentido inverso, no da remissão (o procedimento de citar, de que se falará adiante, é o mais comum e o mais convincente) para dados do texto, como se este afinal constituísse uma efectividade em *si* e não tivesse sido anteriormente *apresentado* por meio de uma representação, necessariamente selectiva e (re)construtiva. Note-se então que *descrição* já não poderá ser somente entendida como o estabelecer *de/do* sentido ao seu objecto-alvo (o texto literário), já que a descrição não

---

<sup>109</sup> Ou mais precisamente pela persistente recusa à definição e determinação.

<sup>110</sup> Repare-se que o objecto da crítica, tal como o *objecto* a que se reporta a descrição da notícia que Fernando Gil descreve em *Mediações*, é também não só abstracto, como também *confuso* ao olhar do sujeito perceptor.

<sup>111</sup> Por paradoxal que possa parecer, poderíamos falar do texto enquanto objecto, sim, mas não objectivável, lembrando que até aqui usamos sempre a palavra tendo em consideração o duplo significado atrás referido: um derivado de *lançar contra*, *defrontar*, *direccionar*, e outro entendido como *algo que oferece resistência*. “Objecto” perde então aqui, como não poderia deixar de ser se quisermos utilizar o termo no domínio da linguagem e da literatura, um carácter fixo ou absolutamente determinável, para ser simplesmente o alvo indeciso de uma procura, com um estatuto ou uma função algo similar ao que entendemos atrás por referente de uma palavra.



é, numa primeira fase, uma proposta de versão, mas sim o momento privilegiado de identificação (apropriação/percepção com sentido) do objecto. A descrição não nos pode, imediatamente, surgir como pressuposto de uma funcionalidade, já que não é ela que “ que «dá» sentido ao que em si não teria ( o mundo) [neste caso o texto]” demonstrando, sim, pelo contrário, que “*não há mundo sem sentido, não há representação fora da situação de comunicação, pela qual o mundo se articula em linguagem. Não se trata de enumerar para inventariar (Hamon), mas de descrever para propor uma significação (Tison-Braun)*”<sup>112</sup>

É, então aqui que o problema da descrição, associado, como vimos, ao da interpretação (como modos privilegiados, se não únicos, de representação de um texto literário), se coloca. Só que neste caso específico, como em qualquer outro, mas expondo-se aqui com uma maior evidência, “a descrição, tradicionalmente entendida como fundamento aparente de uma objectividade, dita como cópia do real, demonstra assim ser condição de uma subjectividade e de uma objectividade que mutuamente se pressupõem e condicionam.”<sup>113</sup>

Aceitemos, então, que a descrição de um texto literário possa ela mesma ser descrita nos dois *andamentos* expostos de seguida:

- um que corresponde a uma descrição resumida — diríamos quase imediata no momento da percepção —, e que permite a identificação do objecto, ou seja uma descrição *interiorizada*, em que são relevados traços suficientes, que permitam vincar a sua distinção e diferenciação face a restantes; o momento em que se detêm traços pertinentes, mesmo antes da sua verbalização e ordenação sistemática<sup>114</sup>;
- outro que respeita à verbalização, à consciencialização, ao inventário, à hierarquização dos traços pertinentes que permitiram a identificação do nosso objecto enquanto “tal” ou “tal”; ou melhor que o procuram justificar, reconstituindo o modo da fixação/determinação do objecto. No fundo, a

---

<sup>112</sup> Cf. H. C. BUESCU, *Incidências do Olhar*, p. 281

<sup>113</sup> *idem* p.273

<sup>114</sup> Lembrando um exemplo de imagem ambígua conhecida, essa descrição primeira é que permite dizer “é uma lebre” ou “é um pato” aquando na presença da figura denominada por *pato-lebre*; a essa descrição em estado incipiente de perceber determinado objecto “como isto” ou “aquilo” chamaríamos identificação, ou interpretação primeira.

ordenação narrativa e sequencial que reproduza, ou simplesmente simule, ou tão só procure, o processo que justifica e confirma a identificação<sup>115</sup>.

A partir daqui, a questão a apontar formula-se facilmente: se por vezes, não obstante a fluidez do objecto da crítica (que torna à partida o nosso olhar dependente de um *ver confuso*), é possível efectuar esse momento de identificação que nos torna capazes de relevar dados distintivos do objecto literário<sup>116</sup>, traçando, assim, uma descrição primeira e identificativa, partilhável, que constituirá o ponto de partida sobre a qual a descrição interpretativa<sup>117</sup> consequentemente explicativa) se fundará, a verdade é que existem também situações em que este procedimento ostenta uma notória dificuldade. Quando se trata de demarcar traços distintivos do objecto com que se defronta — resultado de uma incapacidade da identificação (uma descrição primeira, pre-discursiva) desse mesmo objecto —, por vezes o sujeito perceptivo cai numa situação de aporia, que resulta numa situação de afasia face ao texto. Ora, consequentemente, radica neste ponto um novo problema<sup>118</sup> que respeita à consciência, que se vai formando, de uma particular resistência dos objectos literários à descrição. Assumir-se-á, no entanto, desde logo, que são variados os modos e graus de resistência do objecto a um esboço descritivo ou um processo de identificação primeira, à tal formação de uma *imagem-ponto-de-partida*, necessária para se efectivar uma descrição/interpretação sequente, que esbarra num *ver confuso* e indeciso perante o objecto. E provavelmente será mesmo nesta linha de pensamento que se abre o caminho para pensar uma necessária clivagem entre os discursos que nos habituámos a distinguir em géneros, incluindo-os, no entanto, na grande família designada pelo termo literatura. Será esta a pedra de toque que permitirá abrir uma brecha entre discursos (o lírico e o narrativo, por exemplo), classificando-os não por suas supostas específicas

---

<sup>115</sup> Não nos interessará a problemática filosófica que busca identificar qual dos processos se dá em primeiro lugar, do domínio da filosofia da percepção. O que interessa aqui, no contexto da crítica literária, são de facto estes dois momentos, activados num acto perceptivo, questionando se este pode ser entendido de modo similar no domínio da crítica como modo de percepção e representação literárias, devido à especificidade do seu objecto. E aí há que ter em conta dois momentos diferentes do acto de representação: por um lado a identificação de determinado objecto como algo, por outro lado a descrição narrativa e em sequência do que se considera as propriedades distintivas desse objecto.

<sup>116</sup> Mesmo que tenhamos a consciência de que esses dados podem corresponder a uma construção do objecto.

<sup>117</sup> Estamos, como já vimos, na condição de falar em dois momentos descritivos: um pre-verbalizável a que corresponderia um momento da identificação / descrição (ou interpretação primeira), base fixável de que partirá o segundo momento da descrição que apelidaríamos de descrição/interpretação (o interpretação segunda).

<sup>118</sup> Paralelo àquele outro, já indicado, que respeita aos processos simulativos de objectividade e de remissão para um *suposto ser* de um objecto que é já construção.

propriedades, ou mesmo usos (sociais ou pessoais), mas sim de acordo com uma distinção, que se vai afigurando clara, entre os modos de os referir e consequentemente de os representar.

Se aceitarmos esta diferença genérica, então facilmente se compreende a impossibilidade de adopção de estratégias de representação, de descrição, de aproximação, de simulação de objectividade similares a objectos que são percebidos de modo diferente. Note-se que, neste momento, estaremos muito próximos da sugestão de que não basta que duas artes se sirvam do mesmo (ou aparentemente o mesmo) suporte de linguagem para que sejam tomadas como idênticas, ou para que fixemos o que resulta da nossa percepção de um modo similar. Dito de outra forma, não será suficiente que discurso lírico e discurso narrativo se sirvam do mesmo suporte linguístico (a *Língua*) para que se aproximem como modos artísticos similares. Da mesma forma que o discurso comum ou quotidiano e o literário não são pensados, percebidos e representados da mesma forma, apesar de se basearem ambos na língua como modo comunicativo, não obstante as muitas ambiguidades e contaminações a que se vota o que genericamente e vulgarmente chamamos de discurso literário.<sup>119</sup>

## **2.2. A Especificidade do Texto Poético**

### **2.2.1. Crítica e Identificação**

Prosseguindo neste entendimento de a crítica como um discurso sobre um discurso, um discurso assente num outro— o objecto literário —, que lhe parece servir de referência, mas que se revela na sua inconcretude, de que resulta, em consequência, a maleabilidade da crítica enquanto discurso com capacidade distintiva e identificadora relativamente ao seu objecto, complica-se o procedimento quando o termo de referência da crítica é um texto lírico.

Tentámos focar o problema da *identificação*, de uma primeira percepção distintiva do objecto que, pelo menos simuladamente, pretendemos referir, apontar,

---

<sup>119</sup> A propósito do uso historiado da expressão “género” e das diversas classificações que ao longo dos tempos a literatura foi sofrendo na sua submissão ao discurso genológico: Cf. S. Segre, “Géneros” in *Einaudi*, vol. XVII, p.70-93.

aquando do discurso crítico. Como vimos, *interpretação* poderá corresponder a um discurso segundo que implica uma reconstrução do objecto. No entanto, ao identificar estamos já a interpretar, na medida em que reconhecemos o objecto na sua diferença, relativamente aos seus pares. Distinguimos, por isso, *interpretação primeira*, que corresponderá a um acto perceptivo e identificativo — que se dirá imediato — de *interpretação segunda*, que corresponderá, na linha do que se tem vindo a estudar, à capacidade de traçar um discurso, que terá por base um princípio descritivo do objecto e que se desenvolverá como uma hipótese de descrição verbalizada.

Mais adiante David Mourão-Ferreira, enquanto crítico (assim como o modo como António Sérgio e Vitorino Nemésio lhe serviram de paradigma de leitura) servir-nos-á de exemplo para buscar compreender somente de que modo somos ou não capazes de um acto de designação do objecto de que se vai falar/escrever, através de fórmulas designativas ou tópicos descritivos (ou, se se quiser descrições definidas, para usar desde já a expressão de Russell<sup>120</sup>), que substituem a obra no discurso crítico e servem de *ponto de partida* para que seja possível criar uma *imagem/ ideia* do objecto com alguma definição.

Desde já, podemos então compreender a importância de olhar para o objecto literário<sup>121</sup> de forma paralela àquela como nos comportamos quando nos queremos referir a situações, a objectos, a raciocínios, a todo um conjunto de circunstâncias que são alvo do nosso discurso: no momento em que nos referimos a algo, antes de cedermos ao que vagamente se designa por interpretação, necessitamos em primeiro lugar de a identificar e, em segundo, de a dar a reconhecer ao nosso interlocutor, normalmente por meio de uma descrição, uma asserção que a identifique. Evidentemente que em muitas situações, principalmente se se trata de um objecto, o próprio nome que a designa é suficientemente identificativo para que seja reconhecível por outrem (se não o for fazemos uma sua possível descrição, que na maior parte das vezes não é física, mas está relacionada com a finalidade e o objectivo a que se destina, ou outro tipo de circunstâncias. Mas tudo isto é mais evidente quando se trata da referência a situações, raciocínios, acontecimentos. Nestes casos, é muito mais nítida (inevitável, até) a sua substituição por descrições (expressão que, como vimos, não divergirá necessariamente da palavra interpretação), que sirvam de marca identificativa

---

<sup>120</sup> Cf Russel, “On Denoting” *Logic and Knowledge*, 1956

<sup>121</sup> Insistindo na expressão *objecto*, não por lhe querer atribuir propriedades concretas, físicas, mas por ser o alvo a que outro discurso se dirige, usando a expressão próxima do seu sentido etimológico, que atrás indicámos.

e que permitam um reconhecimento por parte do interlocutor, de forma a que seja possível estabelecer um *princípio/uma base/um ponto de partida* para o entendimento mútuo; se quisermos, encontrar a possível plataforma para estabilizar de algum modo a instabilidade do objecto de referência.

Se a comunicação entre as pessoas se basear de facto nesta descrição que também aqui se fez em traços muito largos e provavelmente simplistas [que implica uma identificação ou reconhecimento/ uma descrição/ e um dar a reconhecer como base nessas identificação e descrição] então, talvez seja possível, a partir dela, concluir a seguinte relação: para nos referirmos a algo é necessária a sua identificação num momento perceptivo, que se efectua como uma forma de reconhecimento, ou mais precisamente situando o objecto ou situação novos, confrontando-os e comparando-os com aquilo que conhecemos, colocando-os num contexto, organizando-os face a todo um conjunto de objectos/situações conhecidos.

Umberto Eco<sup>122</sup> conta-nos com algum humor como Marco Polo ao chegar a Java encontra um Rinoceronte, identificando-o como um unicórnio; reconhecendo-lhe, portanto, características daquilo que anteriormente conhecia.

Se o modo de lidarmos com as coisas e de falarmos delas obedecer, se não sempre, pelo menos maioritariamente, a este modelo esquemático (que pressupõe identificação e reconhecimento) que implica associações, comparações, etc), por que razão o modo como lemos/percebemos textos literários e falamos/ escrevemos de/ sobre literatura há-de processar-se de maneira diferente?

Note-se, no entanto, que descrever (por isso falámos atrás de interpretação segunda como um descrever verbalizado) é a condição para a identificação do objecto, para delinear os seus contornos, traçando as suas linhas distintivas<sup>123</sup>. Por isso, identificar supõe já uma descrição, mesmo que não verbalizada. Também por isso chamámos interpretação(primeira) ao processo identificativo que se dá sobre o objecto, porque uma descrição, no sentido que temos vindo a desenhar, implica necessariamente um acto interpretativo<sup>124</sup>.

---

<sup>122</sup> *Kant e o Ortitorrinco, 1999*, p.65-66

<sup>123</sup> Cf. André BARATA, “O recuo sartriano e o problema da crença” in *Análise*, p.32 “descrever não é descrever o que se viu previamente, é condição de um ver com sentido; é um descrever além disso pré-enunciativo (...). Descrever, enquanto mediação necessária para crer, faz-se porque se “crê para ver” e não o contrário (desde que se entenda o ver como algo que se reconhece(...))”

<sup>124</sup> *Cf ibidem*

Antes, então, de nos centramos na questão da *interpretação segunda*, tal como a definimos, temos tentado pensar então no problema do crítico face ao objecto que lê e que antes de mais deveria identificar distintivamente. Ou seja na compreensão do objecto literário a partir de uma sua ideia global, uma sua imagem, que delinea o objecto, a partir de traços tidos e percebidos como os mais relevantes ou distintivos. O alvo da interpretação, entendida como identificação, ou *interpretação primeira*, será a apreensão do objecto literário, como unidade, que à *interpretação segunda*, discursiva, caberia a análise e posterior reconstrução unificada do objecto.

A questão de que nos vamos aproximando é a noção de que para o crítico, nomeadamente para o crítico de poesia, (tantas vezes ele o afirma, como veremos nos exemplos focados adiante), à capacidade de nomear um objecto literário, mesmo associado à consciência de que se partilha o seu referente, não corresponde uma idêntica capacidade de associar descrições que o distingam. Assim, poderíamos desde já sugerir que a referência a um texto poético se dá faz por conotação, e só muito dificilmente por denotação. Ou, se quisermos apropriar-nos da clivagem feita por Russell a propósito de dois modos de conhecimento, um directo, outro por meio de descrições (*acquaintance* e *knowledge about*), poderíamos dizer que, paralelamente, dar a reconhecer (ou a conhecer) determinado poema implica uma renomeação, metafórica e conotativa, e não uma descrição.

Wittgenstein coloca a questão, respondendo-lhe de seguida: “

*Mas o que é que significa não podermos explicar (isto é descrever) estes elementos mas apenas dar-lhes nomes? Poderia significar que a descrição de um objecto complexo, que no caso consista só num quadrado, se reduz apenas ao nome do quadrado.*<sup>125</sup>

É essa a sensação expressa pelo crítico face a um texto poético : descrevê-lo é dizê-lo.

### **2.2.2 Crítica e Descrição**

---

<sup>125</sup> Cf L. WITTGENSTEIN, *Investigações Filosóficas*, 1995, p.213

Aceitemos, então, que, não obstante, só conseguimos referir-nos, comunicando-o ao outro, ao que somos capazes de substituir por descrições (é esta a consciência afásica que reclama o crítico, propondo, como já fizemos, que, por vezes, falar de alguma coisa corresponde tão só ao acto de tentar simplesmente descrevê-la, e que aquilo a que chamamos interpretação passa por uma busca da nomeação, através de descrições necessariamente falhadas no que julgamos serem as suas funções (se o não fossem não haveria necessidade de comunicação)<sup>126</sup>. Aceitemos, portanto, que interpretação pode ser tão só todo um conjunto de hipóteses descritivas de objectos que nos parecem particularmente resistentes à descrição. Assim, interpretação (segunda) poderia simplesmente significar uma descrição (verbalizada) que à partida se sabe falhar nos seus propósitos de dar a reconhecer.

Provavelmente, a dificuldade comunicativa de um sujeito começa pela consciência da fraca capacidade de representatividade da linguagem. Como não nos é possível comunicar por deícticos, dificilmente se consegue traduzir de forma exacta o que se pretende dizer<sup>127</sup>, o que se torna ainda mais diferido, ao longo da cadeia de estranhamento e dispersão em que consiste a linguagem, no momento da recepção.

---

<sup>126</sup> Diz-nos Helena Carvalhão BUESCU (*idem*, p 278): “(...) descrição não pode ser, afinal, entendida, como uma pura equivalência entre uma *denominação* (uma palavra) e uma expansão (um «stock» de palavras justapostas em lista ou coordenadas e subordinadas num texto), como pretende Hamon (...). De facto, entender que a descrição corresponde apenas ao estabelecimento desse princípio de equivalência corresponderia, na verdade, a dizer que a descrição é inútil em relação à denominação, que se limita a expandir sem lhe acrescentar ou retirar nada em termos. Ora, pelo contrário, se o nome «diz», ou melhor engloba tudo, a descrição enumera e, em consequência, escolhe, inclui alguma coisa, mas deixa sempre algo de fora. (...). Do nosso ponto de vista, a relação deve ser mais rigorosamente entendida como uma *não-equivalência*: descrever não coincide nunca com nomear, e ambas as atitudes discursivas representam o mundo de forma *radicalmente diversa*. *Descrever e nomear* são duas formas diversas de falar do mundo. De uma certa maneira, poderíamos até dizer que a descrição é afinal um modo de *recusar a denominação*.” A descrição, não sendo a equivalência em extensão do nome, pode ser considerada como um modo resumido de identificar o nome (Russell, por exemplo, afirma que o nome próprio não é mais do que uma descrição definida abreviada), de chegar até ele, tratando-se de uma fórmula resumida (mas que por isso mesmo também acrescenta algo ao objecto, reconfigurando-o, ao salientar-lhe determinado ângulo, como se ele correspondesse ao próprio objecto). A descrição pode ser um modo de re-nomeação (mais do que a sua recusa de nomeação). A dificuldade está numa consciência de que por vezes não há como re-nomear, não há como seleccionar, acrescentando, caindo-se numa aporia, numa situação afásica, como sucede face à poesia, à lírica, o que irmos descobrir exemplificado nos autores que adiante se estudará.

<sup>127</sup> Sem esquecer que esse pretender dizer já é linguagem e que a linguagem não se efectua como um espaço intermédio entre dois estados, sendo ela mesma construtora de sentidos e dos próprios referentes que veicula.

### 2.2.2.1 Descrição e Construção de Simulacros

Tendo em conta que nunca podemos “transportar” *as coisas, o objecto do nosso discurso*, para o nosso próprio discurso, não é difícil imaginarmos que, quando nos referimos a qualquer coisa, sucede no nosso acto comunicativo uma espécie de substituição do objecto/situação alvos, ou do seu referente por um seu *simulacro* reduzido e apreendido, que corresponderá a uma sua descrição. Parece aceitável que restringimos, muitas vezes, esse mesmo objecto ou situação a marcas “principais” e distintivas, digamos assim, para que seja possível que a ela nos refiramos, isolando um conjunto limitado de “descrições” que sirvam de ponto de partida para o nosso discurso.

Esta atitude de simulacro e substituição sucede essencialmente quando nos referimos a situações concretas e determinadas, mais do que a coisas, entidades específicas ou objectos, já que nestes casos as palavras são, por si mesmo, substitutos verbais do que se quer apontar, sendo a descrição algo de implícito e concentrado no sentido. É nos primeiros exemplos que parece surgir a necessidade de substituir a situação (que quase sempre se afirma sob a forma de narrativa e sequencialidade temporal<sup>128</sup>) por uma sua descrição, diferente da coisa em si, mas um substituto suficiente para que ela possa ser discutida .

No que respeita à crítica, quanto mais séria ela se arrogue, mais parece fugir à descrição entendida ainda neste sentido mais trivial ( que vulgarmente toma o nome de paráfrase). Não fosse a referência ao título, ao nome do autor, ou personagens, quantas vezes se teria a certeza de reconhecer, identificar, a obra, o livro, o objecto, de que se está a falar? Quantas vezes o que se diz de um livro é de facto distintivo relativamente aos restantes? Ora, isto que poderia ser lido como um defeito da crítica ou especial inépcia do crítico, mais facilmente se deverá à qualidade do objecto sobre qual incide o discurso crítico, uma particular resistência do literário à descrição. O que se busca questionar, neste momento, é se a referência a um texto, que comportaria, pelo menos no início, como ponto de partida , uma sua imagem, uma ideia que fica, partindo de uma descrição, no fundo uma base mínima partilhável de consenso<sup>129</sup>, não se resolve sempre, no entanto, numa fuga ao texto, ou seja uma aproximação que se faz paradoxalmente

---

<sup>128</sup> Ver-se-á de que modo é primordial esta questão da narrativa, consequentemente, da temporalidade para as questões em que nos importa deter.

<sup>129</sup> No fundo a criação de um modelo, um simulacro, que fornecesse uma base de discurso possível.



pelo afastamento. Como se falar de um texto, fosse sempre falar de uma outra coisa . Mas de que outra coisa é essa? É o retorno a uma questão tão discutida: “De que falamos afinal quando falamos de literatura?” Ou mais precisamente ainda do que falamos, quando falamos de determinado livro? Afinal, quando se trata de literatura, quando é que temos certeza de estarmos a falar, de facto, da obra que se lê, quando não se identifica, de forma descritível, o que distingue esse texto enquanto texto diferenciado de outros? Como, se não temos a certeza de percebermos um todo distintivo que corresponda ao nosso objecto de leitura?

Se olharmos um pouco para trás na crítica, desde a escola do gosto, até à estética da recepção, passando pela crítica biografista, depois o formalismo, reparamos numa recorrente procura de pontos fixos que, por sua vez, se descrevem, simulando a descrição do texto, remetendo sempre para ele, circundando-o, mas fugindo-lhe simultaneamente, na exacta medida em que não partem de uma identificação primeira da obra, de alguma forma partilhável.

É ponto assente que existe, pelo menos aparentemente, uma mesma matéria prima para se fazer literatura e para nos referirmos à literatura, o que faz com que tudo convirja numa ambiguidade: como descrever por palavras o que por sua vez é já dito por palavras, aliás o que é só linguagem e que não se está a fazer substituir por nenhuma outra coisa? Como substituí-las por outras?

Mas será esta uma razão suficiente para daí advir um problema? É que o facto de o objecto do nosso discurso ser outro discurso levanta sem dúvida uma diferença relativamente ao que sucede noutros domínios artísticos. No entanto, não se pode dizer que se trate de algo tão diferente daquilo que fazemos todos os dias. Quotidianamente, são outros discursos os referentes do nosso discurso, determinadas asserções, mesmo determinadas situações, depois organizadas em forma narrativa, transformando-as também em discurso.

Estas dificuldades e indecisões que se criam à volta do problema da interpretação podem, afinal, derivar de uma simples dificuldade descritiva, de uma particular incapacidade em seleccionar traços relevantes e distintivos de um texto e descobrir a melhor forma de os dizer. Manuel Frias Martins, na sua “Matéria Negra”, que talvez possa ser entendida como um fundo da literatura resistente à descrição, cita e traduz a seguinte passagem de Susan Sontag:

*O que é preciso é um vocabulário — um vocabulário mais descritivo do que prescritivo — para as formas (...). Seriam válidos os actos de crítica que fornecessem uma descrição verdadeiramente fiel, penetrante, afectuosa da obra de arte.*<sup>130</sup>

Repare-se que ao mesmo tempo que se exige um “vocabulário descritivo” para uma maior validade do acto crítico, resulta ambíguo o que vai ser o alvo da descrição. Se por um lado são as “formas” que parecem constituir o objecto de descrição, por outro lado a fidelidade revela-se sujeita a um modo descritivo afectuoso, portanto muito mais dependente da subjectividade emotiva, característica do sujeito que percepçiona, do que do objecto enquanto entidade independente.

No número seis da revista *Relâmpago*<sup>131</sup>, inteiramente dedicado a esta questão da dificuldade/impossibilidade de “falar de poesia” são recolhidos variados depoimentos, a maioria deles de poetas. António Franco Alexandre refere a propósito de “alguns mestres da leitura” como “Auerbach, Szondi, Bakhtine, Alter” :

*É fácil saber o que eles trazem, uma intensificação da leitura; mas é difícil definir como o fazem, que específica combinação histórica, de análise retórica, de interpretação filosófica e de pura fantasia em cada um deles realiza uma “inteligibilidade” particular. Mostram os textos, são grandes encenadores.*<sup>132</sup>

Repare-se que, numa sucessão em cadeia, o próprio acto crítico se torna, do modo como Franco Alexandre salientou, indescritível. É ressaltada, neste trecho, a específica capacidade dos ensaístas citados, não em descrever<sup>133</sup>, mas em mostrar, como se se tratasse de uma outra forma de nomear, uma outra denominação, que curiosamente caberá dentro do conceito de metáfora; a figura privilegiada da poesia para redizer, renomear, sem descrever, sem escolher.

Também Eduardo Lourenço dá conta da afasia perante o texto poético se face a ele se persistir numa forma de percepção e apreensão que seja da ordem da descrição, da selecção, (no fundo da sinédoque), da busca de traços distintivos ou identificadores, ou para usar a expressão de Russell, a tentativa de se lhe referir por meio de descrições definidas:

---

<sup>130</sup> Cf. Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1986, p.12-13, citado e traduzido por Manuel Frias Martins, *Matéria Negra. Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, 1998 p.172

<sup>131</sup> *Relâmpago* (2000), n.º6, Abril, Lisboa, Relógio d'Água,

<sup>132</sup> António Franco ALEXANDRE, *idem*, p.13

<sup>133</sup> Porque, como se viu, descrever é inevitavelmente reduzir — mesmo que neste reduzir esteja presente uma acção de aduzir —, e reduzir neste caso é salientar o que se pensa ser essencial, distintivo e identificador.

*Talvez a única maneira de falar de poesia seja dizê-la. Quer dizer, que ela se diga. Em si, uma poesia não é silêncio, mas o que a precede e vem depois.*<sup>134</sup>

\*

Talvez por isto, a descrição de um texto (seja lírico ou narrativo) acabe por se tornar tão só uma tentativa de uma descrição de uma relação com ele mantida. Por isso, também, o constante recurso ao intertexto, à comparação com outras obra, autores, movimentos, o *desviar* para interpretações sociológicas e para os domínios dos estudos culturais, tudo sempre corroborado pela citação, pelo fio condutor que simula o retorno ao texto, como se fosse de facto dele que a descrição partisse, sem nunca termos a certeza de que assim seja. Assim, a identificação primeira do objecto, uma sua apreensão mínima partilhável e reconhecível e de onde poderiam partir os sucessivos discursos sobre um texto (note-se que falar/escrever sobre significa isso mesmo, falar/escrever em cima de, havendo uma base, que pode ter mais ou menos flexibilidade, mas que não deixa de ser um sustento), é posta de lado. O referente do discurso crítico acaba por revelar não ser somente aquele texto preciso mas um questionamento da própria *Literatura*, enquanto conceito vasto e generalizado, que se tornando-se este procedimento ainda mais evidente face a um texto poético, pela dificuldade em apontar pontos/elementos descritíveis no texto literário (no fundo pontos referenciais para o discurso crítico) que possam imprimir uma marca de objectividade, de certeza, ao texto crítico; uma ponte de evidência na relação entre crítica e seu objecto, mesmo com a consciência de que estas, afinal, não passam de tentativas de auto-justificação.

Da mesma maneira, se pode encarar a tentativa de descobrir no texto literário resposta para problemas de diferentes domínios, por exemplo da crítica e teorias literárias, mostrando assim como é possível um ponto de reconhecimento, uma descrição do texto, feita a partir de descrições de problemas e domínios que lhe sobrepomos. Seria, então, interessante ver como é que a citação de obras literárias para

---

<sup>134</sup> Eduardo LOURENÇO, *Relâmpago*, nº6 p.25

corroborar pontos de vista teóricos funciona como uma redescritção da obra. A associação que se faz por meio da citação faz crer que o livro pode ser descrito de acordo com o problema enunciado. Conquanto nada nos garanta que se trate da descrição do objecto, porque nada nos garante que o saibamos reconhecer, em alguns casos, como um objecto diferente de outros, reconhecendo-lhe as marcas de distintividade; mais do que isso, nada garante que tenha havido previamente reconhecimento e identificação do objecto de discurso, pelo que dificilmente se selecciona os traços relevantes; por consequência qualquer descrição tende a desviar-se do objecto, que não chega então sequer a ser apreendido ou percebido.

Eduardo Prado Coelho termina *Universos da Crítica* pensando o acto crítico como “uma relação sem relação” que pensa “o objecto sem o conhecer”. Ora, a questão pode ser outra, mas próxima desta: saber como é possível descrever o que não se conhece, ou o que se percebe através de algo similar a um *ver confuso*<sup>135</sup>? Se não conseguimos reduzir a traços mínimos o que não se tem a certeza de se ter apreendido, como será possível, então, falar disso mesmo?

E se assim for, podemos finalmente concluir o que já tínhamos sugerido: é que de facto, a palavra interpretação só se distingue de descrição, exactamente pela resistência que a literatura enquanto discurso parece oferecer-lhe. O que está em causa, quando se fala de literatura, parece ser uma primeira tentativa da descrição do lido (ou da simples identificação, que mais não é do que uma descrição primária), que se vai fazendo por aproximação, ou mais precisamente por comparações. Ora o que daqui resulta não será nunca da ordem da descrição, mas mais próximo de um registo metafórico, com a consciência de que a metáfora (ao contrário da descrição<sup>136</sup>) peca por excesso relativamente à coisa que descreve. Paradoxalmente, pela incapacidade, ou tão só dificuldade, de seleccionar um cerne descritivo, a captação do mínimo, sobrepõe-se-lhe características, e são essas características que formam o sustento da maior parte da crítica .

Mas repare-se que, se pedirmos a um leitor que nos identifique uma obra de cujo título não se lembre, se lhe pedirmos que nos indique uma marca de reconhecimento do livro, no fundo um seu elemento descritivo, provavelmente não obteremos respostas

---

<sup>135</sup> Cf. Fernando GIL, *idem*

<sup>136</sup> Repare-se que a descrição isola elementos que podem ser considerados distintivos; portanto como já vimos distingue-se da nomeação, por seleccionar e distinguir. Repare-se no entanto ( Cf Helena Carvalho BUESCU, *idem* ) que, ao seleccionar e reduzir, indirectamente se está a acrescentar pelo decisão de excluir elementos, preterindo uns em detrimento de outros.

muito divergentes. Facilmente um conjunto de leitores identifica temas principais de um texto, ou responde sem grandes dúvidas à questão “sobre o que é”, relativamente a uma obra, ainda que literária<sup>137</sup>. Ler neste sentido, significará um reconhecimento de palavras, situações e sentidos, ou se quisermos factos, pontos concretizáveis, descritíveis. A dificuldade surge quando o que está em causa é produzir um discurso sobre algo que se leu, quando é necessário falar/escrever sobre um texto; ou seja, no momento em que se transforma um acto de leitura — de aparente passividade —, num acto produtivo, um acto de criação com um aparente referente, ou com um ponto de partida específico que é o livro lido. No fundo, quando o que está em causa é a *passagem da identificação ou reconhecimento (a interpretação primeira) para o acto discursivo de uma descrição (ou interpretação segunda)*. O que seria curioso, se com isto não se extrapolasse demasiado para fora dos domínios dos estudos literários, é que estes momentos de fuga ao texto, de o transformar numa outra coisa, têm muitas vezes, ou quase sempre, a pretensão de regresso a uma suposta interioridade do texto, como se a fuga tivesse o paradoxal objectivo de uma aproximação ao que se lê.

É neste ponto exacto que não é possível, uma vez mais, fugir da noção de referente. E aqui, quando o objecto do nosso discurso é por sua vez um outro discurso, o conceito de referência, entendido aqui como a possibilidade de a linguagem apontar para algo que lhe é *exterior*, torna-se ainda mais vago e impreciso, exactamente porque lido no plano do diferimento, similar à já referida necessidade de criação do modelo ou simulacro para reduzir a multiplicidade da realidade à medida da nossa percepção descritível e apreensível. Dá-se aquilo que parece ser um salto interpretativo ou se quisermos, um salto descritivo. Há um *esquecimento* do que é o objecto do discurso crítico – o texto literário, (que dificilmente se consegue descortinar a que corresponde) para se procurar supostos referentes desse discurso primeiro, partindo daí o modelo ou simulacro construído e que vai servir de base de trabalho, portanto de descrição e/ou interpretação, como se a isso pudesse corresponder a descrição e interpretação do objecto do nosso discurso, o texto. Ora, isto conduz a uma espécie de impasse que, à partida, nos poderia fazer pensar a linguagem literária como um *fraco* referente para a linguagem *crítica*.

---

<sup>137</sup> Descrições definidas do tipo “aquele livro em que um cavaleiro idealista, montado num cavalo esquelético parte em aventura pelo mundo, acompanhado pelo seu pragmático criado que viaja num burro”, facilmente nos faz chegar a um *nome* como “D. Quixote de La Mancha”.

A noção de referente como uma forma de assegurar e justificar sentidos e interpretações — a que, aliás, dedicámos parte da nossa atenção num momento inicial—, parece ser um elemento que só muito dificilmente se dispensa para a produção de um texto crítico. Como falar sem traçar pelo menos a simulação de uma ponte entre o que está escrito e o que se conhece? Ou mais precisamente, como, a não ser encontrando pontos fixos no texto, seria possível que o que é dito sobre determinada obra literária fosse compreendido, ou pelo menos aceite como pertinente, justificável?

A ideia de referente e de pontos reconhecíveis e apontáveis [personagens, pormenores da narrativa, circunstâncias] surgem então aqui como um modo de tornar possível um princípio de descrição de literatura, a criação do tal modelo ou simulacro reconhecível e partilhável abrindo portas para a sua discussão e argumentação. A procura/descoberta de traços de reconhecimento (a ordenação, também ela narrativa, desses elementos como se eles fossem o texto, tomando-os portanto como um simulacro descritível do texto) evidentemente não será a única maneira de falar de literatura, mas talvez a única que faz com que aquilo que dizemos tenha uma resposta e se situe no meio da comunicabilidade, portanto, discutibilidade. Talvez a única forma de conseguirmos uma descrição, uma ideia mais ou menos nítida do objecto a interpretar, como se estranhamente precisássemos de um texto intermédio para começar um discurso que tivesse como referente directo uma obra literária. Paul de Man no já citado texto “Hypogram and Inscription” chega a afirmar que para os teóricos e críticos literários, falar de literatura implica falar de tudo “o que existe sob o sol” menos dela mesmo.

O que se descreveria então não seria a obra, mas hipóteses que se sugeriria que a obra estaria a descrever (talvez *o mundo da obra* ricoueriano). Esta situação assemelhar-se-ia, assim, a uma espécie de patamar significativo, como se se criasse um *simulacro* do livro para depois a ele se referir (muito embora esta atitude nos pareça desconfortavelmente platónica), ou se quisermos como se se identificasse pontos de reconhecimento (pontos concretos, factuais), que corresponderiam a uma espécie de substituto da globalidade da obra. Desta maneira, aquilo que estaria no centro do discurso seria essa substituição do *lido*, que permitiria o discurso<sup>138</sup>.

O que se afigura, afinal, importante é saber de que forma surgiriam esses pontos de reconhecimento, ou ainda mais precisamente a descrição primeira, o identificativa, a

---

<sup>138</sup> Notar como isto não é diferente daquilo que se faz nas ciências naturais e que não é apanágio de uma subjectividade, mas pelo contrário de um percurso que busca a objectividade.

partir da qual o discurso sobre a obra se iniciaria. O mais fácil é que a descrição parta da suposição de que o texto mostra algo, e descreve ainda algo. E quanto a este aspecto parece certo que existem obras que oferecem uma maior recusa a essa descrição primeira, a esse reconhecimento de “pontos de apoio”, de construção de simulacro a partir de pontos identificáveis, reconhecíveis, referenciais, para construir uma base sobre que assente o discurso crítico.

### **2.2.3 Especificidades da Crítica a um Texto Poético: Resistência à Descrição**

A lírica, no momento do discurso crítico, parece resistir com maior veemência à formação de um modelo, simulacro do que se leu, de uma ideia mais ou menos precisa do livro, do poema. Como já atrás se referiu, não será muito difícil, em traços largos, dizer em poucas frases sobre “o que é”, o “que trata” ou “como é” determinado romance. Aliás porque só pormenores da narrativa são distintivamente descritíveis, assim como a *sequencialidade* de um *tempo* num *espaço*. A partir da narrativa torna-se mais fácil um princípio de reconhecimento, em que se supõe descrita determinada exterioridade que a terá por referente, servindo assim de um ponto fixo de que parte depois a descrição. Uma espécie de simulacro que serve de primeira identificação, de que se parte para a descrição e interpretação verbalizadas ou discursivas.

Veja-se que facilmente arranjamus consenso mínimo entre descrições primeiras a fazer de um romance, assim como de um quadro. Aliás a descrição de uma narrativa está para crítica literária, penso, do mesmo modo que a visão de um quadro e a identificação da sua imagem está provavelmente para a crítica de arte. Ou seja, um princípio designativo, de identificação, de reconhecimento de algo. Também num ensaio seremos capazes de identificar um núcleo descritível na argumentação, e aqui entra necessariamente, como atrás já referimos, a importância da temporalidade e sequencialidade. Aliás, muitas vezes descrevemo-lo como se de uma narrativa se tratasse, de acordo com uma organização temporal e sequencial. Para testar de que forma estes aspectos, os da determinação de elementos referenciais no texto, que podemos considerar como dotados de alguma fixidez, permitindo uma implícita suposição de prova, de comprovação, no acto de remissão ao texto são importantes, será importante ver, a título de exemplo, e para anteciparmos um dos autores que

afloraremos adiante, a crítica tecida, por parte de Nemésio a Moniz Barreto, e cuja leitura e interpretação pode ser encaminhada nesse sentido.

Apontando para uma noção de crítica e de apropriação do texto que implica uma recusa do seu reconhecimento enquanto realidade empírica ou positiva, portanto não apreensível ou definível sequer, Nemésio começa por indicar que entre os dons atribuíveis a Moniz Barreto não se incluiria facilmente “o gosto, verdadeiro que é sensitivo do provador literário, como o provador de vinhos”, negando às críticas do autor do século XIX, “aquele toque do crítico em que prevalece o leitor *gourmet* antes de tudo”, que reimagina, devora e digere a obra, escolhendo da massa da literatura o que mais lhe convém ao paladar, isolando as melhores febras, arredando o que o fogo da imaginação mal tostou”<sup>139</sup>. Consequentemente acusa no crítico novecentista a clausura de leitura que quem está

*acorrentado pela estrita obrigação do recenseador de assuntos*<sup>140</sup>, relator do narrado<sup>141</sup>. Se é de um romance que fala, traça logo o argumento e demora-o até fazer entrar (...)o mínimo lance ou personagem<sup>142</sup> que lhe parecem capitais.<sup>143</sup>

Depois desta significativa caracterização, Nemésio admite em Moniz Barreto a capacidade de atingir “uma boa imagem” do livro, pelo “resumo de acção” efectuado, sobressaindo, no entanto, a perene consciência de que estes elementos não correspondem ao texto — à constituição do texto enquanto objecto, não o tornando portanto referente do discurso crítico como pretendido, tratando-se de sinédoques parciais, apontáveis, referenciáveis, comprováveis. No entanto não deixam de ser elementos que nos dão uma *imagem* acertada do livro (repetimos, “uma boa imagem”), que permite, portanto, o convencimento (por parte do leitor da crítica) da identificação do objecto, por meio uma recondução comprovável ao texto, uma recondução que torna reais as necessárias marcas de verificação. Trata-se, no fundo, de elementos essenciais

---

<sup>139</sup> Repare-se, como aliás o fizemos atrás que a metáfora em Nemésio respeitante aos conceitos abstractos de crítico, crítica, obra, assume uma importância não despicienda, por uma sua aproximação/designação que não é da ordem do apontável, do nomeável, mas sim da comparação, como se através de um segundo termo, mais perto, ou mais facilmente se chegasse ao termo a que se pretende caracterizar, à vezes tão só dizer.

<sup>140</sup> Portanto, o tema, ponto de apoio/partida no romance; a tábua de salvação mais segura.

<sup>141</sup> Notar a sequência movida entre coordenadas espaço-temporais, como um outro ponto de fixação referencial num romance.

<sup>142</sup> Repare-se que as personagens são outros dos elementos fixáveis, apreensíveis e referenciáveis no texto, que como sinédoques podem funcionar como os substitutos referenciais do texto, elementos que o texto lírico dificilmente fornece.

<sup>143</sup> Vitorino NEMÉSIO, “Moniz Barreto”, *Quase que os vi viver p.305-306*.



para se proceder ao convencimento do leitor, mas que não passam de “meras posições táticas” na organização do discurso crítico, manobras de simulação de objectividade e de remissão para um objecto que provavelmente nunca de facto se percepcionou *identificativamente*, embora nele se identifiquem elementos parciais, esses sim, descritíveis.

A questão é que este tipo de *manobras de construção* de um *discurso crítico* que cumpra os requisitos para o *convencimento* do leitor ( e que simulam um percurso de objectividade, mas que essencialmente sulcam o caminho que leva da crítica ao texto literário) tornam-se muito mais delicadas se a pretensão for a de referência a uma obra poética, mais precisamente a um discurso lírico. Quem é que pode dizer sobre “o que é” determinado poema, como distingui-lo, diferenciá-lo rapidamente, para que se possa identificar o texto de que se está a falar? Muitas vezes quando queremos identificar um poema limitamo-nos, simplesmente, a reproduzir alguns versos. Curiosamente é da mesma forma que identificamos uma música, quando não nos lembramos do seu nome: cantamos uma parte dela. Se assim for, se o discurso poético se constituir como um discurso que tende para a indescritibilidade, como algo que dificilmente se predispõe a uma descrição primeira, imediata (ou quase), a pontos referenciáveis, a tópicos de apoio descritíveis ( como a sequencialidade causal-temporal da acção num espaço ou a presença de personagens, por ex.) para que seja possível começar a falar sobre ela, então restará uma última pergunta: de que é que falamos de facto quando falamos (ou queremos falar) de poesia? Repare-se, aliás, que é de modo muito semelhante que lemos poesia e ouvimos música: a importância que adquirem os recitais poéticos; o retorno aos mesmos poemas, assim como retornamos com exaustão à mesma música.

É então pela consciência deste mesmo problema relativamente ao discurso lírico e o modo como o percepcionamos que nos importa atentar na concepção do discurso crítico de um autor como David Mourão-Ferreira, pela premência atribuída ao acto de objectividade na crítica, (fundado na importância da análise) afirmada em paralelo com a consciência da fluidez e inobjectividade do que se apelida de objecto literário, principalmente no que respeita à poesia.



## PARTE II

*Prolongado crepúsculo  
és agora do mundo  
o resumo*

**David Mourão-Ferreira**

### MICROPOÉTICA

*Levantam canções do ar  
Os grilos sem terem voz*

*Com as asas é que nós  
Também devemos cantar*

**David Mourão-Ferreira**

## 1. DAVID MOURÃO FERREIRA: UMA PERSPECTIVA SOBRE A CRÍTICA DO TEXTO POÉTICO

### 1.1 De uma noção de crítica como percepção do texto

Num conhecido ensaio, intitulado “Crítico o Crítico”, que equivale a uma espécie de percurso introspectivo acerca do seu próprio desempenho enquanto crítico, portanto enquanto comentador de obras de outrem, T. S. Eliot divide em quatro *tipos* a *classe* dos críticos:

*Antes de mais nada, entre esses outros tipos de Críticos que não o meu, consideraria o Crítico Profissional - o escritor cuja crítica literária é o seu principal, talvez o seu único, direito à fama.(...).Em segundo lugar menciono o Crítico por Prazer. Este crítico não é chamado a julgar; é antes o advogado dos autores cuja obra comenta, autores muitas vezes esquecidos ou indevidamente desprezados.(...). Em terceiro lugar, o Acadêmico e o Teórico.(...) E finalmente chegamos ao crítico cuja crítica pode dizer-se ser derivada da sua actividade criadora. Particularmente ao crítico que é também poeta. Digamos o poeta que escreveu alguma crítica literária. A condição de entrada nesta categoria é que o poeta deva ser conhecido primeiramente pela sua poesia, mas que a sua crítica deva distinguir-se por si própria, e não meramente por alguma luz que possa lançar sobre o verso do autor.*<sup>144</sup>

Seria claramente legítimo aduzir, a estas, outras tantas hipóteses classificativas da actividade crítica, em concordância com intenções, objectivos, *modus faciendi* específicos, intuições diversas<sup>145</sup>. No entanto, por ora, e sem querer atribuir demasiada relevância a esta distinção que se quer circunstancial e não resultado de uma fundada análise sobre o acto crítico ou os seus praticantes, seria fácil, talvez quase imediato, identificar naquela quarta hipótese a figura de David Mourão-Ferreira enquanto crítico literário, não obstante os dois papéis precedentes, que Eliot destina ao crítico literário — o *Crítico Acadêmico* e o *Crítico por Prazer* — também assentem de igual forma ao poeta português.

Não fora, aliás, a ressalva do autor de *The Waste Land* relativamente ao Crítico *Professional* (o de serem na sua essência autores falhados), também em alguns casos<sup>146</sup> não seria improdutivo pensar na escrita crítica de D. Mourão-Ferreira em termos de um profissionalismo que obriga a responder a critérios editoriais, que muitas vezes escapam à vontade e ao domínio do crítico no exercício da sua actividade.

É o próprio escritor que, num processo auto-reflexivo exigido pela actividade crítica, no prefácio a *Vinte Poetas Contemporâneos*, obra constituída por recensões críticas escritas especificamente para as páginas culturais do *Diário Popular*, entre 1954 e 1957, evidencia a dificuldade em conjugar o “exercício da crítica imediata”, com a exigência e os objectivos que a actividade crítica implica, ou deveria implicar. No fundo, o que está em causa, e o que salienta D. M.-F. no prefácio a *Vinte Poetas*

---

<sup>144</sup> T.S. ELIOT, “Crítico o crítico” in *Ensaios Escolhidos*, p. 233-235

<sup>145</sup> Note-se que a classificação apontada praticamente só se relaciona com o crítico enquanto sujeito, e não com as especificidades de cada modo crítico, o que muito curiosamente entra em linha contrária às posições tomadas por T.S. Eliot relativamente à relação (que se pensa distante, bastando para isso lembrar a noção de *correlativo objectivo*) entre autor e obra poética.

<sup>146</sup> Nomeadamente a crítica que D.M.-F. desenvolveu para diversas publicações periódicas como o *Diário Popular*.

*Contemporâneos* é saber como lidar com a distância que vai da intenção, do objectivo, da crença, da concepção de um modelo de acção, se o houver à partida, à *praxis*, não esquecendo nunca que, como sugere Catherine Belsey, “não existe prática sem teoria, por muito que essa teoria seja suprimida, não formulada ou considerada óbvia.”<sup>147</sup>

A questão que preocupa o crítico está relacionada com a sequência temporal que implica o acto de transformação, iniciado com a percepção de *um* texto literário, e desenvolvido pela análise interpretativa a que corresponde o discurso crítico que dele parte. Note-se, ainda, que este mesmo discurso crítico estará já enformado pelos métodos de análise que pareçam mais adequados, mas que se crê não serem homogêneos, dependendo sempre do objecto específico, a obra, para que a atenção crítica se dirige. É a propósito do que David Mourão-Ferreira apelida de “crítica extrínseca” e essencialmente judicativa (que o poeta e ensaísta acredita advir de uma herança platónica<sup>148</sup>, e que se furta a “qualquer tipo de análise”) que se lhe coloca uma questão obviamente retórica: “Como é possível *julgar*, sem previamente *compreender e interpretar*? E como compreender e interpretar sem humildemente recorrer à análise”?<sup>149</sup>. No entanto, a pergunta que se nos tem colocado é ainda anterior a esta: como proceder a uma análise, com vista a compreender e interpretar, para depois, então, julgar, que não encontre sustento num reconhecimento delimitado do que se julga ser o objecto do discurso crítico, o texto? Como analisar o que não se retém distintivamente, o que se percepção, sem identificar? Por outro lado, como atrás já foi sugerido, não é absolutamente líquido que a *análise* preceda a *interpretação*, pelo menos a *interpretação primeira*, imediata, que dê conta de uma imagem do texto, de uma sua identificação, enquanto objecto de discurso que é a crítica.

Mais dificilmente, até, conseguimos pensar na possibilidade de uma análise sem proceder a uma interpretação identificativa que tenha implicado o reconhecimento do texto literário enquanto objecto do discurso crítico.

Neste prefácio a *Vinte Poetas Contemporâneos*, assistimos a uma procura de *captatio benevolentiae* que o próprio autor classifica de um “rebate de *mauvaise conscience*”<sup>150</sup>. Ora, o que logo à partida se torna evidente é a menorização da crítica,

---

<sup>147</sup> Cf. Catherine BELSEY, *A Prática Crítica*, 1992, p. 13-14

<sup>148</sup> Cf. “Crítica da Literatura e Análise da Obra Literária” in *Tópicos Recuperados*, p.31 : “Creio, por minha parte, que poderá aduzir-se ainda uma quarta interpretação, segundo a qual se admitiria, na história da crítica, a coexistência, por vezes a combinação de quatro grandes tradições: as que partem respectivamente, de Platão, de Aristóteles, de Horácio, do pseudo—Longinus.”

<sup>149</sup> *ibidem*

<sup>150</sup> Cf. *Vinte Autores Contemporâneos*, p.22

relativamente a discursos afins como o ensaístico ou o texto teórico de maior extensão, o que à partida revela uma incomodidade resultante de algo que se faz, que se pratica, mas sempre com o peso da dúvida acerca da sua justeza e da sua validade. Isto não está relacionado, como adiante se verá, só com o resultado prático de cada texto crítico, entendido na sua individualidade, mas sim com a própria legitimidade<sup>151</sup> da crítica, enquanto actividade e enquanto discurso e mecanismo de referência ao texto literário.

Logo no início, D.M.-F. adjectiva os textos críticos mais curtos que ali reúne de “meras recensões, simples esquemas ou apontamentos”<sup>152</sup>. Ora, este aspecto de displicência relativamente à crítica que funciona como a resposta rápida<sup>153</sup>, quase consecutiva, à leitura<sup>154</sup>, a “crítica imediata”, como também D.M.-F. lhe chamou, interessa-nos, sobretudo, pela recusa implícita de um discurso que tende a estar mais próximo do momento primeiro da percepção do texto. Ora, o que se reveste de alguma perplexidade é que em relação à poesia se tente rapidamente *escapar* ao momento de uma percepção (ligada a uma *primeira interpretação*), de uma fixação mínima do objecto, para se passar logo, sem que se dê esse necessário acto primeiro, à *interpretação segunda*. Paradoxalmente, persiste a sugestão (a crítica é todo o construir dessa mesma convicção) de que existe, de facto, a ligação próxima e estreita dessa mesma interpretação segunda, com um objecto que muito provavelmente não foi identificado distintivamente no próprio momento de percepção, no momento de leitura, contacto primeiro com o texto.

Repare-se que quando se identifica a “crítica imediata” como mais próxima de uma percepção primeira do objecto não se pretende de forma alguma sugerir uma perspectiva ingénua do acto crítico, tomando-o como um momento de revelação intuitiva, mais perto de um qualquer suposto *ser da obra*, ou uma tradução por palavras de uma percepção. No fundo, não é um “realismo de senso comum” que aqui se defende

---

<sup>151</sup> Evidentemente só será possível aplicar à actividade crítica o termo *legítimo* ou válido, se definirmos de forma apriorística quais os objectivos a que se prestará, ou as características que a enformam. Note-se que no presente estudo tentou-se até este ponto evitar-se este tipos de especificações, explorando só o acto crítico de acordo com uma perspectiva que nos interessa prioritariamente e que respeita à atitude de pensar a crítica como o discurso mais próximo da representação da percepção a que corresponde o objecto literários, com todas as nuances, que atrás salientámos.

<sup>152</sup> *Idem*, p.13

<sup>153</sup> Note-se que esta rapidez com que nos surge a crítica imediata, ou a crítica jornalística, resume-se tão só a uma aparência de resposta célere, pelo menos, assim o defende D.M.-F. Segundo o crítico e poeta este mesmo tipo de crítica exige para o recenseador “tempo, muito tempo” que corresponde a uma situação de leitura, que depois não encontra o seu reverso no momento do acto de representação que constitui a crítica.

<sup>154</sup> Tenderíamos a dizer intuitiva, se com isso não estivéssemos paralelamente a negar a necessidade de análise que D.M.-F pretende para a crítica.

para a crítica, em tudo similar àquele que pelo mesmo senso comum é apontável ao acto literário tido como expressão/reflexo de mundo ou de emotividade de um sujeito e que é expresso por Catherine Belsey de um modo claro :

*O senso comum proporciona também este modo de abordagem da literatura, não como uma prática consciente de si mesma e deliberada, um método baseado numa posição teórica racionalizada, mas como uma forma «óbvia» de leitura, o modo «natural» de abordar as obras literárias. Por consequência, uma teoria crítica surge como uma área perfeitamente respeitável, mas até certo ponto periférica, quase como uma disciplina distinta, uma actividade própria para licenciados (...) não tendo uma relação com a prática de leitura em si. Na melhor das hipóteses é considerada uma forma de explicar, em termos teóricos, aquilo que nós – e de uma maneira geral sem dificuldade já fazemos ao ler; na pior das hipóteses é tida como enganadora, interferindo com a forma natural de leitura, desorientando os espíritos leitores com especulações filosóficas, levando desde modo à ingenuidade excessiva, à linguagem técnica e à perda do contacto directo e espontâneo com a realidade perceptiva imediata do texto.*<sup>155</sup>

Não é este tipo de proximidade reflexiva e ingénua que se pretende propor quando se atenta em *crítica imediata*, mas pensar em *realismo* definido segundo os termos goodmanianos.

Concordemos que um dos objectivos deste tipo de crítica<sup>156</sup> é dar a conhecer a um leitor aquilo a que chamaríamos de uma imagem perceptiva da obra, uma tentativa de descrição que possibilite uma identificação e reconhecimento do objecto em ausência, mediado pela crítica, e associado a um critério valorativo que o situa sempre em relação a outras obras e face a uma percepção do mundo. Se assim for, então veremos que não será facilmente descurável esse momento primeiro de contacto perceptivo do objecto literário que se constrói (ou construiria, esse é no fundo o nosso ponto, para o seu leitor, de acordo com uma imagem identificativa e primeira, que estaria inevitavelmente subjacente a qualquer momento posterior de análise, que já trás apelidámos de *interpretação segunda*. Quando D. M.-F., ao manifestar-se em defesa da análise, critica os que

*beatamente a sobrestimam [à literatura], considerando crime nefando de lesa-literatura toda a honesta tentativa de dissecar um texto, de decompor uma estrutura, de esmiuçar as características de um género*<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> C. Belsey, *A Prática Crítica*, p.12

<sup>156</sup> Que apesar de se *pretender* fundada numa análise, mais ou menos aprofundada, não é nunca um ensaio ou um estudo alargado e sistematizado

<sup>157</sup> Cf. “Crítica da Literatura e Análise da Obra Literária” in *Tópicos Recuperados*, p. 31

não está sequer a sugerir que a análise implique um completo domínio da obra, ou que permita o seu conhecimento exaustivo, nem mesmo primacial. O autor que vinca a necessidade de proceder a “uma crítica fundamentada, cujo acento tónico se coloque(...) na compreensão e interpretação das obras, na análise, em suma”, partindo daí para a “*síntese inevitável*”<sup>158</sup>), é o mesmo que firma a relevância de “descobrir no «reino das palavras»<sup>159</sup>, a misteriosa beleza das que são tocadas pelo espírito” para o concurso dessa mesma compreensão, interpretação, análise e síntese, não secundarizando portanto a sensibilidade do crítico.

## 1.2 Análise do texto e simulada fixação da referência

O “propósito de distinguir e classificar”, tão caro a D.M.-F., para uma fuga ao impressionismo, deve vir só após se ter sentido o texto e intuído a sua especificidade. Assim a “reflexão sobre as palavras” é olhada como uma consequência “do amor pelas palavras”<sup>160</sup>. A subtil conclusão, quase de passagem, que daqui se retira é que o “leitor atento de poesia”, acaba por revelar ser, afinal, um poeta<sup>161</sup>. No entanto, se quisermos levar em conta esta afirmação para o decurso deste estudo, só o podemos fazer salientando, então, um ponto de vista que defende que os modos de *apreensão* e *representação* de mundo veiculados pelo discurso poético sejam da mesma ordem dos modos de apreensão e consequente representação do discurso crítico relativamente ao seu objecto, o texto literário. Assim, quando D.M.-F. lembra uma conhecida comparação de Afonso Lopes Vieira — « As palavras são como a pedra, o espírito é que as lava » —, é sempre possível entrever dois possíveis sujeitos deste espírito : o poeta e o leitor, ou no caso preciso em que nos movemos, o crítico. Dois modos paralelos de

---

Repare-se que, conscientemente ou não, a análise a que o autor se refere respeita, sobretudo, a questões estilísticas ou generalistas: à análise da estrutura ou características de género, embora explicitamente o autor negue a redução da análise à estilística; isto, apesar de em *Vinte Poetas Contemporâneos* assumir a análise do estilo como o principal garante de distintividade de um texto.

<sup>158</sup> *Idem*, p.35

<sup>159</sup> “O Reino das Palavras” in *Tópicos Recuperados*, p.27

<sup>160</sup> *idem*, p. 25

<sup>161</sup> “Lirismo” in *Vinte Poetas Contemporâneos*, p. 254



construção, de lavra: o *daquele que escreve* e *daquele que lê*, mantendo em harmonia dois conceitos de crítica:

- um que aproxima o texto de uma *intentio operis*, e que desenvolve um discurso crítico baseado num modo de referência que a proponha
- e outro fundado que pensa o texto em dependência de uma *intentio lectoris*<sup>162</sup>, relevando-se em consequência também no modo crítico.

Se seguirmos esta linha de pensamento, que olha a crítica como uma actividade cuja função primeira será a de dar a reconhecer um objecto<sup>163</sup>, então, talvez, possamos adiantar que o que a crítica praticado que uma análise, é tão só o ostentar dos meios de fixação do seu referente (ou a sua reiterada busca). E se assim for, o que a crítica de poesia mostra e dá a *reconhecer* e a *conhecer* é o modo como o objecto se foi constituindo para o sujeito que o percebe — o crítico, neste caso preciso —, assim como as tentativas de delinear um objecto, como se se tratasse de uma percepção sem forma, que se buscasse organizar, de acordo com um quadro de referências.

Assim, podemos dizer que a análise é útil, mas por uma condição reversa à inicialmente pensada: a análise torna-se essencial, não para mostrar e interpretar o texto, mas como forma de justificar a sua apreensão como *proposta de texto*, ostentando os seus *modos de acesso* no discurso crítico que sobre ele recai. A análise não corresponderá à dissecação ou divisão do objecto, para melhor compreender cada parte que constitui o seu todo, mas sim a um modo de justificar um discurso que é sobretudo uma crença sobre o texto; a análise torna-se um modo de dissecar, dividir, para confirmar uma percepção abstracta, confusa, muitas vezes na ausência de pontos referenciais. E se assim for, toda a análise que pretenda exceder a técnica e a estilística é sempre construída sobre um *simulacro* criado sobre o texto, um ponto mínimo de descritibilidade, que é tido, aquando do discurso crítico, como equivalente ou *substituto* do objecto literário literário.

---

<sup>162</sup> Cf. Umberto Eco, *Os Limites da Interpretação*, 1992

<sup>163</sup> Que, não obstante, já o dissemos, foge a uma percepção identificativa, a um reconhecimento global, que apresenta portanto uma maior resistência à descrição (sobretudo no que respeita ao discurso poético).

### 1.3 Identificar e Reconhecer: Pressupostos ou objectivos do acto crítico?

No mesmo prefácio a *Vinte Poetas Contemporâneos*, que temos vindo a referir, David Mourão-Ferreira traça o objectivo da crítica, portanto o fim a que determinado texto crítico se deve destinar, e os modos de realização necessários a esse objectivo primeiro. Assim uma das metas da crítica de poesia será a “apreciação da obra poética”, o que significa a consequente emissão de um juízo valorativo. Ora, o que temos defendido até aqui é que qualquer juízo, qualquer interpretação, tem necessariamente de implicar um prévio reconhecimento do seu objecto de discurso, ou pelo menos a sua *compreensão* em traços distintivos, que identificámos como traços descritíveis. Ora, a questão que também se vai colocando é a conciliação de uma formulação valorativa com o reconhecimento da fluidez do objecto. Mais, a dificuldade está em pretender formular um juízo, uma interpretação, uma apreciação que se funda num trabalho de análise cuja síntese seria o resultado prático do texto crítico, quando a própria expressão “análise” implica uma prévia percepção e constituição do objecto como um todo definível.

Manuel Frias Martins<sup>164</sup>, a propósito da sua *matéria negra*, que pode ser por nós interpretado como o fundo indescritível da poesia, a que se acede por uma intuição por sua vez também dificilmente descritível, cita e traduz Bergson a propósito desta questão da análise :

*Análise (...) é a operação que reduz o objecto a elementos já conhecidos, isto é, a elementos comuns quer a ele quer a outros objectos. Analisar é, por conseguinte, expressar uma coisa como função de algo que é outro para além dela própria.*

*(...) A análise opera sempre sobre o imóvel, enquanto a intuição se coloca a si mesma em mobilidade ou, o que vem dar ao mesmo, sobre a duração.*<sup>165</sup>

Ora, Manuel Frias Martins parte do pressuposto de que a realidade, em literatura, não está longe de ser “a realidade da experiência literária que a **matéria negra** agencia”<sup>166</sup>. Aliás, o mesmo autor apresenta duas justificações para a afirmação

---

<sup>164</sup> Cf. *Matéria Negra. Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, p. 272.

<sup>165</sup> Henri Bergson, *An Introduction to Metaphysics*, London, MacMillan, 1913, p.40 ( trad. T. E. Hulme), citado e traduzido por Manuel Frias MARTINS, *ibidem*

<sup>166</sup> Manuel Frias MARTINS, *idem*, p.273

da análise na crítica: “o receio de cair em reduções impressionistas” e as “incapacidades próprias de penetrar num objecto literário e intuir tudo aquilo que nele é único”. Estas incapacidades próprias aqui identificadas dirão sobretudo respeito, no contexto de M. Frias Martins, a incapacidades do próprio crítico. No entanto, na linha que se tem vindo a seguir, importará identificá-las com *resistências* do próprio objecto, a existência em literatura de “regiões imunes às palavras” para lembrar a formulação de Rilke, que foi tendo várias denominações, e reformulações, ao longo dos tempos: *Je ne sais quoi, indizível, agora matéria negra*.

Será então neste tópico que se resolve (ou não) o paradoxo e a aporia da crítica, essencialmente a da poesia: tende sempre a reagir como se houvesse objecto construído e fixo, determinável sinteticamente, e por isso disponível para análise, quando não deixa de reconhecer, simultaneamente, a inapreensibilidade à partida desse objecto. Evita o impressionismo, mesmo sabendo que a “intuição” de leitura pode ser a única marca de distintividade que, no entanto, só encontra eco na individualidade de quem lê, na proximidade de uma relação leitor/texto, dificilmente partilhável, quando é exactamente isso que se pretende da crítica: fazer face a uma necessidade comunicativa. Lembremos novamente Bergson:

*Um absoluto só pode ser dado numa intuição, enquanto tudo o resto fica abrangido pelo domínio da análise. Por intuição deve-se entender todo o tipo de simpatia intelectual através da qual nos colocamos a nós próprios dentro de um objecto de maneira a coincidir com aquilo que nele é único e, conseqüentemente, inexpressável.*<sup>167</sup>

Circularmente remete-se, então, para o texto, como se essa remissão não fosse já a construção desse mesmo texto como objecto<sup>168</sup> descritível, simulando mostrar que à partida essa construção é um dado perceptivo, e que a crítica não corresponde a uma construção do objecto, mas a uma *tradução/interpretação* do texto num outro tipo de discurso, ou pelo menos, a *tradução/interpretação* de uma intuição daquilo que é único e distintivo no objecto literário.

Repare-se que, mesmo vindo as coisas desta forma, o objecto da crítica desvia-se do texto, para se centrar no sujeito, o que equivale a dizer que muito provavelmente não é *no texto* que se encontra o referente da crítica. Retorna-se então a uma questão já

---

<sup>167</sup> Cf. Manuel Frias Martins, *idem*, p.272

<sup>168</sup> Muito provavelmente por meio de um *simulacro/modelo*, ele mesmo descritível.

conhecida: “de que falamos quando falamos de poesia”<sup>169</sup>. O texto é usado como objecto de discurso (aquilo para que se lança e em que se apoia o discurso), não se constituindo nunca verdadeiramente enquanto objecto.

Veja-se, no entanto, que a tentativa é sempre a de reforçar a convicção de que o texto é o referente para que aponta o discurso crítico. A própria afirmação da análise como critério de explicitação de um texto é um exemplo disso mesmo. Movendo-se essencialmente pela negação do impressionismo e pela procura de denominadores comuns no objecto literário, partilháveis e reconhecíveis no nosso sistema comunicativo, a crítica fundada sobre a análise busca pautar-se pelo paradigma da prova; prova essa que paradoxal ou circularmente é constituída por remissões ao texto, que indicam e exemplificam o modo de constituição de referência do referente específico que pretende ser ou simula ser aquele objecto literário. E se assim for, tornar-se-á legítimo dizer que, mais do que analisar, o crítico está simplesmente a construir o texto enquanto referente do seu discurso, a construir um *simulacro* suficiente que possa constituir, com o mínimo de solidez, um objecto referencial.

A questão que se pode colocar será a de saber se o referente do texto crítico corresponde, de facto, à obra enquanto objecto, como pelo senso comum somos levados a dizer; ou se será o *referente da obra* (entendido nos termos definidos anteriormente), o que Ricoeur chama de *mundo da obra*<sup>170</sup>. E quem sabe não estarmos longe de assumir o texto como referente do texto crítico, sim, mas entendido como parte de um contexto mais vasto que se tem em mira, o conjunto da linguagem literária e à luz da qual todo o texto na sua unidade se situa<sup>171</sup>. Porque aquilo que é distintivo em cada obra só pode ser

---

<sup>169</sup>Cf. Marjorie PERLOFF, “Do que não Falamos Quando Falamos de Poesia. Algumas Aporias do Jornalismo Literário” in *Inimigo Rumor. Revista de Poesia*, (1º Semestre de 2002), n.º12, Lisboa, Cotovia. Repare-se que este título retirado do artigo de M. Perloff não diz respeito à construção do mesmo problema., embora esteja igualmente em causa o acto de referência ao texto poético, por parte da crítica, especialmente a “crítica imediata”.

<sup>170</sup> Cf. Carlos João CORREIA, *Ricoeur e a Expressão Simbólica do Sentido*, p.68 : “Se a linguagem poética e metafórica não redescrevesse, sob uma outra forma, o mundo em que estamos inseridos, se não constituísse outros valores na compreensão da realidade, se fosse totalmente indiferente em relação ao imperativo expressivo do real, então estaríamos perante uma linguagem formal, centrada na acentuação dos seus efeitos fonéticos, estilísticos e sensoriais, Ora, se é possível estabelecer uma distinção entre a referência literal de um discurso (a sua *situação*) e a referência constituída pela expressão poética (o seu *mundo*), podemos-nos questionar sobre o estatuto ontológico dessa realidade criadora e realizante.” Portanto, só da conjugação da dupla hipótese referencial do discurso poético, é que ele pode ser lido e interpretado, daí resultando também a sua ambiguidade enquanto objecto do discurso crítico. Conclui, por fim, Carlos João Correia : “ A raiz do poder constituinte da linguagem metafórica tem que ser descoberta numa outra dimensão que equacione, em si mesmo, a *suspensão* e a *constituição* do mundo” (*ibidem*)

<sup>171</sup>Esta posição não se encontrará muito longe da tese final de Riffaterre: “ A minha tese é a de que se queremos explicar a unidade formal de um poema, unidade cuja coerência é tão forte que a forma do poema significa tanto como o seu conteúdo, só temos uma via possível : olhar o discurso poético como o

pensado se posto em relação com o que há de comum em todas as outras. Escreve David Mourão-Ferreira:

*A pesquisa do que há de único na obra literária deverá(...) ser acompanhada pela investigação do que há de comum a outras obras literárias.*<sup>172</sup>

O método analítico que D.M.-F. aponta neste prefácio, que pressupõe uma prática de cientificidade, objectividade e principalmente comprovabilidade, negando a tal atitude impressionista ou biografista na crítica, que C. Belsey<sup>173</sup> identifica com “Realismo Expressivo”, vai o autor beber directamente ao crítico e teórico literário Ernst-Robert Curtius<sup>174</sup>, que lhe serve em muitos textos de paradigma para as questões da crítica como expressão de leitura e a quem David Mourão-Ferreira dedica um artigo editado em *Tópicos Recuperados*<sup>175</sup>.

Esta atitude de insistência na prévia análise do texto, que significativamente se secciona em “análise dos temas e da técnica”, acaba por exemplificar, embora pretenda exactamente o oposto, a própria dificuldade em reter o texto como objecto minimamente apreensível. Veja-se que, ao diferenciar, à partida, duas perspectivas para a análise<sup>176</sup>, recorre-se a uma caracterização em elementos parciais que fazem parte de categorias identificáveis genericamente, mas que dificilmente podem ser apontados como exclusivos e distintivos do texto específico em análise, para posterior unificação (a síntese). Ora, como já vimos, a nossa percepção é *intuitivamente* selectiva<sup>177</sup>: naturalmente, e por motivos que podem ser os mais díspares e variados, se atribui maior ou menor importância a determinados aspectos em detrimento de outros. No entanto, apesar dessa inevitável selecção que implica uma descrição primeira, fundada na criação de uma *imagem/ideia* perceptiva do texto, os objectos aparecem-nos como um todo, e é essa perspectiva de conjunto que faz com que o identifiquemos como determinado objecto, distinto de outro. Será, então, a partir dessa identificação, que se

---

estabelecer de uma equivalência entre uma palavra e um texto. Ou entre um texto e outro texto.” ( Cf. “ A Ilusão Referencial”, in *AAVV, Literatura e Realidade*, 1984, p.108)

<sup>172</sup> “ Correntes da Crítica Contemporânea” in *Tópicos Recuperados*, p.45

<sup>173</sup> C. BELSEY, *A Prática Crítica*, 1982.

<sup>174</sup> Cf. Ernst-Robert CURTIUS, *Literatura Europea y Edad media Latina* (1), 1984. Entre vários aspectos, nomeadamente o traçar da herança literária europeia, importa ver nesta obra, como o próprio autor, indica, um esboço do que se pode entender como “fenomenologia da literatura”, distinto tanto da história como da ciência literárias, como modos de percepção e construção do objecto literário.

<sup>175</sup> Cf. “Na Morte de Ernst-Robert Curtius” in *Tópicos Recuperados* p. 85-92

<sup>176</sup> Mesmo que depois se chegue à conclusão de que se trata afinal de duas facetas da mesma moeda, que não são facilmente destrincháveis .

<sup>177</sup> Cf Helena Carvalhão BUESCU, *Incidências do Olhar. Percepção e Representação*, 1990

dá como forma de reconhecimento, que posteriormente o vamos descrever ou representar.

A técnica ou os processos estilístico-formais de um texto podem, de facto, ser enumerados e relacionados até fornecerem se não um garante de distintividade absoluta do texto, pelo menos uma suposição de objectividade reconhecível, partilhável, sobre si. Foi aliás esta a linha privilegiada do New Criticism, depois refiguradas pelas diferentes manifestações críticas que este movimento tornou possíveis como o formalismo e o estruturalismo. Escreve David Mourão Ferreira:

*A estilística mostra-se particularmente eficaz na apreensão do que há de único em cada obra poética. Mas cada obra apresenta igualmente aspectos que são comuns às demais obras: só assim se explica a continuidade da poesia. Para a indagação de tais aspectos é que se torna preciso buscar auxílio fora dos domínios da estilística*<sup>178</sup>.

Quanto aos temas, principalmente se se trata de um texto poético, torna-se muito mais vago e impreciso estabelecer um critério para análise, pela própria *dificuldade/impossibilidade* de uma identificação temática, que seja pelo menos um indicador distintivo do texto, oferecendo-o ao reconhecimento. Dessa mesma dificuldade em discernir um núcleo temático, nasce a própria noção de indescritibilidade poética<sup>179</sup>.

Aparte esta necessidade que é expressa de forma afirmativa, a importância da análise como método de conhecimento e de possibilitar o reconhecimento acaba por ser, se não implicitamente secundada, pelo menos posta em pé de igualdade com a “intuição”:

---

<sup>178</sup> *Vinte Autores Contemporâneos*, p.21

<sup>179</sup> Apesar da expressão *tema* ( ou *temática*) ser aqui utilizada de forma genérica, sem uma especificação de sentido importa neste momento chamar a atenção para a distinção entre “Tema” e “ Motivo” (Cf. Segre , “Tema/ Motivo” in *Enciclopédia Einaudi* , Vol.17, 1989).

Segre, ao distinguir tema e motivo, salienta uma clivagem da ordem do geral para o particular, da “ideia” para o “núcleo”, do “articulado” para o “unitário”, do “complexo” para o “simples” para apontar a distância que vai do tema ao motivo, fundamentalmente assente em Frenzel e Christensen (cf p.108), conclui : “ Chamar-se-ão temas àqueles elementos estereotipados subjacentes a todo um texto ou a uma grande parte dele; os motivos são, pelo contrário, elementos menores que podem estar presentes em número também elevado. Um tema resulta muitas vezes da insistência de vários motivos. Os motivos têm maior facilidade em revelar-se no plano do discurso linguístico, de tal modo que, quando repetidos, podem actuar de modo semelhante a um refrão; os temas são, na maior parte dos casos, de carácter metadiscursivo. Os motivos constituem habitualmente ressonâncias discursivas do carácter metadiscursivo dos temas” (*idem*, p.107-108). Note-se, então, como a distinção entre tema e motivo nos pode oferecer, pelo menos para já, em traços largos, uma distinção entre modos de percepção/ recepção de um trecho narrativo ou de um trecho lírico: naquele privilegia-se o núcleo temático e meta-discursivo; neste, a presença de motivos que significam por ressonância e repetição.

*Nestas palavras [na citação de E. Curtius, em que este autor defende a análise da técnica e dos temas como condição prévia ao discurso crítico)] se encerra um vastíssimo programa que poderá apenas ser cumprido, em cada caso particular, por quem disponha de inequívocos dotes de intuição, de gosto, de preparação científica - e de tempo, muito tempo.<sup>180</sup>*

Torna-se evidente que esta defesa da intuição não é contraditória com a relevância dada à análise. É possível até dizer que na crítica, em paralelo com a própria investigação científica, a imaginação, a intuição, é determinante para formar uma expectativa que virá depois a ser confirmada. Isto, aliás, só vem consolidar a posição de que não existe conhecimento sem reconhecimento, nem percepção, sem um pre-ver.

No entanto, o surgimento aqui do termo *intuição* parece recuar um pouco na fiabilidade do método analítico proposto, que acentua o trabalho crítico direccionado para o texto como objecto, retomando a importância do sujeito e suas qualidades (“dotes de intuição”, “gosto”) como prevaletentes na análise literária. Ainda que seja recusada “a fuga para considerações marginais”<sup>181</sup>, D.M.-F. lembra as palavras de Dâmaso Alonso que pensa o crítico como um leitor particular “um ser em que as qualidades do leitor estão exarcebadas”, que não dispõem do conhecimento científico, e que sobressai do conhecimento do leitor comum, por ao contrário deste ser capaz de reter uma “actividade expressiva”, para além da “capacidade impressiva”, intuitiva, face a um texto, dificilmente exprimível para o leitor comum. Ao crítico, acaba por ser destinado o papel de simples comunicador/tradutor de impressões de leitura<sup>182</sup>. Assim, só muito dificilmente o referente se pode tornar o *próprio texto*, para se situar numa relação estabelecida entre texto e leitor, tendo a crítica uma faceta marcadamente platónica, que não aponta a obra, mostrando simplesmente, ou tentando fazê-lo, o seu reflexo em determinado sujeito. E vai ser essa então a recusa de D.M.-F. que a dado momento, refere:

*se o crítico se limita a fornecer imagens dessas imagens, ou desta imagem, não esboça mais, afinal, do que uma paupérrima segunda criação<sup>183</sup>.*

É portanto numa consciência da necessidade de conjugar intuição com análise e estudo objectivável do texto — a estilística — que se baseia a teoria crítica de D. M.-F.:

---

<sup>180</sup> *Vinte Poetas Contemporâneos*, p.15

<sup>181</sup> Cf. *Idem*, p.21. Repare-se, aliás, que a noção de fuga (ou desvio) é sintomática como tentativa de fixar um centro de atenção sobre o texto.

<sup>182</sup> *idem*, p. 16-17.

<sup>183</sup> *idem*, p.17.

*Exprimindo-se a obra poética através da linguagem, ao crítico, antes de mais, compete na verdade dispor dos meios que lhe permitam proceder à análise dos valores estéticos, plasmados nas formas linguísticas ou veiculados por seu intermédio. É este justamente o primacial objectivo da estilística. E o crítico necessita de, em primeiro lugar, profundamente conhecer a norma linguística, os aspectos gerais da linguagem, para bem compreender.*<sup>184</sup>

Repare-se que afinal se roça uma discussão muito próxima à dos próprios estudos literários, o que não deixa de ser significativo: saber se a literatura é resultado de *engenho* ou *arte*, do estilo ou da intuição criadora; pólos entre os quais a história literária sempre terá oscilado e em a crítica, curiosamente, se parece mover também.

Reconhece-se, finalmente, que não é ao objecto que se vai procurar a totalidade do material para a análise e posterior síntese<sup>185</sup>, mas sim ao próprio sujeito e às impressões, que serão já sempre em segundo grau e que paulatinamente se busca fazer crer derivarem de forma directa daquele objecto inobjectivável de que se simula partir, mas que aonde afinal se pretende somente chegar. E neste ponto, regressamos uma vez mais à circularidade do acto de leitura, que implica uma simulação de dois procedimentos: um que respeita à construção do objecto de referência (o texto literário) e outro que respeita à remissão para o texto, como se o referente do discurso não fosse já o objecto construído, ou seu *simulacro*.

#### **1.4.Poesia/Crítica de Poesia: Uma consequência, mais do que coincidência**

Interessar-nos-á, então, na sequência do que foi já dito, apontar a faceta crítica de David Mourão-Ferreira, tendo em consideração de que se trata sobretudo de um poeta. Defender-se-á, mais tarde, que apesar da realidade académica em que o autor se insere, professor de Literatura na Faculdade de Letras de Lisboa, não vai ser essa a

---

<sup>184</sup> *idem*, p.19

<sup>185</sup> Aliás, como já se concluíra que não é no mundo, à realidade, entendida como um todo unificado e pre-existente, que o escritor encontra o referente do seu trabalho de escrita.



abordagem privilegiada na sua produção crítica. E aqui importará ressaltar um aspecto que, por vezes, não será explicitado da forma mais consequente: os críticos de poesia são, muito frequentemente<sup>186</sup>, também autores de poesia. Ora tal constatação não se manifestará de forma tão saliente no que respeita críticos de ficção.

É evidente que não se poderá fazer desta consideração, ou constatação de superfície, uma correlação, nem sequer uma regra tendencial, sendo muito provável a inexistência de qualquer motivo plausível, dentro de um sistema de relações possíveis, para que os poetas se transformem em críticos privilegiados, ou para que a crítica de poesia constitua, por sua vez, um bom substrato para a inspiração poética. No entanto, seria este um bom começo para pensar a linguagem poética com um especial estatuto quanto ao seu procedimento referencial, implicando, portanto, uma específica abordagem por parte do receptor/leitor, fazendo desenvolver, assim, uma relação estreita e particularizada entre a leitura e a produção, tornando aquela um acto produtivo<sup>187</sup>.

Embora estas problemáticas sejam de uma ou de outra forma salientadas num outro momento deste estudo, importa de toda a maneira, por ora, definir a posição crítica de D.M.-F. enquanto poeta que nunca deixa de o ser, vendo de que forma esse aspecto pode ser pensado como contributo para a percepção e expressão crítica do autor.

#### **1.4.1 Poesia e referência crítica : nomeação e metáfora**

Se toda a escrita se faz por sugestão e imitação, é na poesia que a consciência de um tom (mais do que de uma sequência de sentido(s), por exemplo) se fará sentir. Aliás, sugerindo um modo de percepção algo similar ao das impressões musicais<sup>188</sup>, será de notar que, do mesmo modo que podemos dizer que uma música *fica no ouvido*, facilmente aplicamos também essa expressão a um texto poético. E quando é nossa intenção que determinado interlocutor identifique dado poema, o nosso modo de agir não estará muito aquém daquele outro que se efectua quando pretendemos reproduzir (expressão, afinal, muito próxima da de *descrição*, assumindo, pelo menos, algo das

---

<sup>186</sup> Sem, evidentemente, querer disto fazer um dado estatístico que se manifestaria de fraca relevância para o que se pretende de momento propor como tópico de estudo.

<sup>187</sup> Se encararmos o processo de leitura como um acto perceptivo sobre um texto, e se admitirmos, como já defendemos, que toda a percepção é a um tempo selectiva e construtora, então a leitura corresponderia a uma primeira fase de constituição da obra enquanto objecto.

<sup>188</sup> Repare-se aliás como são frequentes as metáforas musicais aquando da recepção crítica das obras de poesia.

suas funções) um trecho musical. Enquanto no segundo caso tendemos a *cantarolar* uma sequência de sons que julgemos significativa para a sua identificação; no primeiro, limitar-nos-emos a citar os versos que julgemos paradigmáticos ou, por qualquer razão, mais destacáveis do poema. Ora, vinga a convicção de que o nosso modo de referência a um texto narrativo será de outra ordem<sup>189</sup>, resultado de modos diversos de perceber o objecto em causa. Este aspecto sugere, desde logo, que a referência a um texto narrativo/ficcional seja da ordem da descrição por meio de categorias identificáveis, dentro de uma sequência de temporalidade, enquanto que, no que respeita ao texto poético, lírico, a sugestão é de que a referência seja, antes, da ordem da nomeação<sup>190</sup>, ou, na sua impossibilidade<sup>191</sup>, da ordem da comparação ou metáfora.

Num curto texto intitulado “Para uma Teoria dos Géneros Literários”<sup>192</sup>, David Mourão-Ferreira busca marcas de distintividade em cada um dos géneros literários. Uma vez mais se repara que o que enforma este discurso, que se pretende ensaístico e analítico, são marcas analógicas, assumindo a comparação e a metáfora um posicionamento central como forma de conhecimento e de determinação do objecto do discurso. Aliás, a este respeito, interessa observar que a maioria das obras críticas de David Mourão-Ferreira assume títulos metaforicamente sugestivos, mesmo poéticos, que implicam um último recurso de intuir algo, que vai um pouco mais além do discurso

---

<sup>189</sup> A saber, o da sua descrição temática e seu modo de exposição em motivos, o do contexto, das personagens, do espaço e tempo, da acção, etc.

<sup>190</sup> SEGRE (*idem*), a propósito do questionamento em torno dos conceitos “tema” e “motivo”, distingue “discurso de acontecimentos e acção” de “discurso de ideias”: “Ora, enquanto o discurso de acontecimentos e acções é formalizável, porque se pode referir, não à realidade, mas à lógica da realidade (ou de uma realidade possível num mundo possível), o discurso de ideias não é formalizável, quer por não ser unívoco, quer por não ser lógico (ele pode muito bem excluir os princípios aristotélicos de identidade, da contradição e da exclusão do terceiro). E não só. O discurso de acontecimentos e acções é uma síntese que pode actuar através de processos precisos, de factos descritos ou enunciados no texto; o discurso de ideias é uma dedução que parte destes factos, dedução essa, na maior parte dos casos não expressa no texto (...) mas formulada mental e experimentalmente por aquele que a desfruta com base nos factos ou na forma a apresentar.” (*idem*, p. 106). Note-se que a possível clivagem entre discurso lírico e narrativo, exactamente pelo diferente modo de os percebermos e de consequentemente os representarmos, distinguindo-se um por ser formalizável, representável, resistindo o outro a semelhante uso. Conclui Segre (*ibidem*) de forma muito significativa: “O discurso de ideias (...) não tem por objectivo demonstrar, mas mostrar (...) . O discurso de ideias só tem valor quando referível ao dos sentimentos e comportamentos, tal como o discurso de acções só tem valor porque referível ao da sua possibilidade geral de interpretação, graças ao qual as acções têm sentido e interesse.” (*ibidem*)

<sup>191</sup> Já que não é esse o pressuposto do texto crítico, que é, antes de tudo, um texto de apresentação por representação.

<sup>192</sup> *Tópicos recuperados*, p.17-23.

teórico, uma mensagem que é veiculada de modo indirecto, metafórico e poético<sup>193</sup>, quase sugerindo que há sempre um outro modo de dizer que escapa aos procedimentos referenciais da linguagem comum.

David Mourão-Ferreira, no texto supra citado, começa por assumir o *Tempo* como um elemento a ser valorizado para equacionar os géneros literários. Isto, por um motivo que desde logo evidencia:

*Cada género literário tem o seu Tempo próprio, significa um típico estado de duração, da parte do escritor: uma forma particular de ele apreender o tempo e o traduzir*<sup>194</sup>.

O elemento *Tempo* é assim pensado como o eixo do processo de representação, nomeadamente de representação literária; e se a literatura pode ser pensada como modo de representação de mundo, ou *versão de mundo*, cada género literário pode ser pensado como modo de representação ou exemplificação de uma vivência da temporalidade face a essa versão de mundo construída no texto. Servindo-se de uma metáfora geométrica D.M.-F. associa a “atenção dada ao momento” a um *ponto*, e a “*sucessão histórica* dos momentos” a uma linha. Será a partir da alternância, ou oscilação, entre situações de maior atenção a um *ponto* ou a uma *linha* que nasceriam os géneros literários<sup>195</sup>. Ora, será a partir desta primeira *divisão de águas* que o poeta e ensaísta vai associar poesia lírica e conto, que considera “construções literárias ao redor dum ponto, cada qual tecida segundo processos próprios”. Inversamente, a “*atitude novelística*”, corresponderia à “anotação literária de uma linha”<sup>196</sup>, derivando dessa mesma atitude a sequência narrativa do romance.

No entanto, esta que poderia ser considerada uma noção fundamental, entre outras<sup>197</sup>, que podem fornecer pontos de referência, ou de identificação, relativamente a um texto literário, parece não estar completamente desenvolvida em D.M.-F..

Veja-se que, apesar de se referir ao *Tempo* como elemento central para a distinção dos géneros, acaba por ser o *Espaço*, categoria dificilmente separável daquela, que David Mourão-Ferreira vai tomar como pano de fundo dos seus argumentos. Se

---

<sup>193</sup> Reparar em títulos como *Sobre Viventes; Ócios do Ofício*, *Motim Literário* ( retirado de um verso de José Agostinho Macedo ), *Hospital das Letras* ( retirado de D. Francisco Manuel de Melo ) ou *Lâmpadas no Escuro*, por exemplo.

<sup>194</sup> “Para uma Teoria dos Géneros Literários” in *Tópicos recuperados*, p.18

<sup>195</sup> Cf *idem*, p.19 : “Todos os géneros literários se poderão agrupar em redor desse ponto e dessa linha, resultar das diversas combinações entre eles.”

<sup>196</sup> *ibidem*

<sup>197</sup> Como, por exemplo, a noção de espaço, acção ou a atenção dada à presença de personagens.

assim não for, como justificar que conto e poema lírico apareçam agrupados de acordo com uma mesma atitude, subsidiários de uma “atenção dada ao momento”, que também encontra eco e afinidades no texto ensaístico, apesar da inequívoca aproximação da “*atitude de ensaio*” à “*atitude novelística*” da novela — a sua “*aplicação pura*” — e do romance, produto seu derivado, que implica, por sua vez, um *plano*, pelo entrecruzamento de várias linhas? Relativamente ao ensaio, que ultrapassa o género ensaístico tradicional e inclui pausas narrativas e momentos descritivos ou reflexivos<sup>198</sup>, D.M.-F. considera-o derivado de uma atitude definida por

*uma paragem dentro de uma linha: um ponto onde se pára e de onde se esboça um movimento de apreensão do passado, para ensinância do futuro*<sup>199</sup>.

Apesar da expressão *paragem* parecer implicar uma noção temporal, ela implica simplesmente um lugar, um lugar de onde se parte para lhe suceder uma continuidade discursiva sequencial, identificável com uma linha. O mesmo acontece com o conto: não obstante partir de um ponto único, o seu desenvolvimento faz-se por intermédio de uma vivência sequencial da linguagem. Mesmo que não exista um nexos de causalidade, háverá sempre algo que sucede a algo, o que vai fornecendo ao leitor marcas de referência, de identificação, que permitam organizar o todo num conjunto que é da mesma ordem da sua própria vivência de temporalidade, a que corresponde afinal a própria vivência da linguagem comum<sup>200</sup>. Mesmo um trecho descritivo, que à primeira vista parece impor-se pela ausência de percorrimto temporal, não é isento desse processo, já que simulando ser fruto ou resultado de um acto perceptivo, necessariamente implica uma noção de passagem do tempo, um antes que precede um depois.<sup>201</sup>

---

<sup>198</sup> David MOURÃO-FERREIRA (“Para uma Teoria dos Géneros Literários” in *Tópicos Recuperados*, p.21) : “O que é, senão ensaísmo, aquele processo de Proust, ao interromper a narrativa, para discorrer sobre os vícios do barão de Charlus, os ciúmes do narrador causados por Albertine, ou os pormenores das suas crises de asma..? O que é, senão ensaísmo, o processo típico de Steinbeck, abandonando, por momentos as suas personagens, a fim de investigar, no passado, toda a problemática económica que lhes explica o presente e determina o futuro...? Ensaísmo.”

<sup>199</sup> *ibidem*

<sup>200</sup> Cf. Carlos João Correia, *idem*, p.168-169 : “ O conceito de narrativa pode ser definido, a nosso ver, como a *representação temporal da acção humana*. (...) A tese de Ricoeur pode ser formulada sinteticamente do seguinte modo : *o tempo humano é um tempo narrativo*. (...) Dizer que o tempo humano é *narrativo* representa reconhecer nele o ponto de cruzamento, de entrelaçamento, entre o *cogito* e o mundo, entre a subjectividade humana e a objectividade da existência.”

<sup>201</sup> Cf. Helena Carvalhão BUESCU, *Incidências do Olhar*, p.260-261 “(...) a aparente arbitrariedade do registo descritivo provém do facto de que põe em acção *uma temporalidade dissociada de uma causalidade*”; “(...) a nossa posição tenderia a sublinhar, por um lado a *organização temporal* do discurso descritivo e, por outro lado, a sua *estruturação não causal*(...)”; “Enquanto o discurso narrativo

Estas similitudes que David Mourão-Ferreira aponta acabam por depender essencialmente da unidade de um *tropo*, de um lugar, um espaço único, elemento central (o tal ponto) a partir do qual o texto se desenvolve. Repare-se que quando o autor afirma que o conto e o poema lírico resultam da *atitude lírica*, porque “não passam de construções literárias ao redor de um ponto, cada qual tecida segundo processos próprios”<sup>202</sup>, este *ponto* referido é um *tropo*, um *espaço*, também um *momento*, sim, mas que pode ter desenvolvimentos que impliquem uma sucessão de temporalidade. No fundo, trata-se de construções discursivas que partem um ponto, mas cujo desenvolvimento se pratica numa sequência que tudo deve à linearidade sequencial. É o que sucede com o conto e também é, julgamos, o que se passa com o ensaio, revestido das mais diversas formas que possa tomar, como as reflexões, e as chamadas *pausas* descritivas. De facto, só a lírica<sup>203</sup> pode afirmar-se como suspensão de sequência temporal<sup>204</sup>, firmando-se num *ponto* que assume *variações concêntricas*, de que se perde até, por vezes, o *tropo*, o ponto, o lugar inicial, no limite o tema<sup>205</sup>. A questão da crítica de poesia torna-se, então, a de saber como é que a apreensão de um ponto, de um momento (que mesmo como espaço é difuso e indefinido) pode ser referido, traduzido,

---

repousa na pressuposição de causalidade dentro da ordenação temporal, a aparente arbitrariedade da descrição teria a ver com a necessidade de conceber um tempo em que as relações de causa/efeito são na verdade inoperantes: esse tempo é, ainda uma vez mais, o tempo da percepção”

<sup>202</sup> David Mourão Ferreira, “Para uma Teoria dos Géneros Literários” in *Tópicos Recuperados*, p.19

<sup>203</sup> Nesta designação caberiam os textos que se formam na ausência de narratividade, portanto alheios, quanto possível, a um plano de sequencialidade temporal. Importaria lembrar Cesário, como exemplo da dependência da noção de temporalidade em relação a uma implícita narratividade curiosamente alternada com um estágio de simulada descritibilidade, associada a um exposto acto perceptivo.

<sup>204</sup> Se não se tratar, de facto, de uma *ausência*, pelo menos a sua gradação a um grau mínimo. Cf. H. C. BUESCU, *idem*.

<sup>205</sup> SEGRE (*op cit.*, p.108) nega uma proposta de Frenzel que defende a ausência de temas no discurso poético, privilegiando neste a utilização de motivos, sublinhando que o termo ‘tema’ se emprega tanto para o argumento como para a *dianoia*, sendo que o tema de argumento implicara uma sequencialidade temporal, enquanto que o tema de *dianoia* respeitara sobretudo a uma suspensão de temporalidade (*idem p.106*), com a conseqüente apresentação de simultaneidade (ou a sua simulação). Sendo assim, poderemos dizer, na continuidade do que temos vindo a defender, que é possível fundar uma distinção entre poesia e prosa (entre narrativa e lírica), sublinhando “a primazia, na poesia, do discurso dianoético sobre o discurso narrativo, ou mesmo a falta deste último, embora seja indiscutível que o discurso *dianoético* pode continuar a ser totalmente implícito frente à frequente presença dos discurso que o podem sugerir.”

Interessa-nos lembrar, então, mais uma vez Northrop FRYE (Cf. “Rhetorical Criticism : Theory of Genres” in *Anatomy of Criticism. Four Essays*, p.243-340.) para que Segre, neste mesmo texto, chama também a atenção, e em que compreendemos que a percepção do texto poético não se faz em termos de uma discursividade temporal, mas por meio de um momento, o que terá de ser tomado em consideração se o quisermos representar (através do texto crítico) por um discurso que implica uma noção de temporalidade que não corresponde à nossa percepção do texto poético : “*Ouvimos* uma poesia enquanto ele se desenrola do princípio ao fim, mas só “descobrimos” de repente o seu significado quando ela se apresenta inteira à nossa inteligência. Para ser mais preciso, essa reacção não é apenas o todo da poesia, mas a *um* todo nela: temos uma visão do significado ou *dianoia*, quando é possível uma percepção simultânea.

mostrado, explicado, através de uma linguagem que revela antes de tudo uma vivência de tempo; portanto, uma linguagem que não se coaduna com a exploração de um ponto, um momento de variações concêntricas e simultâneas que constitui privilegiadamente o texto poético. Uma linguagem crítica que dificilmente se torna, portanto, representativa do tal “desenvolvimento de uma exclamação”, expressão de Paul Valéry para definir lírica tão cara a David Mourão-Ferreira.

Tudo isto vem embater na associação entre escrita de poesia e escrita de crítica. Já que estamos em posição de afirmar que toda a crítica de poesia acaba por ser uma tentativa de alteração da *temporalidade natural* do poema lírico (ou da sua suspensão<sup>206</sup>); uma procura de transformar um momento — um *ponto* — numa sequência temporal, numa linha, a que a escrita narrativa, nomeadamente a ensaísta parece obrigada. Talvez arrisquemos, se não parecer demasiado extrapolativo, dizer que mais facilmente um poeta - com a sua particular capacidade de transformação de uma visão e experiência sequencial do mundo, que no fundo é a da própria linguagem - poderá ser capaz de traçar o percurso contrário: transformar um instante, um *ponto*, um momento, numa linha sequencial exigida por qualquer princípio de descritibilidade.

Por outro lado, se aceitarmos também que a metáfora, elemento central do texto lírico, acaba por constituir o principal modo de acção do discurso crítico<sup>207</sup>, então descobrimo-lhes modos de referência e de constituição de referente similares, que podem fazer aproximar o poeta de um crítico privilegiado.

Vitorino Nemésio (um autor de eleição de David Mourão Ferreira, em várias das facetas da sua múltipla actividade) escrevera na recensão crítica ao primeiro livro de Eugénio de Andrade — lugar de excelência para sucederem reflexões acerca do próprio procedimento crítico — que

*nem sempre o modo crítico é o melhor para falar de poesia: o modo poético também lhe convém como uma forma de hermenêutica – arte de interpretação do que é simbólico. Poesia e símbolo aliaram-se estreitamente na literatura europeia — na sua consciência estética — quando a vaga de confissão do romantismo ficou espraiada, sem força para inventar mais, voltou-se então , ainda no reinado de Baudelaire, a preferir o valor figurativo da linguagem na sua função semântica correnteia. Reabilitou-*

---

<sup>206</sup> Cf. SEGRE, *idem*, p.95: “É evidente que o discurso, seja ele narrativo ou poético, tem uma evolução no tempo, ou antes, possui um tempo que lhe é próprio e que essas esquematizações do conteúdo que se chamam *enredo e fábula*, têm também um carácter temporal. Igualmente evidente é o facto de a ideia inspiradora, a *dianoia*, não exigir outra extensão temporal que não seja a que é necessária para pensá-la ou pronunciar-la; pode por isso ser considerada como atemporal.”

<sup>207</sup> Que dificilmente se pode basear em asserções do tipo “o texto é”, buscando aproximações fundadas sempre numa comparação, que identifica o seu objecto através de expressões do género “é como”.

*se o mito e a imagem e a metáfora, seus expoentes. O mito, porém, perdera o viço que o criara entre o grego, e mantivera-o entre os latinos e o fizera renascer nos poetas modernos com a restituição da Antiguidade.*<sup>208</sup>

Ora, esta citação é ela mesma sugestiva, na medida em que veicula duas concepções convergentes de poesia e crítica: duas formas de conhecimento<sup>209</sup>, o que se significa uma conceptualização da linguagem poética, estipulando-lhe um sentido identificável directamente, pela auto-referência e por vezes por um processo de citação, que remete para uma sequência narrativa descritível em termos crítico/teóricos, não deixa também de exibir um conceito de crítica que está próximo de uma relação emocional com o texto. Mais do que isto, esta interdependência, sugere praticamente uma inevitabilidade de ligação entre a crítica (nomeadamente a crítica de poesia) e a produção poética, como se houvesse uma necessidade de, por alguma forma, reter o sentido — sempre fluido — de determinada produção poética. Como se estivesse em causa a tentativa de *guardar* de um sentido que não se compreende (no sentido etimológico do termo), e que é, quase por definição, indescritível.

A própria noção de indescritibilidade que se tem vindo a apontar ao texto poético parece derivar, em parte, da ausência de narratividade, por conseguinte de temporalidade, do texto lírico, essencial, afigura-se-nos, para uma construção descritiva de uma sequência. Afirmar que a poesia constitui um meio mais eficaz, para se falar da própria poesia, pode simplesmente significar a necessidade de manter o discurso no mesmo plano temporalidade, ou na sua suspensão. Ou seja, a melhor forma de captar um momento, um *ponto*, seria expô-lo através também de um *ponto*, um momento discursivo.

Todos estes aspectos respeitam a uma concepção de poesia que implica um modo particular de percepção, ou de direccionar a atenção, de onde deriva uma linha de convergência com a própria concepção do acto crítico, quando orientado para um texto poético.

### **1.5. Representação na ausência da percepção**

Segundo este percurso que se tem vindo a tomar, talvez se torne mais límpida a importância de David Mourão-Ferreira crítico, enquanto poeta, e não recortado dessa mesma categoria. Há, no entanto, que compreender que o simples o facto de escrever

---

<sup>208</sup> “Frutos Líricos” in *Conhecimento de Poesia*, 1997, p.198

<sup>209</sup> Cf Rita Patrício, *Conhecimento de Poesia: A Crítica Literária Segundo Vitorino Nemésio*, Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa, UM, 2000

poesia não tem de ser tomado, à partida, como um indício que privilegie por si mesmo um autor relativamente à sua acção crítica, não se pretendendo estipular, desde já, uma regra fundada na máxima *post hoc, propter hoc*. No entanto, há que tentar abordar a questão, tendo também em conta o que a poesia já por si implica de actividade crítica<sup>210</sup>, ao assumir, por vezes, uma relação intertextual complexa e inter-referencial, e um modo próprio de representação de *mundo/realidade exteriorizável*, que recusa o estabelecimento de relações referenciais, tais como nos fomos habituando a descobrir na linguagem comum, ou de um modo diferente, mas dele derivando, na narrativa.

Esta relação de dependência que se pretende propor, como tópico, entre atitude crítica e atitude poética é também salientada, assumida até como dado adquirido, no primeiro capítulo da *História da Crítica* de Wimsatt e Brooks<sup>211</sup>. Aí, afirma-se “(...) serem os poetas dotados de forte tendência para emitir opiniões acerca do seu ofício e para se servirem destas opiniões como parte da mensagem dos seus poemas”, tornando-se por consequência, “natural que, logo com os primeiros poemas que se nos deparem, igualmente nos surja certa forma de teoria literária”.

Ora, estas posições pecarão decerto por procurarem um paralelismo dificilmente generalizável, resultado de uma conclusão retirada *a posteriori*, não avançando na exploração e justificação dos factos. Aliás, o posicionamento atrás citado respeita sobretudo a uma prática de auto-reflexão poética e de fazer da literatura um lugar de questionamento estético, após uma herança que se assume com a modernidade inaugurada com o Romantismo, aliás reformulado com o Simbolismo, e que resulta em várias manifestações contemporâneas (em Portugal, a linha pós anos 50, com um poeta como António Ramos Rosa, por exemplo).

O que pretendemos fazer notar é que a prática crítica de resposta a um texto poético, que lhe serve de referente (ou simula servir-lhe de referente), assumirá pontes com a própria prática de poesia, porque ambas podem ter como fundamento um exercício de representação que se quer similar. Veja-se que podemos dizer que o discurso poético implica uma relação referencial com uma exterioridade<sup>212</sup>, traduzindo

---

<sup>210</sup> Não só no sentido de variados processos de identificação/referência a outros textos literários ou não, mas sim no próprio mecanismo de percepção e reformulação de realidade que o próprio texto poético convoca .

<sup>211</sup> WIMSATT e BROOKS, *Crítica Literária. Breve História*, p.13

<sup>212</sup> Que ele mesmo contextualmente estipula e que, como já vimos, não é sequer independente do olhar do sujeito, portanto, o leitor, o interlocutor, que lhe atribui necessariamente uma das suas facetas.



um modo de representação que não implica<sup>213</sup> o reconhecimento do objecto representado, não se acedendo, conseqüentemente, a um núcleo descritível apreensível *a traços largos* do objecto de representação. A título de nota, sublinhe-se finalmente que é o evidenciar, *o pôr a nu*, dessas posições e processos comuns ao acto poético que a poesia simbolista traça, como tomada de consciência de que a linguagem poética só pode ocultar e não facultar o representado.

Assim, se a própria poesia mantém uma relação referencial fundada principalmente na ausência de *objecto identificável*, e aqui quando dizemos identificável, estamos a pensar essencialmente em objectos descritíveis, então o acto crítico estabelecerá uma relação de similitude com este modo de representação que está implícito na atitude poética.

Desta maneira, se a crítica a um texto ficcional implicará um modo de representação semelhante ao do próprio texto<sup>214</sup>, a crítica de poesia, por seu turno tem de agir na ausência de objecto apreensível. Assim, usa uma linguagem que não é a poética, mas sim a linguagem crítica, que pressupõe categorias e regras dificilmente adaptáveis às características do objecto que tem a necessidade, obrigatoriedade, de representar, de forma descritível; ou seja, de modo a que, pela representação, se chegue de alguma forma a *identificar/reconhecer* o objecto representado, o texto, a obra.

### 1.5.1. Crítica e aporia

Dos pontos focados talvez derive, então, a aporia crítica tantas vezes proclamada pelo recenseador de um livro de poesia<sup>215</sup>, e também a razão de um poeta se mostrar o crítico privilegiado da poesia: no fundo tratar-se-ia da transformação, tenderíamos a dizer tradução, de uma atitude de percepção e transfiguração que é basilarmente poética, numa linguagem que não a é. Deste modo, também se compreende, como já vimos anteriormente, a razão por que dificilmente encontramos exemplos do que apelidaríamos de poesia (mais especificamente lírica) realista, e também por que motivo apelidamos de pódico um texto que nos pareça mais esquivo a uma apreensão descritiva (será o caso de um Raul Brandão, por exemplo).

---

<sup>213</sup> Pelo contrário, julgamos que uma das características da representação poética seja exactamente o inverso, ou seja ocultá-lo.

<sup>214</sup> Que terá por base uma atitude descritível de uma suposição ou versão do mundo (que implica, em primeiro lugar temporalidade, sequencialidade, princípios basilares de uma descrição).

<sup>215</sup> David Mourão- Ferreira, Vitorino Nemésio e António Sérgio, para nos resumirmos a autores focados neste estudo, são exemplos dessa manifestação afásica face a uma obra poética.

Também David Mourão-Ferreira, logo no primeiro ensaio significativamente intitulado “Definições de Literatura” do livro *Tópicos Recuperados*, lembra, num gesto que acaba por ser a negação de uma intenção sugerida logo no título, que “as realidades que nos são mais familiares tornam-se muitas vezes as mais difíceis de definir”<sup>216</sup>. A realidade que D.M.-F tem sobre mira é, como facilmente se depreende, a *Literatura*. Ao assumir a proximidade relativamente a algo que se sabe o que é, de uma forma, diríamos, que intuitiva, mas que não se é capaz de traduzir numa definição que lhe aponte elementos essenciais e distintivos, o autor acaba por assumir também um conhecimento da literatura que não se compraz, não obstante a primazia dada à análise, com regras, normas, um método dotado de objectividade e comprovabilidade. Aliás, só poderemos reconhecer a possibilidade disto mesmo quando, pelo menos, é possível distinguir o *contorno* do objecto de estudo, um seu esboço determinado por uma sua mínima apreensibilidade; só após esta *apreensão*, este captar primeiro, pode tornar-se a *compreensão* do objecto.

As definições<sup>217</sup> de *literatura* acabam por assumir um sentido metafórico. Ora, isto significa que a referência à literatura implica uma comparação com uma outra coisa, não apontando nunca directamente o objecto em questão. Aliás, mesmo no final do mesmo breve ensaio, D.M.-F opta por uma curta definição de literatura ( que como já vimos não o é exactamente) do poeta americano Ezra Pound que identifica a literatura como uma “linguagem carregada de sentido”. Ora esta formulação, longe de ser afirmativa ou conclusiva, é acima de tudo metafórica. E a metáfora reside neste participio “carregada”, que não distingue assertivamente o termo literatura, mas que lhe atribui uma expressividade cuja apreensão não é do domínio da racionalidade empírica, mas da sensibilidade ou intuitividade.

Diz-nos Mourão-Ferreira :

*Em «carregada» é que está o acento tónico da frase. A linguagem ascende, com efeito, ao plano da literatura quando, justamente ao «sentido» que lhe é habitual, se acrescenta por obra e graça do génio criador, uma carga emocional que a transfigura e eterniza.*<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup>“ Definições de Literatura” in *Tópicos Recuperados*, p.13

<sup>217</sup> Que nunca o chegam a ser, já que “definição” implica necessariamente marcar os limites extremos (*finis*) do objecto em causa.

<sup>218</sup> *idem*, p.15-16

Veja-se que se nos apresenta um conhecimento de literatura que se nos escapa, se quisermos pensá-lo dentro dos domínios de um conhecimento empírico e analítico. E se isto sucede com a noção de *literatura* enquanto conceito generalizado, será com certeza da mesma ordem o conhecimento de que se poderá dispor relativamente a cada texto particular. Repare-se, também, que as expressões mais felizes, as que melhor nos fazem compreender o que é literatura, sem identificarem o objecto do discurso de uma forma directa distintiva — através de uma descrição definida por exemplo — são da ordem da comparação, as que remetem para outros objectos, ou para um contexto de similitudes percebidas de forma sensível ou intuitiva, um pouco ao jeito do sistema de percepção e compreensão do mundo que encontramos proposto no célebre poema de Baudelaire, “Correspondências”. Do mesmo modo algumas formulações que nos parecem mais exactas sobre poesia encontram-se exactamente no próprio discurso poético. Num curto ensaio apenso a *Vinte Poetas Contemporâneos*<sup>219</sup>, que mais tarde DMF viria a republicar em *Motim Literário*, intitulado, justamente “Lirismo”, David Mourão-Ferreira retoma uma citação de Paul Valéry<sup>220</sup>, que já apontáramos atrás, que identifica o lirismo como “le développement d’une exclamation”. Também esta definição, que alude ao objecto a definir (“lirismo”), através de uma espiral metafórica e essencialmente sugestiva, mais do que designativa, mostra um modo de compreensão, consequentemente apreensão, da literatura dificilmente conciliável com um plano analítico, se entendido além de todo um projecto de simulação, também ele do foro metafórico, em que cai o próprio processo crítico. Veja-se, aliás, que o modo como David Mourão-Ferreira inicia o texto (ou seja, pegando na asserção de Valéry como ponto de partida para um discurso genérico acerca do lirismo) indicia bem uma forma de percepção destes conceitos que se coaduna com o próprio procedimento crítico, principalmente se respeitante a um texto lírico: é a partir de um verso, de uma imagem mais forte que sobressai (um *ponto*), uma impressão que fica, que se constrói um discurso concêntrico de aproximação ao poema, ou ao conjunto de poemas, um discurso que é sempre metafórico e associativo no que respeita aos elementos distintivos do texto, mesmo que se tornem justificados e circundados por um processo de uma simulada analiticidade.

---

<sup>219</sup> “Lirismo” in *Vinte Poetas Contemporâneos* p. 253-257

<sup>220</sup> Não será ocasional serem poetas os autores destas definições conclusivas e que servem de ponto de partida ao restante discurso .

Não será, então, por acaso que este texto — que, ao “fechar” o ciclo de recensões críticas o enforma e condiciona — constitui uma espécie de contraponto à exigência de análise que o prefácio inaugura. Ao defender-se aqui um estatuto quase infável da obra de arte poética, que conta como *uma “excepcionalidade involuntária”* e afirma a poesia como *mistério*<sup>221</sup>, simultaneamente se admite que a relação com a obra poética será do tipo de uma percepção difusa, portanto, sugestiva, mais do que de uma percepção identificativa. É até mesmo significativo que D.M.-F. para se referir à recepção do poema, do texto lírico, adopte neste curto ensaio verbos como “adivinha-se, surpreende-se, pressente-se”<sup>222</sup>, a indicar uma relação não do domínio da captação, apreensão ou compreensão, mas sim do vago, do indefinido, do difuso, do sugestivo.

Chega-se portanto à conclusão de que a teoria literária no geral, e a crítica na sua particularidade de referência a um texto, especificamente a um texto poético, será sempre um discurso de índole metafórica, simulando uma aparência de objectividade. E se assim for, toda a “análise dos temas e do estilo”, se bem que nos conceda uma perspectiva sobre o texto literário passível de comprovabilidade, não nos dá o que se julga ser essencial ao objecto; esse *essencial* é dado também na crítica pela tal “carga emocional”, por uma experiência que se tenta transfigurar em metáfora. *O ver mais longe de perto* que também só nos dá o próprio discurso poético.

## **1.6. Realismo como modo de construção/simulação do objecto de discurso**

A noção de crítica, seu funcionamento ou objectivos, vive, portanto, em paralelo com a noção de *literatura*. A relação que a *literatura* mantém com a realidade e o mundo, — e as pontes que procura estabelecer com uma exterioridade que vai sendo

---

<sup>221</sup> Aqui se vê como a *ressonância* da arte simbolista se mantém, após um domínio a que poderíamos chamar de para-positivismo, com uma crença desmesurada na ciência e sua comprovabilidade, mostrando que significativamente a crítica pode ser olhada seguindo o paradigma razão/emoção(sensação), por que a literatura, de forma pendular, ia *acreditando* oscilar.

<sup>222</sup>Cf. *idem*: “esse carácter de *involuntariedade urgente*, que determina o tratamento de um motivo, adivinha-se, surpreende-se, pressente-se...” ( p.254); “Pressente-se que os motivos lhes foram dados, ou impostos, de forma misteriosa e inexplicável, dentro de uma experiência particular quanto aos acidentes e em geral quanto ao significado(...)” (p. 255)

redefinida — é em tudo similar à relação que a crítica vive com o seu objecto de referência, o texto. Podemos dizer, como atrás vincámos, que, a partir do Romantismo, entendido como Mega-Período<sup>223</sup>, marco da nossa Modernidade, a literatura voltou-se para o mundo e para a realidade, uma exterioridade que vai sendo construída, pensada, interpretada. Ora, a literatura começa a arrogar-se da pretensão de melhor dizer a realidade, de melhor a traduzir, pautando-se sempre por uma colagem a uma realidade que dependia, paralelamente de uma construção feita sobre si mesma<sup>224</sup>. Ora, podemos dizer que a crítica literária sofre de um percurso similar, sendo a literatura enquanto conceito (e conseqüente o texto enquanto conceito) a realidade para que aponta a crítica. No entanto, esta *realidade* para que a crítica aponta (o texto) é similar àquela que a literatura se esforçara por dizer na perfeição, na totalidade, na sua especificidade: depende também da valorização de determinados ângulos perceptivos, em detrimento de outros.

Repare-se finalmente que, tanto no discurso crítico, como no literário, o *movimento* logo à partida efectuado, não é nunca do texto para uma exterioridade fixa, portanto apreensível, mas do texto para uma construção dessa realidade, um *simulacro* criado sobre ele, afinal, uma expectativa a que se pretende, por processos vários, que o texto corresponda.

\*

A partir do sec. XVIII<sup>225</sup> e durante ainda o século XX na sua maioria, mesmo nas tendências críticas que buscam inverter explicitamente esta linha, vamos encontrando uma noção de crítica e uma percepção do crítico, com uma herança ainda enformada do imaginário romântico que pensa o autor-crítico com características de um

---

<sup>223</sup> Cf Aguiar e Silva “Romantismo” in *Dicionário do Romantismo Português*, 1997

Cf Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 1993, p.536

<sup>224</sup> Repare-se que é essa a invariável busca do Romantismo, realismo/naturalismo, simbolismo, modernismo com os vários ismos incorporados, futurismo, cubismo, os ismos pessoanos, presencismo, neo-realismo, se pensarmos no caso português, juntamente com as tendências de auto-referencialidade da poesia da década de 50.

<sup>225</sup> Cf Rene WELLEK, *History of Modern Criticism*, 1981 (vol. I), p.5-6: “The history of criticism from the beginning of Renaissance to the middle of the 18<sup>th</sup> consists in the establishment, elaboration, and spread of view of literature which is substantially the same in 1750 at it was in 1550.(...). There was three clearly recognize reason, and finally by taste. In spite of these difference, however one can speak of a single movement, seeing that its sauces are obviously the same body of texts: Aritotle’s *Poetic*, Horace’s *Ad Pisones*, The rhetorical tradition best codified in the *Institutiones* of Quintilian, and, at a later stage , the treatise *On the Sublime*, ascribed to Longinus. *Vinca-se*, assim, a ideia de que até essa época, crítica e literatura não se apresentam como práticas convergentes e em interdependência. “

leitor não comum, e cuja distinção acaba sempre por depender de características não imputáveis a um método de estudo, ou a uma técnica específica e mais aprofundada, mas a qualidades excelsas do próprio crítico, enquanto leitor, encontrando nas obras um ponto de partida (encarado, sob vários ângulos distintos). Apesar do apelo à análise, à exactidão, à validade, à objectividade, a uma certeza que se quer impor, afirmando que o que se diz é o que corresponde ao texto de que, pelo menos simuladamente, se fala, não se deixa nunca,<sup>226</sup> de abrir lugar a critérios tão pouco objectivos, como o gosto literário, a empatia pelo texto; de referir, afinal, a situação de aporia a que o crítico chega, principalmente no que toca à poesia, pela consciência de que a obra excede o texto e concentra-se numa relação com ele mantida, que pode ser considerada da ordem do inexprimível. Como as tendências literárias do século XIX e grande parte do século XX, podemos dizer que também a crítica tem procurado formas de realismo, oscilando na certeza do que é a *realidade* do texto. O que marca, aliás, a apreciação do que é considerado uma *boa crítica* (que é uma noção tão ambígua e tão difícil de caracterizar como um boa peça literária) raramente é a metodologia e o posicionamento teórico que ela encerra, mas sim a percepção de um *tom* certo na apreensão/exposição da obra que refere.

### 1.7. Convergência e divergência de modelos de Crítica

David Mourão-Ferreira assume duas admirações na crítica portuguesa: Vitorino Nemésio e António Sérgio, que não sendo crítico, ou pelo menos não se assumindo como tal, é lido e interpretado de acordo com esta categoria por D.M.-F. Trata-se de dois autores com perspectivas literárias absolutamente diversas; se Vitorino Nemésio se encontra mais próximo de uma ligação emotiva e afectiva com os textos,<sup>227</sup> é evidente,

---

<sup>226</sup> Aliás, esta posição vamos encontrá-la em autores que marcam modos e métodos de crítica tendencialmente diferentes, como por exemplo um António Sérgio, um Vitorino Nemésio ou um David Mourão-Ferreira, para citarmos três nomes que marcam o a crítica do século XX em Portugal. Aliás curiosamente, apesar das absolutas diferenças de atitude entre A.S. e V.N., estes dois autores constituem um modelo crítico citado frequentemente por D.M.-F..

<sup>227</sup> Note-se que neste autor este aspecto poderá ser entendido com consequência de uma aproximação, ainda que breve, ao movimento da *Presença*, ciente da importância da expressão de um eu no processo poético. Curiosamente, em Vitorino Nemésio, a mesma circunstância se salienta de uma forma mais nítida na crítica, do que na própria produção poética.

pelo menos para o senso comum, a perspectiva sociológica na leitura crítica de António Sérgio.

No entanto, da análise e leitura que D.M.-F. faz destes seus dois *mestres*, sobressai o contrariar do simplismo inerente a estas duas posições só aparentemente divergentes, para apontar a ambos os autores uma exímia *capacidade de ler e expressar o lido*; a captação de uma imagem do objecto do discurso, dando-a a reconhecer ao leitor da crítica. E é interessante reparar que a justificação (metafórica, como sempre acabam por ser as mais incisivas e expressivas) que D.M.-F. apresenta para a coexistência de um leque variado e aparentemente díspare de autores numa obra como *Sob o Mesmo Tecto*<sup>228</sup> seja de igual modo aplicável à crítica, descobrindo o véu para uma atitude similar entre as duas modalidades de discurso.

David Mourão-Ferreira revela-se lapidar na demonstração de que, para além do aparato de estratégias e teorias críticas, o que interessa, de facto, fundamenta-se numa particular capacidade de expor, de modo convincente, uma impressão de leitura. E aqui estamos perto de concluir que também na crítica, provavelmente como na literatura, mais do que *o que é dito* importa o *como é dito*<sup>229</sup>.

Como já dissemos, a pretensão de realismo (não entendido aqui como escola, mas no sentido goodmaniano) terá sido apanágio da literatura entendida como representação de mundo, readaptando-se o discurso às noções de mundo e realidade que se sucediam. Paralelamente, podemos encontrar no próprio discurso crítico essa busca de realismo, de corresponder ao texto, entendido como o objecto de referência da crítica, no fundo como a realidade a ser representada pelo discurso crítico. Necessariamente, se muda o conceito de texto, mudando, por conseguinte, o entendimento sobre o que *ele é*, necessariamente muda também o discurso e os modos de representação e de fixação/determinação da referência. No entanto, algo mantém distintos estas dois modos de representação (o da literatura e o da crítica), enquanto discursos. É que apesar da diferença de modelos que pensam o texto de acordo com um conceito de realidade distinto<sup>230</sup>, o certo é que a noção de *prova e justificação* está inevitavelmente presente. Funda-se, aliás, essa prova, no acto de recorrer ao texto na sua existência quase física, para corroborar o dito, partindo de concepções diferentes sobre o

---

<sup>228</sup> Em *Sob o Mesmo Tecto* ( Cf.p.12), David Mourão-Ferreira baseia-se numa citação de Valéry (“ O Leão é feito de carneiro digerido”) para justificar a pluralidade de autores sobre que se debruça.

<sup>229</sup> Lembrar que o facto de as recentes descobertas de que Bernardim Ribeiro não era judeu, em pouco invalida o estudo de Helder Macedo fundado nesse pressuposto,.

<sup>230</sup> Um que aponta para a estilística e processos formais, outro para o leitor, ou para o autor.

próprio texto. A citação revela-se uma recorrência indispensável da crítica, utilizada, então, como meio de comprovar o dito (ou a sua simulação). Testando a sua validade, remete para o texto como se de facto se tratasse de um objecto. Aí surpreendemos a herança romântica do acto crítico enquanto prática, assim como uma noção de realismo que, de forma implícita, até por vezes negada, encontra eco ainda num empirismo naturalista; em tudo similar, afinal, a dizer algo sobre a realidade (entendida no seu sentido comum), mostrando em simultâneo uma fotografia para provar o que se diz, esperando que o dito seja aprovado. Tudo se passa como se a citação (entendida no sentido mais genérico que se possa entender), fosse a prova do objecto fixo, cuja existência amiúde se nega; como se a citação corroborasse o sentido do discurso e não constituísse, afinal, prova da construção e modelação de um *simulacro* feito à medida do discurso crítico e não o inverso.

### **1.8. O discurso crítico em António Sérgio : noção de construção do objecto**

Muitas vezes mal interpretado, o posicionamento crítico de António Sérgio é bem definido: o ensaísta esforça-se por distinguir aquilo que é crítica literária — o discurso de apreensão de um texto —, daquilo que pode ser considerado um comentário sociológico ou político fundado em determinada obra literária. Numa passagem de *Concepts of Criticism*, lembrada por D.M.-F. em “Para uma visão Poligonal da Literatura”<sup>231</sup>, René Wellek estabelece uma diferença basilar entre o estudo da literatura e a prática histórica, pela diversidade do objecto em que se funda: “o estudo literário difere do estudo histórico por não tratar com documentos, mas com monumentos”<sup>232</sup>. Em António Sérgio, facilmente nos apercebemos da diferença entre pensar um texto como *documento* ou como *monumento*, sendo que somente esta última corresponde ao horizonte da crítica. Ter consciência de diferentes modos de *a literatura* se constituir para nós — assim como dos diversos usos que lhe podemos dar —

---

<sup>231</sup> Cf. *Tópicos Recuperados*, p.55

<sup>232</sup> Cf. René WELLEK, *Concepts of Criticism*, 1963, p.14-15: “Literary study differs from historical study in having do deal not with documents but with monuments. A historian has to reconstruct a long-past event on the basis of eye-witness accounts, the literary student, on the other hand, has direct access to this object: the work of art.”



evidencia que um texto não é um objecto uniforme que se apresenta com um *núcleo* a ser desvendado, mas sim algo que depende de uma modelação, de uma reconstrução, à luz dos próprios modelos e objectivos de leitura. Ora, este aspecto faz-nos voltar à questão da citação como modo de *constituição/formulação* do texto, modelado ao discurso segundo ou crítico e não o inverso como pretende simular. Está, então, em causa um movimento que não é unívoco, sendo inversamente recíproco: texto ⇔ modelação ⇔ discurso crítico.

Em “O Caprichismo Romântico na Obra do Sr. Junqueiro”<sup>233</sup>, António Sérgio deixa bem claros estes dois diferentes usos do objecto literário: um que toma o texto como uma base discursiva e por vezes exemplificativa de posicionamentos de outras áreas alheias à literatura, nomeadamente do foro político ou social; outro que precisamente nega o usufruto de um texto com vista a um objectivo específico.

*É que não se trata, como se verá, de críticas literárias a um poeta [Guerra Junqueiro] e de coroar com elogios ou apolear com repreensões a beleza ou a fealdade que possam existir nas suas obras [cuja finalidade pertenceria, depreende-se ao acto crítico]; trata-se da natureza dos seus livros como instrumentos de formação humana, como temperadores e orientadores da mentalidade de quem os vê.*

Ao declarar, à partida, que o texto sobre Guerra Junqueiro assume um ponto de vista que, desde logo, o afasta de um comentário próximo da crítica literária, prevemos, afinal, uma noção de crítica próxima do próprio conceito de literatura, que nos faz compreender o estatuto de António Sérgio como mestre de David Mourão-Ferreira<sup>234</sup>, naquela mesma actividade que o ensaísta e pensador português recusa como sua, a crítica.

Encontramos, então, a consciência da natureza fluida das próprias obras, material disponível para diferenciados usos, sem no entanto deixar de considerar que o texto, enquanto objecto descritível, dizível e partilhável, constitui o alvo referencial do discurso, remetendo (ou simulando esse processo) para si mesmo. Ao considerar que a literatura pode ter um uso que exceda o do literário, constituindo-se como objecto de diversas áreas do conhecimento que não só a da crítica e da teoria literárias, evidencia-se subliminarmente uma perspectiva que provocará alguma perplexidade: se, de facto, pode existir um olhar específico sobre determinada obra literária, em consonância com a

---

<sup>233</sup> António SÉRGIO, *Ensaaios* (Vo., I), 1980, p.277

<sup>234</sup> Cf. David MOURÃO-FERREIRA, “António Sérgio, Crítico Literário” in *Tópicos Recuperados*, p.55-76

ciência que a vai tomar como modelo ou objecto de estudo exemplificativo, então qual será o lugar da crítica? Haverá uma tendência em traçar uma linha divisória (também ilusória?) que distinga uso do texto, de sentido do texto<sup>235</sup>. No entanto, dificilmente se aceita que se possa dar determinado uso a um texto sem que lhe seja determinado um sentido, já que qualquer prática exercida sobre uma obra implica uma sua *percepção, apreensão, descrição, interpretação* (verbalizável ou não) que condicione a sua utilização sob uma perspectiva específica. Aquilo a que se chama *uso de um texto* dificilmente será destrinchável do que se apelida de *interpretação*, que no caso específico do objecto literário não está tão longe de uma simples tentativa descritiva, ou seja de uma sua experimentação, de uma sua modelação, expressões que, curiosamente, revertem para o conceito de interpretação que tentámos delinear atrás. Daí que a crítica, sem lhe ser definido um uso e objectivo específicos<sup>236</sup>, se torne paradoxalmente um texto sem objecto, ou com um objecto que o transcende, para se situar nas teias vagas da literatura como conjunto, de que o texto seria uma pequena peça amovível, sem significado ao manter-se isolado. Podemos dizer que a definição de uma possibilidade de uso corresponde ao traçar de uma perspectivação sobre o texto e ao fixar de uma sua percepção, portanto a condição para o seu reconhecimento enquanto objecto. Não existirá melhor maneira de definir, distinguir, descrever um objecto, do que o reconhecimento de todos os modos de uso. Dissemos, aliás, atrás que o significado de uma palavra é o conjunto diacrónico e sincrónico de usos que se lhe foi dando. Não definindo um uso para a literatura, a crítica dificilmente pode quedar-se ao reconhecimento do seu objecto, tendo paradoxalmente a função de dizê-lo. Volta-se então, circularmente ao problema inicial: dizer o quê, se dificilmente se lhe reconhece algo de identificável e verdadeiramente distintivo.

Veja-se como em António Sérgio é premente esta consciência da dificuldade da literatura se constituir como objecto do discurso, embora simule o tal *lançar-se contra e de encontro* a ele, para compreendermos que, apesar da importância da análise que D.M.-F. advoga, António Sérgio constitui, para si, um autor de referência, pela percepção crítica como discurso autónomo; ou seja tão dependente do seu objecto, como genericamente a literatura do mundo, com a substancial diferença de que a crítica, até aqui, foi incorporando uma noção convencional, quase empírica, de realismo através

---

<sup>235</sup> Cf. Rosa Maria GOULART, *op cit*

<sup>236</sup> Como, aliás foi feito pelos vários tipos de crítica que podemos genericamente enquadrar nos modelos dos estudos culturais, e que marcam uma das faces de uma tendência algo simplificada que via a crítica bipartida em intrínseca e extrínseca.

de mecanismos que pretendem provocar no leitor um reconhecimento do objecto<sup>237</sup>, inculcando-lhe, em simultâneo, uma realidade do texto. Ao simular descrever, o texto crítico inculca uma construção do texto como se se tratasse de facto de *o texto*, com o carácter único que, não obstante, se sabe não ser sua característica.

Escreve, então, António Sérgio no mesmo ensaio, que temos vindo a citar:

*O que define uma ciência ou investigação não é o objecto que se analisa ou estuda: é o problema; e uma infinidade de problemas que, como é evidente, se podem tratar sobre o mesmo objecto. Diante dos livros do Sr. Junqueiro, o problema que nos propusemos não foi o de crítico literário: foi um problema de educação; foi se se quiser psicológico e social. O poeta, aqui, significou o «caso» — a manifestação, o exemplo — em que pelo estudo se concretiza o fenómeno genérico.*<sup>238</sup>

Esta definição, pela negativa, de ciência ou investigação<sup>239</sup> evidencia, todavia, uma noção de crítica que não se coaduna com a prática científica. Pelo inverso, o que parece distinguir o texto crítico não será a permanência de um núcleo mais ou menos estável de questões e problemas a serem investigados, mas sim o contacto com o objecto que lhe serve, ou simula servir, de referente.

Por outro lado, António Sérgio parece subtilmente recuar nesta posição que está somente implícita, mas que se vai expor de forma muito mais saliente no terceiro tomo dos seus *Ensaio*s, quando o autor *ensaia* uma definição de crítica próxima de um acto criativo. A actividade crítica é pensada, conseqüentemente, não como um meio com vista a qualquer fim — o conhecimento mais fundo do texto por exemplo —, mas sim como uma *praxis* que encontra a sua finalidade em si mesmo. Quando A.S. refere que o problema que se lhe colocou não foi o do crítico literário, isto poderia fazer supor da existência de um problema típico do crítico, quando de facto esse problema não existe, ou existe a níveis tão vagos (como a determinação de índices(*sintomas*) estéticos) que deixa o crítico numa situação de aporia. Se para a investigação que A.S. situa nos domínios da Educação, da Psicologia, do Social, Guerra Junqueiro e respectivas obras pode representar simplesmente o caso, o exemplo, ponto de partida para um estudo que não se quede em si mesmo, então poderemos concluir que, para o crítico literário, a obra constituiria o fim (não o início como à primeira vista parece) o objectivo em si mesmo.

---

<sup>237</sup> Isto, apesar de processo óbvios de referência, como a citação, ou importância dada ao título, no caso da poesia, por exemplo.

<sup>238</sup> *ibidem*

<sup>239</sup> Note-se que se trata de uma definição que não se fixa necessariamente num objecto, mas em problemas e temáticas que podem ser exploradas a partir de diversos objectos, que lhe sirvam de núcleo exemplificativo,

No entanto, sobreleva-se a consciência de que só dificilmente a obra se constitui como um todo identificável, e em independência dos contextos de reconhecimento, pautando-se sempre, em paralelo, por circunstâncias contextuais da Literatura. Logo a percepção *sobre ela* estará sempre em dependência dos diversos contextos culturais, políticos, sociais de um mundo que temos por realidade e em confronto com a qual a obra se vai constituindo, enquanto objecto, para nós.

Por aqui se vai compreendendo os motivos por que A.S. se torna progressivamente um mestre (em simultâneo com Vitorino Nemésio) para D.M.-F.: não por uma técnica fundada numa análise ou sistematicidade na apreensão da obra, mas por um fruir que se quer próximo do estético; pela permeabilidade de uma impressão e intuição de leitura que não nos são dadas expressamente, por referência directa, mas por um domínio metafórico que a linguagem crítica veladamente permite, mascarando-se por vezes de uma objectividade (no sentido atrás descrito) que inculca uma impressão de realismo, um *efeito de real*<sup>240</sup>.

No conhecido prefácio à primeira edição do Tomo III dos *Ensaios*<sup>241</sup>, o ensaísta, que no volume publica uma série de críticas editadas na revista *Lusitânia*, questiona-se :

*Para que serve a crítica? Qual o seu fim? Talvez não erre se começar por dizer (vá lá por hipótese) que serve para o mesmo que um poema épico ou uma tragédia, uma sonata, um quadro de género, uma escultura. O préstimo que tem é entreter a gente; a crítica serve para nos dar prazer. Ousemos dizer que é uma obra de arte, e que se lê como tal.*<sup>242</sup>

Encontramos neste trecho — e para isso nos chama D.M.-F. a atenção — uma noção de literatura que recorta António Sérgio da posição de quem olha a literatura de uma perspectiva unicamente pedagógica e social. Defendendo-se, assim, para a crítica um estatuto similar ao da própria literatura<sup>243</sup>, de certo modo acaba por se cair numa necessária aporia do fenómeno crítico.

---

<sup>240</sup> Cf. BARTHES, “Efeito de Real” in AAVV *Literatura e Realidade*, 1984, p.87-98

<sup>241</sup> David Mourão-Ferreira estuda este mesmo texto em “António Sérgio, Crítico Literário” ( Cf. *Tópicos Recuperados*, p.75-76), que teve a sua origem num texto mais remoto datado de 1962.

<sup>242</sup> António SÉRGIO, *Ensaios* (Vol. III), 1980, p.9

<sup>243</sup> Repare-se que está aqui em causa uma noção de crítica relacionável com um fruir estético, por excelência dificilmente definível nos seus elementos constituintes.

### 1.8.1. Da Crítica como Literatura

Ao conferir-se-lhe um estatuto ambíguo, próximo do literário, que necessariamente implica subtraí-lo a noções assentes em critérios de validação ou de verdade, o discurso crítico acaba por se reger pelo núcleo gravitacional que constitui o texto literário<sup>244</sup>, do qual o texto crítico não se pode abstrair nem ausentar. E se uma obra de arte tem os seus mecanismos próprios de fixação de referência, que remetem sempre para o *contexto de obra e mundo da obra*<sup>245</sup>, o texto crítico tem de apontar sempre *externamente* para o objecto que constitui o texto, mesmo sabendo que não se trata de um objecto descritível distintivamente ou sequer identificável como um todo ou uma unidade. Para o crítico, o texto literário é sempre a mira, o horizonte, pelo qual o texto crítico se pauta ou pelos menos simula pautar. Isto, porque será muito difícil demarcar, no objecto literário, um todo organizado como ponto referencial, portanto algo que seja simplesmente dizível, referenciável, apontável por meio da linguagem comum<sup>246</sup>.

Repare-se, entretanto, que esta noção de crítica, apensa a uma paralela noção de literatura defendida por A. Sérgio — e destacada por David Mourão-Ferreira nos textos atrás citados —, vai ao encontro de uma diferenciação da literatura, conseqüentemente, também da crítica pela especificidade de um uso sem finalidade, para além de si mesmo, e do fruir estético que lhe está inerente.

Reitera António Sérgio no supracitado prefácio ao terceiro Tomo dos seus *Ensaio* :

*Certos espíritos entretanto (e não muito raros) não logram mais forte prazer do espírito em ler um romance ou um poema trágico- ainda que sejam dos maiores autores — que em saborear com pausa a respectiva crítica, quando ela é da pena de um Saint-*

---

<sup>244</sup> Nem que seja por uma necessária aparência, simulação, ou mesmo modelação se assim lhe quisermos chamar.

<sup>245</sup> Repare-se que o mundo da obra, ou do texto, proposto por Ricoeur, depende da intersecção do mundo do texto veiculado pela obra, assim com o que o leitor tem como mundo (também ele veiculado pela própria linguagem e sua temporalidade. Cf. Ricoeur, *Temps et Récit II*, p.230 : “ Mimèsis III(...) marque l’intersection entre monde du texte et monde l’auditeur ou du lecteur, l’intersection donc entre monde configuré par le poème et monde au sein duquel l’action effective se déploie e déploie as temporalité spécifique. La signifiante de l’oeuvre de fiction procède de cette intersection. », citado por. Carlos João CORREIA, *idem*, p.223

<sup>246</sup> Como já vimos o grau de identificabilidade e portanto descritibilidade varia de obra para obra, e é sempre possível dividir em dois grandes grupos ( para não referir géneros) que marcam uma clivagem neste sentido : textos que pressupõem índices de narratividade, em que entram as categorias de espaço e tempo em consonância com as noções de sequencialidade, como as da nossa vivência comum, e as que não o pressupõem da mesma forma, como os texto que usualmente inserimos dentro do género lírico.

*Beuve; e não mais prazer do que em ler a crítica sobre Delacroix, quando ela é obra de um Baudelaire. Em vez de um jogo de imagens ou de acções ou de caracteres, dá-nos a crítica um enredo de ideias, que são provocadas pela obra de arte. Por outras palavras, não será crítica também uma arte — a arte das artes ou a arte sobre as artes.*<sup>247</sup>

David Mourão-Ferreira salienta esta concepção do acto crítico por se situar na linha de considerações literárias mais recentes, como a teoria crítica de Northrop Frye<sup>248</sup> ”para quem a crítica «está para a arte como a história para a acção e a filosofia: é uma imitação verbal de um humano poder produtivo que por si próprio não fala»”, já que “a fundamental diferença entre a crítica e as outras artes, (é) a circunstância de a crítica falar enquanto as demais artes se mantêm silenciosas”. Está latente naquele trecho sergiano um passo à frente no arrojado da sua visão da crítica, pela convicção de que a distintividade do acto crítico, como discurso, não existe fora dos domínios do literário<sup>249</sup>. Tudo se passa como se constantemente se revelasse a fraca representatividade que o texto crítico, apesar da sua intenção primeira, tem da obra, assim como a resistência do próprio texto a servir de referente ao texto crítico; como se, afinal, a simulação praticada no acto crítico não fosse muito diferente da simulação e inculcamento<sup>250</sup> de *realidade* e *realismo* num texto literário, quando se trata de construir um romance histórico, ou de introduzir no texto pessoas, ou lugares, identificáveis como constituintes de uma realidade empírica, sendo, no entanto, apenas suas reformulações<sup>251</sup>.

---

<sup>247</sup> António SÉRGIO, *idem*, p.10

<sup>248</sup> Cf. Northrop FRYE, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, 1957, p.4: “There is another reason why criticism has to exist; Criticism can talk and all the arts are dumb. In painting, sculpture or music it is easy enough that the art shows forth, but cannot say anything. And whatever it sound likes to call poet inarticulate or speechless, there is a most important sense in which poems are as silent statues. Poetry is a *disinterested* use of words: it does not address a reader directly”.

Cf. David MOURÃO-FERREIRA, “António Sérgio, Crítico Literário” in *Tópicos Recuperados*, p.62

<sup>249</sup> Tenha-se em conta que, deste modo, o que temos vindo a considerar a especificidade da crítica que permite, finalmente, defini-la e distingui-la por meio de uma descrição, ou seja a referência a específico texto considerado da ordem do literário (ou a sua simulação), pressupondo a sua percepção e apreensão, acaba por ser considerado circunstancialmente.

<sup>250</sup> Cf. GOODMAN, “Realism” in *Languages of Art*

<sup>251</sup> A questão é a seguinte: se escrevo Londres num texto literário, dificilmente posso pôr as os seus habitantes a falar espanhol e situar geograficamente a cidade na América Latina. Estes aspectos, regidos por um princípio de verosimilhança, não implicam que não se proceda a uma reconstrução do referente, segundo o contexto da obra literária. Diz-nos David Mourão-Ferreira ( Cf. *Ócios do Offício*, p.123), que é “impossível encontrarmo-nos na Arrábida ou simplesmente evocarmos a Arrábida sem que necessariamente venha à lembrança a voz do maior poeta que em nossos dias a cantou(...)”. Ora, isto faz-nos pensar que a famosa frase de Oscar Wilde (*ibidem*) que nos diz que a “Vida imita a Arte” e não o inverso, pode, se pensada neste prisma da constituição do referente, querer sobretudo fazer vingar a independência da literatura relativamente uma noção empírica e convencional de *Mundo* ou *Realidade*.

Torna-se, por consequência, de pouca monta a diferença entre “um jogo de imagens, acções, ou caracteres”<sup>252</sup> ou um “enredo de ideias, (...) provocadas por uma obra de arte”. Ora, isto só pode, conseqüentemente, levar a crer que o texto literário, que serve de motivo e pretexto à crítica, seja um referente em permanente constituição, que oferece uma versão do objecto literário, uma sua representação, numa escala similar àquela que nos faz encarar o texto como representação de mundo, de realidade, e em que se entende que representar é, antes de mais, construir e *apresentar*, ou seja pôr algo *em presença*.

Se assim for, a relação entre o texto crítico e a obra<sup>253</sup>, apesar das marcas indiciadoras de objectividade e de veracidade, é somente um modo, próprio do procedimento literário e metafórico, de simular uma proximidade que afinal não é maior do que, por exemplo, a relação que o poema ecfrástico estabelece com o objecto artístico que simula descrever, ou com o dizer poético, quase fenomenológico, de alguns poemas de Francis Ponge que têm por título determinados referentes objectais. Por outro lado, importa notar no texto que temos vindo a seguir que a proximidade estabelecida entre crítica e discurso artístico/literário, vem ainda imbuída — talvez até paradoxalmente, num autor cujo apanágio é a defesa de um espírito racional — de uma noção de autor que tudo deve a uma herança romântica: a inspiração, que é tomada como o ponto de partida para a construção artística, e conseqüentemente para crítica. Ora, uma vez mais se revela uma muito implícita convicção de que o substancial no discurso crítico não está de facto naquela exterioridade que constitui o objecto literário (e que pareceria ser a única condição inequívoca para consenso acerca da crítica como discurso específico), mas sim no sujeito que modela o discurso, com um alvo, afinal incerto, que é o próprio texto literário.

O texto crítico passa, afinal, a ser olhado como uma *composição* artística que, mais do que do seu objecto (ou seu suposto objecto), depende de um *Je ne sais quoi*, de uma *matéria negra*, de algo *indizível*, que o crítico, tal como o poeta, manobra com especial mestria:

---

<sup>252</sup> Repare-se que, no fundo, as circunstâncias apontadas correspondem a uma descrição, ainda que não definitiva, de literatura, que somos levados a supor ter por base uma distinção entre lírica — “jogo de imagens” — e textos com pressupostos de narratividade e portanto sequencialidade, possibilitados por meio de categorias como tempo, espaço, acção.

<sup>253</sup> Repare-se que este aspecto se torna bem mais nítido, tratando-se de um texto lírico, de uma obra poética.

*As ideias críticas ocorrem ao crítico num estado de verdadeira inspiração artística (como as ideias poéticas ou musicais) e vão-se organizando em sistema crítico por uma forma de inspiração artística (que é de carácter arquitectónico — como as do poeta se organizam em música, as do pintor em quadro, as do músico em sinfonia. A sistemática do crítico corresponde em arte aquilo que se chama composição.*<sup>254</sup>

Será então tudo uma questão de *tom*? De uma melhor ou pior simulação representativa? Porque, no fundo, a representação que aqui parece estar em causa não é afinal a do texto, mas a de uma inspiração, impressão do leitor/ crítico. Se quisermos continuar a falar de representação relativamente ao discurso crítico, diremos que mais facilmente a representação respeita ao processo de fixação/determinação de referência, do que ao apontar do texto como referente da crítica. E entendendo a crítica desta forma, torna-se puramente lógica a recusa de um ou outro modelo metodológico por que se deva reger a crítica. Escreve António Sérgio que

*todas as fórmulas, todos os métodos, todos os sistemas nos parecem legítimos desde que os empregue uma inteligência crítica*<sup>255</sup>

concluindo de seguida,

*Não há receita para fazer bons críticos, como não há receita para fazer bons poetas*<sup>256</sup>

A maior dificuldade deste prefácio de António Sérgio parece residir na conciliação do entendimento da crítica como consequência de um estado inspirado do crítico com o firmar da importância da veracidade<sup>257</sup> para a realização em pleno do acto crítico:

*Confesso que não me preocupei com nenhuma fórmula ao tracejar as críticas para a Lusitânia. Escrevi o que pensava e fi-lo com um desejo de veracidade perfeita, procurando manter-me nesse espírito largo de diafaneidade, sem preconceitos, e segundo as necessidades do ambiente pátrio,— segundo as necessidades, quero eu dizer, do progresso da cultura na nossa terra.*<sup>258</sup>

---

<sup>254</sup> António Sérgio, *Ensaio*, (Tomo III) p.10-11

<sup>255</sup> *idem*, p.12

<sup>256</sup> *idem*, p.12-13

<sup>257</sup> *idem*, P.13

<sup>258</sup> cf. *ibidem*



Será este o único momento do prefácio<sup>259</sup> em que se trai um projecto crítico que excede a inspiração artística, e o *uso sem uso* que atrás se lhe atribuiu, ao sugerir-se que há um percurso que a crítica pode cumprir, e um projecto para a qual deve contribuir. David Mourão-Ferreira<sup>260</sup> refere-se a esta mesma passagem, chamando a atenção sobretudo para a circunstância deste projecto crítico mitigado (que só naquele momento parece vir ao de cima) ser “apenas questão de enquadramento; não de finalidade”, compreendendo não se tratar de “encarar as obras segundo as necessidades do progresso da cultura», mas de realizar as críticas atendendo *também* a essas «necessidades».”.

D. Mourão-Ferreira conclui, então, pela necessidade de diferenciar o que constitui *objecto e método*, no projecto crítico de António Sérgio; o que se impõe como alvo de procura no texto e o que respeita a modos de organização do discurso crítico, de forma a sugerir o objecto que pretende ser “o que a obra apresenta de específico”<sup>261</sup>, não obstante a perene consciência de que esta pretensão desemboca inevitavelmente na aporia do acto crítico.

No entanto, a perplexidade que suscita o citado trecho de Sérgio não será este vincar de um carácter pedagógico da actividade crítica que aliás pode ser lida na continuidade de linha romântica de um autor/crítico inspirado, com reais capacidades de transformação social. Para lá deste facto, a *fúria criativa* do fenómeno artístico, em estreita relação com um conceito de crítica, não deve sequer ser associada em António Sérgio a um desregramento arracional, como se pode ler nas palavras que se seguem:

*A origem da obra de arte prende-se sempre a uma certa fúria — a um desequilíbrio, um delírio(...); simplesmente ao passo que o verdadeiro louco não pode superar a sua loucura —, é artista o que supera a «loucura» pela própria criação da obra de arte, que lhe serve de instrumento de ordenação interior, i.e. é a esta força de ordenação interior que eu dou o nome de razão.*<sup>262</sup>

Importa sublinhar que a noção de veracidade, que surge, também, pela primeira vez, em todo o prefácio, aparece relacionada com um contexto circunstancial como “o progresso da cultura da nossa terra”, e a qualidades do próprio sujeito crítico que lê a obra, assim como a sua intenção de se “manter nesse espírito largo de diafaneidade, sem preconceitos”. A veracidade que aqui se assume como uma necessidade, traçada

---

<sup>259</sup> Se forçássemos um pouco as fórmulas designativas, poderíamos apelidar este texto de *arte crítica*.

<sup>260</sup> Cf. “António Sérgio - Crítico Literário” in *Tópicos Recuperados*, p.63

<sup>261</sup> *idem*, p.61

<sup>262</sup> “Anotações” in *Ensaio (Vol III)*, p. 20

segundo um modelo de ética da leitura<sup>263</sup>, não é colocada relativamente a uma adequação ao que pretende ser o seu referente, o seu objecto, mas apenas a uma espécie de intenção ética do crítico em ser verdadeiro, em si mesmo, e na *relação mantida* com o texto, e relativamente a um papel ético que o discurso crítico pode socialmente desempenhar.

Compreendemos, então, que a noção de verdade ou veracidade (que, na sequência que temos vindo a apontar para a concepção crítico/literária de A. Sérgio, adquire marcadas ressonâncias românticas) respeita essencialmente a uma questão de sinceridade e a um desejo de veracidade, também de realismo, sem no entanto se definir exactamente o que se entende por realidade do texto.

Roland Barthes questiona e recusa um entendimento da crítica como discurso que possa ser classificável segundo tabelas de verdade, quando salienta, num texto datado de 1963, que

*a crítica não é de modo nenhum uma tabela de resultados ou um corpo de juízos, ela é essencialmente uma actividade*<sup>264</sup>

duvidando da hipótese de se poder classificar de verdadeiro ou falso, aquilo que não é mais do que uma actividade.

Repare-se, no entanto, que os processos de que se serve a crítica<sup>265</sup> parecem dispor da pretensão de corroborar a sua validade, insinuando o valor de verdade das suas afirmações, porque comprovadas pelo texto (e a prova é o principal garante da verdade), quando afinal provavelmente não passam de simples estratégias de verosimilhança do discurso crítico em tudo similares às adoptadas pelo discurso literário. Diz-nos Barthes no texto já citado :

*Se a crítica não é senão uma meta-linguagem, isso quer dizer que a sua tarefa não consiste de modo nenhum em descobrir «verdades», mas apenas «validades». Em si, uma linguagem não é verdadeira nem falsa, é válida ou não.*<sup>266</sup>

---

<sup>263</sup> Cf Hillis MILLER, *Ética de Leitura*, 1995, p.73-88

<sup>264</sup> Roland BARTHES, “o que é a Crítica” in *Ensaaios Críticos*, p.351

<sup>265</sup> Como por exemplo a citação, que surge como a prova de validade da adequação do texto crítico, o recurso a uma análise estilístico-formal comprovável e apontável no texto, a referência a indicadores contextuais com alguma fixidez como as personagens e as categorias narrativas se se trata de um texto narrativo.

<sup>266</sup> *idem*, p.350

Acrescente-se, finalmente, que a *verdade que não existe no texto literário*, e que portanto não pode ser *descoberta*, estará, então, também ausente do texto crítico, por este, afinal, não ter mais do que um estatuto puramente discursivo.

## 2. O POSICIONAMENTO CRÍTICO DE VITORINO NEMÉSIO

### 2.1 Crítica como expressão de um sujeito

David Mourão-Ferreira, num texto dedicado a *Quase que os Vi Viver*<sup>267</sup>, de Vitorino Nemésio, procura justificar o seu apreço por este autor plurifacetado, nomeadamente no que concerne à crítica, por vezes macerada por traços a um tempo impressionistas e biografistas, mas que nunca, pelo menos conceptualmente, perde o texto como o fim a ter em vista. O autor de *Sobre Videntes* releva nesta obra crítica de Nemésio a “convergência da dupla perspectiva do biógrafo e do ensaísta”<sup>268</sup>, sem deixar de salientar o que para D.M.-F. será uma das perspectivas a privilegiar aquando do momento crítico: aquela que corresponde ao acto hermenêutico que nunca perde o texto como o seu horizonte primeiro, e que é praticada de acordo com uma sensibilidade (também do foro poético), que como já vimos se manifesta, mais do que essencial, intrínseca ao processo crítico, em estreita dependência de uma relação empática<sup>269</sup>. Deste modo, para David Mourão-Ferreira, o biógrafo e o ensaísta manifestam-se apoiando-se “

*no investigador e no hermenêuta, em secreta cumplicidade com o poeta e o narrador que em tão alto grau sempre exemplarmente coexistiram na personalidade humana e literária de Vitorino Nemésio.*<sup>270</sup>

Como a pedagogia social na crítica sergiana, também o estudo biográfico em Nemésio é olhado como um elemento circunstancial, que não constitui o ingrediente principal da sua acção crítica. Também neste ponto se compreende, conseqüentemente,

---

<sup>267</sup> Cf. *Ócios do Ofício*, p.129-131

<sup>268</sup> *idem*, p.129

<sup>269</sup> Vinca Vitorino Nemésio (Cf. *A Mocidade de Herculano*, (vol. I), 1978,p.33): “Essa afinidade que exijo entre a matéria histórica e eu mesmo não passa de uma certa maneira de estabelecer a relação entre o sujeito que estuda e o objecto a estudar. E assim sou susceptível de atacar melhor um tema que me seduz do que um tema que me repele; isso só quer dizer que nas ciências do espírito a objectividade pura é um mito. O melhor da interpretação faz-se através do eu, cõa pelo cendal íntimo; e só assim se explica que, à parte um certo número de aquisições eruditas sobre a história de um espírito ou uma obra, seja sempre possível retomar essa história com fortes possibilidades de dilatá-la e enriquecê-la.”

<sup>270</sup> Cf. *Ócios do Ofício*, p.129

que a apreciação do acto crítico não se efectue por meio de critérios definidos, e por uma concepção precisa do que é, deve ser, ou consistir, a crítica enquanto actividade específica e diferenciada, mas sim por uma empatia e aceitação de leitura, por um *tom* que se intui ser mais válido (não mais verdadeiro, como já vimos), por motivos que dificilmente se consegue por si mesmo *verbalizar*, *identificar* ou *descrever*. E isto talvez por a crítica se dar conhecer, afinal, como um discurso autónomo relativamente ao texto que toma como seu objecto. Assim, trata-se de um discurso que, apontando o seu *suposto* referente, nem que seja pela presença da nomeação do texto como acto precedente ao discurso crítico, se autorrefere, reflectindo-se a si mesmo enquanto acto discursivo. Escreve Barthes num registo que aparenta ser mais prescritivo do que conclusivo:

*Toda a crítica deve incluir no seu discurso (mesmo de maneira mais desviada e púdica possível) um discurso implícito sobre si mesma; toda a crítica é crítica da obra e crítica de si mesma; para retomar um jogo de palavras de Claudel, ela é «connaissance» do outro de «co-naissance» de si mesmo no mundo.*<sup>271</sup>

Também por isso, no discurso crítico parece existir algo de inenarrável, de indescrevível, um fundo de indecidibilidade, que provoca adesão ou não, da parte do leitor, sem serem totalmente controláveis os processos nele desenvolvidos. Só desta forma é possível este interesse inequívoco que David Mourão-Ferreira nutre por duas actividades críticas tão diversas, mas que, no entanto, são valorizadas por uma linha comum, resultado de uma acção interpretativa que o autor privilegia na sua própria actividade de leitura criativa e reconstrutiva dos textos críticos de ambos os ensaístas. Aliás, a certeza de que “jamais poderemos inteiramente banir, dos nossos juízos, a luz ou a sombra da afectividade”<sup>272</sup> manifesta-se válida tanto para a *percepção*, *apreensão* e *juízo* das obras literárias, como para a relação que se pressupõe teórica e mais racionalizável de textos críticos e ensaios. Assim, por este prisma, é com maior clareza que se compreende o modo como D.M.-F. se esforça por colocar num plano secundário tanto as informações biográficas que Vitorino Nemésio dificilmente dispensava nas suas análises críticas, como as considerações expressamente impressionistas<sup>273</sup>.

---

<sup>271</sup> “O que é a Crítica” in *Ensaio Escolhido*, 1992, p.350

<sup>272</sup> Cf. *Hospital das Letras*, p.105

<sup>273</sup> repare-se que sublinhamos a expressão *expressamente*, por cremos que toda a crítica deriva de impressões de leitura, que podem ser descritas de um modo mais exposto, ou mais mitigado, simulando uma maior impessoalidade pela simulação de objectividade na remissão ou adequação ao texto tido como seu objecto. Tal como Jorge Luis Borges cria que “todo lo que uno escribe es autobiográfico. Solo que

Assim, aquelas informações biográficas que muitas vezes enformam — para não dizermos que sustentam — os textos críticos nemesianos são avaliadas por D.M.-F. como se se tratassem de simples iluminação das obras, sem nunca serem tidas como factores condicionantes da sua interpretação ou de um seu princípio ou indício descritivo:

*(...) as reiteradas incursões de Vitorino Nemésio pelo campo biográfico(...) nunca têm como finalidade buscar um nexos imediato de causa a efeito entre este ou aquele pormenor da sua criação literária; e essas mesmas incursões, sugestivamente enquadrando ou indirectamente iluminando as obras, têm sempre o condão de nos fazer sentir que não são «desimbodied voices — para usar uma expressão de Leon Edel — as vozes que em tais obras se fazem ouvir».<sup>274</sup>*

E mesmo quando a biografia assume um lugar de absoluta centralidade, David Mourão-Ferreira concentra a sua atenção naquilo que na tensão crítica de Nemésio corresponde ao que D.M.-F. denomina de “realidade autónoma daquelas criações verbais que a essas vidas serviram de suporte<sup>275</sup>, e que esses destinos configuraram ao mesmo tempo que foram por elas reflexamente modificados”<sup>276</sup>.

## 2.2 Crítica como exposição de um percurso

Não obstante a família genealógica da acção crítica de Mourão-Ferreira ser facilmente identificável<sup>277</sup>, é visível uma recorrente consciência de que a apropriação

---

esto puede ser dicho: «Nací en tal ano, en tal lugar» o «Había un rey que tenía tres hijos»”.( Cf. Esteban PEICOVICH, *Borges*, *El Palabrista*, 1995, p.21), podemos dizer que também a crítica passa necessariamente por uma relação mantida com um texto, e mais do que isso, por uma procura, que é sempre pessoal, de fixação da referência do texto. A questão está na exibição dessa relação, que é sempre de intimidade e solitária, ou no seu escamoteamento, pela simulação de uma objectividade e adequação que se pretende realista a um texto.

<sup>274</sup> *Os Ócios do Ofício*, p.130

<sup>275</sup> Repare-se mais uma vez nos ecos wildeanos que neste tópico descobrimos, já que a ideia presente nesta leitura crítica de Nemésio respeita a vidas suportadas pelo acto criativo e não o inverso. Também num ensaio dedicado a Teixeira Gomes (Cf. *Sob o Mesmo Tecto*, p.47), D.M.-F. justifica a atenção concedida a factos biográficos do autor “pela circunstância de essa mesma vida constituir, na realidade, a fundamental, se não exclusiva, matéria da própria obra — e, por isso mesmo, um dado imprescindível, para a compreensão e fruição da mesma.”

<sup>276</sup> Cf. *Os Ócios do Ofício*, 1989, p.131

<sup>277</sup> Repare-se que é inegável o peso do New-Criticism americano, com a sua vertente formalista a exigir a cientificidade de uma análise centrada no que julgava poder ser apontado como o *próprio texto*, assim como a relevância atribuída ao rigor da estilística (no fundo os únicos elementos apreensíveis distintivamente, pelo menos no que respeita a um texto poético). Cf. Vitor Aguiar E SILVA, “O Ensaísmo Literário de David Mourão-Ferreira” in *Colóquio Letras : Infinito Pessoal*, nº 145/146, p. 341 : “ O ensaísmo crítico de David Mourão-Ferreira ficou sempre marcado pelas matrizes teóricas assimiladas durante os anos de formação universitária (...) : a estilística suíça-alemã, a estilística da escola

do texto pode ser estabelecida por outra via, que não se molda de um modo directo a uma objectividade do discurso, ou a uma certeza de que facilmente o leitor-crítico descobre um ponto apreensível, minimamente fixo, que sirva de referente do discurso crítico. Arnaldo Saraiva em “Elogio de David Mourão-Ferreira”<sup>278</sup> caracteriza o poeta e ensaísta como um autor que

*sabe situar-se no interior dos textos, sem pensar, como os modernos textualistas, que tudo se reduz ao texto, que preza a crítica estilística, mas preconiza uma crítica poligonal.*

Ora, esta consciente necessidade de propor para a tarefa crítica um leque amplo de perspectivas e de apresentar o texto como um conjunto plurifacetado, que não corresponderá só a uma efectividade de um objecto exterior ao sujeito<sup>279</sup>, está sugerida na proposta da crítica como uma “visão poligonal da literatura”. Esta mesma expressão, emprestada de Alexandre Herculano, apresenta-se como o título de um ensaio de David Mourão-Ferreira<sup>280</sup>, mas mais do que isto representa o estado embrionário de uma obra em projecto, que nunca chegou a vir a lume e que corresponderia à efectividade prática do que poderia ser essa crítica, fundada numa visão poligonal do objecto literário. É no prefácio a *Motim Literário*<sup>281</sup> que David Mourão-Ferreira projecta esse *livro a haver* que se intitularia *Exemplificação de Crítica Poligonal* e que juntamente com outro projecto, *Metamorfoses da Poesia*, representaria

*uma crítica literária mais consistente, mais analítica e de maior fôlego, e uma metacrítica que consubstanciaria os interesses do seu autor no domínio da teoria literária*<sup>282</sup>.

---

espanhola, o formalismo do new-criticismo anglo-norte-americano, algumas orientações da estética e da crítica fenomenológica e os horizontes da crítica comparada(...).”.

<sup>278</sup> V. Aguiar e SILVA, *Colóquio-Letras: Infinito Pessoal*, nº 145/146, p.117

<sup>279</sup> Tenha-se sempre em consideração que qualquer texto crítico que tenha a obra como referente de discurso depende, também, de uma modelação simultânea do texto enquanto objecto referenciável.

<sup>280</sup> “Para uma Visão Poligonal da Literatura” in *Tópicos Recuperados*, p.47-54

<sup>281</sup> Cf. *Motim Literário*, p.14 : “ O presente *Motim Literário*, tal como surge, estabelece uma passagem entre os *Vinte Poetas Contemporâneos* a as futuras *Metamorfoses de Poesia*..” David Mourão-Ferreira, ao explicar a divisão da nova obra, explica também que a primeira parte contém uma desenvolvida monografia sobre o mestrado crítico de António Sérgio [ que] reflecte algumas das minhas preocupações neste sector e sugere linhas de rumo, que gostaria de concretizar mais tarde, num *Ensaio e Exemplificação de Crítica Poligonal*.” Note-se que muitos dos ensaios deste livro foram depois retomados em *Tópicos Recuperados*.

<sup>282</sup> Cf. Aguiar e SILVA, “ O Ensaísmo Literário de David Mourão-Ferreira” in *Colóquio-Letras* (nº145/146), p.340

De qualquer modo, estas obras, que não passaram de projecto ou intenção, sugestionam uma relação com o texto literário, próximo de uma atitude perceptiva, que vinca a consciência de que toda a percepção é limitada pelo ângulo de visão do observador. Por outro lado, também estes textos iriam, se não contrapor-se, pelo menos confrontar-se com certas limitações de uma crítica imediata, que D.M.-F. foi praticando, e que mau grado algumas suas precipitações e o imediatismo que parece opor-se à tão invocada análise, pode permitir<sup>283</sup> uma reconstituição dos estímulos da sua apreensão, e dos modos mais imediatos de fixação do texto como referente. Ou se se quiser, dos pontos fixáveis a que, de uma forma, digamos que menos mediada, o leitor se *agarra* quase como uma tábua de salvação para conseguir reter um núcleo de descritibilidade mínima do texto, em que possa fundar, em base mais ou menos estável, o seu discurso crítico<sup>284</sup>.

Talvez, então, mesmo para David Mourão-Ferreira, não seja no texto, entendido, como uma unidade que sobrevive na sua independência, que o crítico vai *alicerçar* os elementos do seu discurso crítico, nem sequer no leitor, menos ainda em contextos históricos, ideológicos, sociais, mas sim num percurso constitutivo de aproximação ao objecto que constitui o texto, no caminho percorrido de apropriação do discurso<sup>285</sup>, tornando o outro nosso, acercando-nos dele, sempre com a consciência de que o *caminho*, tal como para Machado, *se faz caminhando*. A crítica, mais do que ser sobre uma obra, será a explicitação de um processo de percepção, de apreensão, de um texto. No fundo, a posição que vemos modelar-se em David Mourão-Ferreira é semelhante àquela que Eduardo Lourenço defende, num artigo publicado pela primeira vez em 1968 em *A Situação da Arte*, e depois coligido em *O Canto do Signo*<sup>286</sup>, atribuindo metaforicamente à obra o estatuto tão borgesiano de «um jardim cujos caminhos se bifurcam», associando, por consequência, a crítica a um

---

<sup>283</sup> Isto, por estar mais próximo de um acto de percepção do texto, e de uma rápida construção verbal do modo como o texto se constitui para o leitor

<sup>284</sup> Note-se a este propósito as seguintes palavras de Nemésio quanto ao modo de constituição do texto para o seu sujeito/leitor: “Tudo o que compreendemos é potencialmente capaz de ter sido criado por nós: a compreensão é o acto pelo qual nos pomos na condição de produzir o compreendido. Em Literatura, direi que a compreensão é o acto pelo qual nos situamos numa atmosfera propícia à *repetição* do poema, do romance, ou do drama como inventio”. Cf “Parágrafos Paracríticos” in *Seara Nova* n.º 446

<sup>285</sup> Repare-se que não é diferente desta a posição de Nemésio, em “Parágrafos Paracríticos” (*ibidem*): “criticar é pois repercorer o caminho que vai do desejo de exprimir à expressão achada e feita; ou como quem diz vontade aflitiva de cantar a própria canção que aliviou.”

<sup>286</sup> “Crítica, Obra e Tempo” in *O Canto do Signo*, p.47



*discurso segundo, através do qual, sem jamais poder perder de vista nem alcançar esse tempo-obra, fonte dele, nós inventamos enquanto leitores atentos, esses caminhos sem cessar bifurcantes que dão a ilusão de que a obra é nossa substância (...).*

Acontece é que esses caminhos provavelmente não serão os que nós, enquanto leitores, pensamos encontrar *na obra*, mas aqueles que tenteamos rumo à obra, ou de encontro a si. Deste modo, se justifica que Eduardo Lourenço<sup>287</sup> atribua o estatuto de “verdadeiro crítico”, não àquele que “*compreende a obra*”, mas àquele outro que almeja antever “as razões por que não pode compreendê-la”.

E se assim, de facto, for, mais facilmente se explica a razão por que dois autores com opções nitidamente diferentes no modo de efectivação do acto crítico, facilmente, se tornam uma referência para D.M.-Ferreira. O que afinal está em causa é a apreciação de um discurso valorizado por si mesmo, por um caminho que vai sulcando, por uma relação empática similar àquela que D.M.-F. reconhece em *Sob o Mesmo Tecto*, e que o faz apreciar autores de diversa estirpe, sem necessidade de explicações de maior. Porque se o “ensaio é para David Mourão-Ferreira, antes de tudo, uma manifestação de afecto, de admiração e amor por um escritor e uma obra literária”<sup>288</sup> (assim como “um espaço de dialógica compreensão e admiração que nunca as diferenças ideológico-políticas vieram turvar e perturbar”<sup>289</sup>), não existe razão para acreditar que seja de ordem diferente a relação estabelecida entre o autor e os textos críticos de ensaístas que admira.

### **2.3. Poesia e crítica: acto de conhecimento sensível e aproximação metafórica**

Ao buscar definir o conceito de crítica literária em Vitorino Nemésio, Rita Patrício<sup>290</sup> alerta para

---

<sup>287</sup> *ibidem*

<sup>288</sup> Aguiar e SILVA, *Colóquio-Letras*, nº145-146 p.343

<sup>289</sup> *idem*, p.344

<sup>290</sup> “ Sobre o Conceito de Crítica Literária em Vitorino Nemésio” in *Vitorino Nemésio: 20 Anos Depois*, p.706

*a consciência [por parte de Nemésio] dos limites do historicismo e biografismo finisseculares, de que o autor é herdeiro, mas que reavalia à luz de concepções críticas que vão chamando a atenção quer para a importância da obra em si, quer para a experiência que constitui a leitura da mesma.*

Da experiência crítica de Nemésio que descobrimos numa obra como *Conhecimento de Poesia*, ou uma outra marcada por um pendor mais ensaístico a que corresponde *Quase que os Vi Viver*, mais facilmente reconhecemos a importância da vivência experiencial do crítico no seu encontro com o texto, do que a necessidade de direccionar a atenção para aquilo a que poderia corresponder a “obra em si”: Isto, não obstante o desenhar de novas correntes críticas que buscavam enveredar por esse percurso, na procura de uma análise e objectividade que definitivamente afastassem a prática crítica de avaliações impressionistas. Aliás, a convicção de que é pela sensibilidade (íntima, diríamos), e por isso a dificuldade em partilhá-la que serve de intróito a algumas recensões críticas) que privilegiadamente se dá a aproximação a um texto, nomeadamente a um texto poético, evidencia que dificilmente em Nemésio se possa separar entre o que é considerado como “obra em si” e o que consiste em “experiência de leitura”. É da convicção da importância desta abordagem e da admiração por uma exposição de um modo de aproximação e apreensão do texto, tornando-o do leitor, do crítico, que vive também a experiência de David Mourão-Ferreira no que toca à crítica de Vitorino Nemésio.

Também Eduardo Lourenço prefere apelar o acto crítico de Nemésio de “conversação crítica”, para melhor dar conta da

*longa, sinuosa, desprevenida a ao mesmo tempo calorosa intimidade que durante toda a sua vida Vitorino Nemésio soube entreter com a vida escrita ou a escrita da vida alheia*<sup>291</sup>

para concluir o que em Nemésio surpreende a todos os níveis, e que se torna especialmente notável na sua poesia e na sua própria actividade crítica: a impossibilidade de classificar Nemésio dentro dessas mesmas áreas, a não ser

*em função de uma sensibilidade aguda, quase osmótica, mais ou menos vigiada por uma inteligência que é acima de tudo uma memória prodigiosamente povoada de*

---

<sup>291</sup> *Canto do Signo*, p.73

*cultura multiforme, de encontros de vivências literárias onde se telescopam, em sentido próprio, gregos e troianos, clássicos e modernos, românticos e naturalistas.*<sup>292</sup>

Mesmo aceitando a faceta bífida da crítica para Nemésio, a um tempo “conceptiva” e “impressionista”<sup>293</sup>, é a exposição de um particular contacto com o texto, que sobressai na sempre necessária distância entre texto crítico e texto criticado. E é, então, de ressaltar, uma vez mais, uma concepção poética em compromisso com uma noção de crítica. Para Nemésio, a relação mantida entre poesia e mundo mais do que se hierarquizar em função de um estatuto de representatividade, em que o primeiro representa o segundo<sup>294</sup>, parece ser visada como modo de conhecimento<sup>295</sup>, sobressaindo essencialmente a ideia de conhecimento como processo e percurso, e não como um alvo fixo, uma luz a atingir.

É possível apontar duas formas de se efectuar esse “intuito cognitivo”, *esse percurso* que também se deve manifestar enquanto sequência temporal: por um lado “a linguagem metafórica”, entendida por Rita Patrício<sup>296</sup> como uma “especificidade do modo poético relativamente às demais formas de poesia”<sup>297</sup>, e por outro a “dimensão empática da comunicação desse mesmo conhecimento.”<sup>298</sup> Por estas razões, a relação emotiva na expressão poética manifesta-se, para Nemésio, de modo premente. Ora, o que nos parece de salientar é que a própria noção de crítica em Nemésio é, ela mesma, subsidiária desta noção de poesia: uma forma de conhecimento do mundo que o texto é, e que não pode subsistir na ausência do que será pensável como mundo empírico enquanto contexto, nem do próprio sujeito — já que também ele condiciona uma versão de mundo e contexto.

Por outro lado, não há como negar uma aproximação metafórica ao texto. Rita Patrício não deixa de aludir à importância de algumas metáforas recorrentes na crítica

---

<sup>292</sup> *ibidem*

<sup>293</sup> Cf. Rita PATRÍCIO, “Sobre o conceito de Crítica Literária em Vitorino Nemésio” in *Vitorino Nemésio :20 Anos Depois*, p. 709

<sup>294</sup> Na acepção goodmaniana que o apresenta de acordo com uma sua versão.

<sup>295</sup> No prefácio a *Poesia (1935-1940)*, p.14 (intitulado “Da Poesia”. e que respeita ao prefácio da primeira edição da recolha de *La Voyelle Promisse, O Bicho Harmonioso e Eu, Comovido a Oeste*) Vitorino Nemésio “irmana poesia à metafísica e mística”, acrescentando que “poetas e filósofos falam praticamente do mesmo; e Platão que desconfiava dos poetas deu-lhe afinal o ponto de partida noético para uma poesia do ser. Nem o privilégio do conceito como órgão de conhecimento, chega a dar ao filósofo o exclusivo no acento na interrogação do mundo. A reminiscência platónica autoriza por igual uma especulação pelo juízo e outra pela imagem e pela alusão.”

<sup>296</sup> *ibidem*

<sup>297</sup> Será de reparar que temos vindo a sugerir para a crítica, nomeadamente para a crítica de poesia, pela maior resistência a um discurso crítico de apreensão um estatuto que será igualmente metafórico; uma aproximação que se faz principalmente pela associação e aproximação a outros pontos referenciava.

<sup>298</sup> Cf Rita PATRÍCIO, *Conhecimento de Poesia. A Crítica Literária segundo Vitorino Nemésio* p.5

Nemesiana (“a metáfora do rio e do fluxo para o poeta e para a escrita”<sup>299</sup>), de onde retira implicações para um entendimento do próprio acto crítico. No entanto, há que pensar neste procedimento metafórico apontável à crítica como modo de aproximação a uma realidade de difícil apreensão e fixação, e não somente respeitante a conceitos abstractos e gerais de elementos envolvidos no processo da escrita e na actividade crítica (como a *escrita*, o *poeta*, a *poesia*, a *crítica*), que também já víamos privilegiado em David Mourão-Ferreira.

#### **2.4. Acto Crítico e consciência afásica: exemplo de duas recensões críticas**

No prefácio à primeira edição de *Conhecimento de Poesia*<sup>300</sup>, Vitorino Nemésio justifica a própria actividade crítica que vem à luz no volume. Esta mesma atitude reconhecêramos, já também, em António Sérgio como em David Mourão-Ferreira, deixando clara uma sensação de incomodidade provocada pelo acto crítico, mais ainda no que ele implica de imediatismo, de resposta rápida, ou pronta, a um texto, ou como já vimos, como tentativa de mostrar (para não dizer traduzir) pelo menos o ponto inicial de distinção de uma mancha perceptível identificável como correspondente ao texto. Trata-se, no fundo, de uma *incómoda* resistência ao que Nemésio apelida de crítica circunstancial e que D.M.-F. iria classificar de crítica imediata. Tudo isto, aliás, se soma a uma intrincada consciência de que a *crítica circunstancial* depende, afinal, de uma vontade especulativa, portanto paralela a uma atitude criativa e impressionista.

Neste percurso, somos levados a descobrir o reverso da questão: o texto como alvo incerto, (“obra de franco-atirador”) que surge ao crítico como um confronto que se faz de igual para igual, de poeta para poeta. Assim, subtilmente, vemos desenhar-se em Vitorino Nemésio uma percepção crítica da poesia, do texto poético, que se quer

---

<sup>299</sup> Cf. “Sobre o conceito de Crítica Literária em Vitorino Nemésio” in *Vitorino Nemésio: Vinte anos depois*, p.706-707). Rita PATRÍCIO chama também a atenção para a “definição de estilo como índice de refração; uma concepção de “poesia como água escondida e sondada”; ou discurso poético como “sombra” ( Cf. *Conhecimento de Poesia. A Crítica literária segundo Vitorino Nemésio*.

<sup>300</sup> Cf. *Conhecimento de Poesia*, 1997I,p.21

equivalente ao próprio olhar perceptivo, deformativo, genericamente metafórico, que se pressupõe na obra poética quando em relação com o mundo que propõe.

*Alguma coisa dessa vontade especulativa terá passado a estas linhas de crítica circunstancial, predominantemente impressionistas. Mas o grosso da coluna é obra de franco-atirador, reacção, quase sempre imediata de um poeta que responde a outros poetas, caçadores do inefável saída aos campos de Deus.*<sup>301</sup>

Conhecimento, em Nemésio, nomeadamente *conhecimento de poesia*, implica relacionar-se com o texto, viver do texto literário. A crítica consiste na exposição, sempre metafórica, desse relacionamento com o objecto do discurso, encoberta por um vocabulário que simule mais ou menos índices de objectividade e que, de modo mais ou menos convincente, apresentem uma remissão para o que querem indicar/apontar como texto, que mais não passa a ser do que um elemento assertivo do discurso crítico.

E se em Vitorino Nemésio poetas e metafísicos são indiciados como “duas estirpes de pesquisadores do real”<sup>302</sup>, poderemos descobrir uma mitigada certeza de que o real não existe como realidade, mas como algo confuso e nublado que cabe ao poeta e ao metafísico investigar.

Curiosamente, não é dissemelhante desta a noção de crítica e de crítico que vamos encontrar no escritor de *O Bicho Harmonioso*.

Escreve Nemésio o que para si significa conhecimento de poesia, da perspectiva já do acto crítico:

*Por conhecimento há-de entender-se o que uma receptividade pessoal comovida e afim possa revelar de aproximado à compreensão suficiente da criação alheia[repare-se que é esta ideia de percurso e aproximação que temos sublinhado até aqui].Se nada se apurar mesmo assim apelarei poeticamente para o sentido bíblico, nupcial de conhecer. Ninguém me pode impedir de ter conhecido a Poesia embora com abuso e violência. O resto é com o remorso e com o perdão.*<sup>303</sup>

Tudo isto só nos levará à conclusão da convergência, que, explicitamente ou não, se busca indicar, entre *conhecimento da poesia* e *conhecimento de poesia*, entendendo a preposição, ora com o significado que atribui ao acto poético uma função

---

<sup>301</sup> Cf. *Conhecimento de Poesia*, 1997, p.21

<sup>302</sup> Cf. *Poesia (1935-1940)*, p.14

<sup>303</sup> Cf. *Conhecimento de Poesia*, p.21

cognitiva, ora com um significado *anterior* que respeita a *conhecer poesia*, da perspectiva do acto de leitura .

\*

Talvez as mais paradigmáticas críticas de *Conhecimento de Poesia* correspondam às obras *As Mãos e os Frutos* de Eugénio de Andrade, intitulada “Frutos Líricos”<sup>304</sup> e a *Coral* de Sophia de Mello Breyner Andresen, sob o título “Da Poesia Pura”<sup>305</sup>.

Nestes dois textos, exemplo de uma *praxis*, de uma experiência crítica, é exposta a situação de aporia em que o acto crítico se vê imerso, quando tem por função dizer um texto poético, lírico. Trata-se da afirmação de uma situação de afasia perante a necessidade de dizer, representar — descrever pelo menos como ponto inicial — um objecto cuja percepção não se resolve na identificação distintiva de contornos mais ou menos definidos. A primeira dificuldade a ser admitida em ambas as recensões<sup>306</sup> será a compatibilização dos discursos: a *resistência* do discurso lírico a deixar-se *representar*, por meio de uma sequencialidade lógica organizada e racionalizável, que pressupomos na nossa linguagem e que se situa face a pontos referenciais como *espaço*, *tempo*<sup>307</sup>, assim como a distribuição de objectos, situações, raciocínios<sup>308</sup> nesses dois necessários pontos de referência que são, inevitavelmente, o *espaço* e o *tempo*.

Por outro lado, a reflexividade especular a que se assiste no momento do discurso crítico, em que o olhar que se dirige ao texto é devolvido ao sujeito, provocando um (auto)questionamento, refaz — mais uma vez o salientamos — o percurso entre texto e sujeito e expõe os modos e as dificuldades de a ele aceder.

Vitorino Nemésio indica logo no início da recensão crítica ao livro de Eugénio de Andrade, mesmo ainda antes da referência directa e explícita à obra, num

---

<sup>304</sup> *Conhecimento de Poesia*, p.195-202

<sup>305</sup> *Conhecimento de Poesia*, p.191-194

<sup>306</sup> Note-se que é por aqui que ambas se iniciam num processo autorreflexivo que, antes de questionar o texto, começa por questionar a atitude do sujeito crítico enquanto leitor em contacto com o texto.

<sup>307</sup> Entendendo o tempo não só como marca de referência, mas também como processo de duração e também de causalidade, embora, como já vimos a descrição possa decorrer na ausência deste pressuposto de causalidade.

<sup>308</sup> Num romance, as personagens podem constituir esses pontos fixos de referência.

posicionamento que é centrado no sujeito face a um objecto que lhe resiste, como “*é tão fácil e tão difícil falar de poesia*”<sup>309</sup>.

Assim, Nemésio ilumina os motivos por que é fácil falar de poesia:

*Fácil porque a poesia se faz e refaz constantemente e, assim, deixa a quem lhe mereceu um dia alguma familiaridade o poder de estar como ela um pouco como a criança está para a bola de sabão.*<sup>310</sup>

Para depois, por oposição, traçar as razões que tornam difícil o acto de *falar de poesia* :

*Mas é difícil falar de poesia — ou sem dotes para ela e só criticamente, à força de razão, ou abusando dos pressupostos com que trabalham os poetas e uns aos outros se entendem.*<sup>311</sup>

Note-se que desta contradição nasce uma noção de poesia, um pressuposto teórico em que se funda a crítica, e uma consciência da crítica de poesia como uma especificidade dentro acto crítico. Mas o que importará sobretudo relevar é que aquilo que parece tornar fácil o acto de se *falar de poesia* terá equivalência no que, por paradoxo, vai tornar difícil a capacidade de referência do discurso crítico relativamente ao texto poético. Ora, isto sucede porque estão subjacentes, àquelas afirmações de Nemésio, dois pressupostos e atitudes diversos na apreensão do texto crítico, e que vão desembocar em diferentes modos de falar de poesia: um que se revela fácil, outro difícil. No entanto, a dificuldade de um enraiza e deriva da facilidade de outro

Diz-nos Nemésio que *falar de poesia* é um acto fácil, sim, mas para quem, como ele, compartilha a sua linguagem poética, voltando uma vez mais ao ponto, tantas vezes defendido, de que os poetas detêm uma maior proximidade relativamente a outros textos poéticos, indiciando que a própria poesia é um meio de referência privilegiado relativamente a outro texto poético. Repare-se, no entanto, que essa facilidade reconhecível aos poetas, mais do que a qualquer outro, acaba por se revelar dependente de uma fraca definição do objecto, enquanto alvo do discurso, um objecto descrito como

---

<sup>309</sup> “Frutos Líricos” in *Conhecimento de Poesia*, p.195

<sup>310</sup> *ibidem*

<sup>311</sup> *ibidem*

algo que se *faz e refaz constantemente*. Aliás, a própria poesia conta com uma linguagem tecida sobre uma teia de remissões metafóricas, cujo modo de definir e indicar elementos referenciais se desenvolve, podemos dizê-lo, preferencialmente por associação. Ou seja, por uma espécie de desvio que aponta sempre para alvos referenciais dispostos em paralelismo, de forma a que o objecto (entendido no sentido etimológico já especificado) não seja pensado como um dado, mas de acordo com uma permanente redefinição e por meio de sempre renovadas perspectivas. De um modo similar, o olhar crítico assume a inconcretude indefinível de um objecto a ser construído, portanto que mais facilmente se indica metaforicamente, alusivamente. Assim se manifesta também a linguagem poética, associada a uma percepção que, à partida, não tem por fim definir contornos e referenciar objectos, mas associá-los metaforicamente, a partir de manchas sem formas definidas como se tratassem de *imagens vagas, indefinidas*. Por isso, vem tão a propósito a imagem <sup>312</sup> da criança e da bola de sabão para dizer/expor a relação entre o falante privilegiado de poesia (portanto o poeta, metamorfoseado em criança) e a própria poesia, referenciada a partir da metáfora da *bola de sabão: a criança* vinca um ideário ingénuo de uma compreensão pré-compreensiva, ou intuitiva, de uma compreensão que se dá por adesão; a *bola de sabão* o que se nos apresenta, mas que não se pode fixar ou apreender, ostentando o acto contínuo e sucessivo do que surge à nossa presença e logo desaparece, o que se *faz e refaz constantemente*. No fundo, são também estas mesmas as razões que tornam difícil *falar de poesia*, se *falar de poesia* significar exactamente um acto à partida impossível: apreendê-la racionalmente, buscando agir sobre ela, criticamente, à força de razão: no fundo, para nos mantermos no registo metafórico de Nemésio, tentar *agarrar a bola de sabão*.

Feito este preâmbulo, a proposta crítica de Nemésio acaba por se vergar à negação do discurso crítico, admitindo a impossibilidade de fazer o que se propõe afinal fazer, ao sugerir, num segundo momento do mesmo texto, *o modo poético* como o mais adequado para falar de poesia<sup>313</sup> (aliás, a moldura metafórica com que enforma os seus

---

<sup>312</sup> Como não podia deixar de ser, usa-se uma expressão metafórica, para indiciar uma noção abstracta tão dificilmente apreensível, como a relação entre crítico e poesia.

<sup>313</sup> “ Nem sempre o modo crítico é o melhor para falar de poesia: o modo poético também lhe convém como uma forma de hermenêutica— arte de interpretação do que é simbólico. Poesia e símbolo aliam-se estreitamente na literatura europeia— na sua consciência estética— quando a vaga de confissão do romantismo ficou esparaiada, sem força para inventar mais. Voltou-se, então ainda no reinado de Baudelaire a preferir o valor figurativo da linguagem à sua função semântica corrente. Reabilitou-se o mito e a imagem e a metáfora, seus expoentes. (...)” (“Frutos Líricos” in *Conhecimento de Poesia*, p.198)



textos exemplificam-no). Por isso, a atitude perante o texto poético não será a da sua representação, ou substituição, fornecendo uma fórmula de reconhecimento, portanto de proposta de contornos e limites do texto, tentando figurá-lo enquanto objecto descritível, mas sim a da busca de induzir, ao leitor da crítica, uma relação a ser mantida com o texto. Deste modo, mantém-se um posicionamento que é muito mais da ordem do apontar, do nomear, de uma forma próxima do deíctico, do que o acto de descrever, traduzir, representar, substituir.

O que acaba por enformar a crítica é o convite ao leitor, para que ele leia de determinada maneira, de forma a chegar a determinados efeitos, mais do que ao texto encarado como objecto definível:

E desde já convido o leitor a ler como quem preza a prova. É o poema nº8 (que este livro tem de ser folheado como uma partitura; o poeta desdenha a facilidade do chamadoiro das confissões.<sup>314</sup>

Curiosamente, *a prova* não é aqui vista só como um acto de fixação de uma objectividade, que tenta impor um traço de união entre texto crítico e texto criticado. A prova é dada por um apontar do texto, por uma nomeação que o próprio poema recusa ao intitular-se simplesmente “nº8”. Disto resulta, afinal, a consciência de que nem tudo, como se pretenderia, pode ser apontável, mostrável, e de que a crítica afinal não se pode privar da sua condição de linguagem, discurso, sendo-lhe inescapável o acto de representação. A metáfora surge, então, como modo específico e privilegiado de representar. E também por esse motivo se justifica esta comparação entre texto poético e música — entre o livro de Eugénio de Andrade e uma partitura — que vai sendo construída, interpretada, por um sujeito observador/actor, passivo e activo, através de um acto construído, a um tempo, sobre sensibilidade e técnica, tornando-se um e outro indistintos.

\*

---

<sup>314</sup> “Frutos Líricos” in *Conhecimento de Poesia*, p.197

Na relação que estabelece entre poetas e metafísicos, atribuindo assim à poesia uma função de conhecimento, Nemésio indica dois modos específicos de alcançar o conhecimento e conseqüentemente exprimi-lo:

*O que a metafísica explica predominantemente em construções regidas pelo conceito e pelo juízo, a poesia implica geralmente em construções alegóricas e simbólicas*<sup>315</sup>

Trata-se, então, de duas formas diferentes de perceber e, conseqüentemente, de conceber o real, e também assim duas formas de conhecimento e de acesso à realidade. No entanto, não são consideradas por Nemésio, a um mesmo nível estas duas formas de conhecimento: à poesia é atribuída uma maior valorização, por atingir o que o filósofo não alcança, com a sua linguagem racionalizada de uma apreensão e consideração empírica do mundo e seus objectos.

Escreve Nemésio:

*O filósofo deixa em suspensão o que não pode captar na rede de rigor das ideias: o poeta afirma precisamente o que suspende na indeterminação enigmática.*<sup>316</sup>

É esta relação com as coisas do mundo e a sua capacidade de as expressar e nomear (não podemos deixar de reconhecer, uma vez mais, um critério de procura de verdade, associada a uma noção de perfeição, a orientar estas posições definitórias) que vai marcar a divisória traçada por Nemésio entre dois tipos de poesia: a *poesia pura* e a *poesia comum*. A primeira distingue-se por atingir o cume máximo do objecto a referenciar, exactamente pela perda da sua referência (primeira, imediata, reconhecível, entenda-se); a segunda por não perder de vista a referência comum, empírica, nas associações metafóricas em que se move, perdendo o objecto de referência, por lhe assumir uma face inalcançável, pelo sistema de representação e linguagem comuns.

Assim, para Vitorino Nemésio, *Poesia Pura* é aquela sustentada por “poemas que visam e atingem o inefável pela extrema tensão de signos que, tendo perdido a referência, a provocam no choque do limite”<sup>317</sup>; no fundo aquela cujo referente não parece nunca precedê-la, sendo-lhe posterior, criada por ela e nela. Por outro lado, a poesia comum limitar-se-ia a

---

<sup>315</sup> *Poesia (1935- 1949)*, p.15

<sup>316</sup> *ibidem*

<sup>317</sup> *idem*, p.16

*relaciona[r] jogateiramente as coisas, que aponta a estes ou àqueles ingredientes do mundo que transverte e comuta as aparências e propriedades do concreto, sem todavia fitar de frente o rosto a enigma algum.*<sup>318</sup>

É por este percurso que se chega à situação de aporia do próprio discurso crítico, face ao discurso poético; como se a uma poesia pura só pudesse corresponder um seu homólogo de *crítica pura* que atingisse o alvo referencial, igualmente *pela tal extrema tensão de signos que, tendo perdido a referência a provocam no choque dos limites*.

Sendo assim, o modo como está construída a recensão crítica, intitulada precisamente “Da Poesia Pura”, ao livro de poemas de Sophia de Mello Breyner faz parte de uma lógica sequencial de ideias, atitudes e noções de crítica e poesia que se auto-condiciona. De notar, desde logo, todo o primeiro parágrafo que se expõem através de uma expressão poética, mais do que uma forma convencional, crítica, de conhecimento, como modo tentado de representação de uma “emoção” de leitura<sup>319</sup>, estando em causa um modo de apreensão do discurso lírico, exemplo de “poesia pura”, que se quer expor como não conciliável com o discurso crítico comum, discurso de objectividade, centrado no convencional uso do sistema de linguagem, limitado pelas usuais categorias de *espaço e tempo*.

A poesia de *Coral* associava-se a este conceito de *Poesia Pura* definido por Nemésio, e que acima de tudo correspondia a uma noção de ultrapassagem de convenções referenciais:

*Quero dizer, criticamente, que nos poetas que procuram o que se chamou «poesia pura», ultrapassando a estética aristotélica, a estética do Sturm und Drang, a do Romantismo, do Parnaso, do Simbolismo, outras ainda, para fixarem no livre fluir das palavras e no associacionismo das imagens, apenas controlado por uma intencionalidade musical e um mínimo de pensamento, os instantes da sua interioridade*

---

<sup>318</sup> *ibidem*

<sup>319</sup> Veja-se, a este propósito, o modo como todo o primeiro parágrafo da recensão está imbuido de uma linguagem poética e metafórica, como a sugerir um modo de dizer o texto que não passe pelo crivo e pelas malhas da linguagem crítica e convencional, com os modos de percepção que por ela são implicados: “Brisas de Julho— auras poéticas. De vento na face, se o tempo quedasse. Mas o tempo foge como a estrela fria: entra-se na noite com vagares de dia. Dois poetas em dois rumos: já seus sonhos rasam este Verão de fumos. Palavras de um e de outro ressoando, todas lhes dão razão. A razão, aqui, se fez poesia; o verso sem medida descentrou-se: pouca atenção que seja concentrou-se.” ( Cf. “Da Poesia Pura in *Conhecimento da Poesia*, p.191)

*irreflectida, a poesia dissolve a matéria verbal, destrói o sentido comum sublimando as significações ou transferindo-as a uma notação que rasa o inconsciente.*<sup>320</sup>

Como falar, então, como referir, como apreender perceptivamente, uma linguagem que parece auto-remeter-se, auto-reflectir-se, e simula, pelo menos, manter-se alheia à representação convencional que implicam as palavras dentro de um sistema de linguagem? Como fazê-lo face a uma poesia que procura ausentar-se da sua própria *matéria verbal*, uma poesia a que só acedemos por uma espécie de esquecimento do uso referencial comum da nossa língua; uma linguagem que parece resistir ao reconhecimento por parte do leitor, quando, paradoxalmente, sabemos que dificilmente existe um *conhecer* sem *reconhecer*? Assim, por isto mesmo, se torna tão importante a relação traçada entre poesia, — *poesia pura*, que afinal não é mais do que aquela que se torna particularmente resistente à descrição e ao reconhecimento — e música, caracterizando os poemas como um “livre fluir das palavras”, “apenas controlado por uma intencionalidade musical”. E a grande questão a colocar é a de que uma música não se explica: ouve-se e interpreta-se, em constantes modelações de nomeação; não se substitui por descrições, mas diz-se repetidamente. Também é esta a forma mais intuitiva de nos referirmos a um poema: citamo-lo mais do que o descrevemos, intuímos-lo mais do que o compreendemos. A poesia parece requerer, então, como a música, um “descentrar da mente dos hábitos concepcionais”<sup>321</sup>, já que não é exclusivamente a razão que se irá buscar os instrumentos de apreensão de um texto poético, mas também à

*intuição pura, imaginação alterada e seu dispor de referências necessárias de sentido, e até de conexões nitidamente conscientes entre as imagens, de si indecisas na relação ao imaginado.*<sup>322</sup>

Torna-se, então, necessário estar consciente de uma linguagem que vamos aceitando como diferente, como ausente das regras comuns da significação e referência, apesar de não podermos fugir de circunstâncias que nos fazem reconhecer aquela linguagem enquanto tal, já que, apesar de tudo, como não deixa de salientar Nemésio:

---

<sup>320</sup> *ibidem*

<sup>321</sup> “Da Poesia Pura” in *Conhecimento de Poesia*, p.191

<sup>322</sup> *ibidem*,

*Ao fim e ao cabo, o que vamos lendo nesses poetas tem uma ordem, uma sintaxe dada, que mesmo quando não se explicita nos vai comunicando discurso, e com o discurso significações lexicais, articulações conjuntivas e adverbiais, as acções do verbo com passado, presente e futuro e com modo reconhecido. Em tudo isso entra, quanto mais não seja, a alusão, o símbolo, o ritmo.*<sup>323</sup>

Ora, estas circunstâncias de uma linguagem que nos parece simultaneamente familiar e alheia deixam o leitor e o crítico — cuja função também passa por reconverter o texto novamente em linguagem, linguagem crítica— numa situação de perene ambiguidade: como olhar, como escolher, como reconhecer tal enquanto tal, e negá-lo, no entanto, no momento seguinte?

Esta recensão, como a relativa a *As Mãos e os Frutos* de Eugénio de Andrade, acaba por incidir, sobretudo, na dificuldade em usar a linguagem crítica e as referências do quotidiano para referir um objecto poético. Questões como “o que é?”, “como é?” , “o que acontece?”, “como acontece?”, “porque é que e quando acontece?”, importantes para uma descrição primeira, e para a nossa própria definição dos limites do objecto, para fixarmos a nossa percepção mediante o reconhecimento de *algo* como *algo*, não são respondíveis na grande maioria dos casos quando se trata de um texto lírico (ou de uma música). Ora, o resultado é cair na sensação de objecto não percebido, não apreendido que, por esse mesmo motivo, não pode ser devolvido à linguagem, reconvertendo-se em discurso crítico: “O certo — escreve Nemésio— é que a nossa atenção sai do volume desfocada, sem o fruto da esperada e normal apreensão”<sup>324</sup>.

A conclusão final resulta numa afirmação da afasia e a recusa em procurar sentido ( Nemésio especifica, “sentido comum”) nestes poemas de Sophia, explicando que “em rigor não devemos procurá-la em nenhuma [poesia]”<sup>325</sup>. Aliás, para nos demorarmos só mais um pouco neste texto crítico (que acaba por se negar a si mesmo enquanto possibilidade) e tendo em conta o processo de busca e o tracejar do percurso de acesso à obra que — comprova-o este texto — a crítica também é, importa ver as *falhadas* hipóteses de fixação do texto, que o crítico vai tentando, e a que o livro de Sophia vai, por seu turno, resistindo. E para exemplificá-lo basta seguir as linhas do seguinte comentário:

---

<sup>323</sup> *ibidem*

<sup>324</sup> *idem*, p.192

<sup>325</sup> *ibidem*

*Livro que nem inculca propriamente uma estrutura ou individualidade às suas composições que acabam por figurar no índice pela menção dos primeiros versos. O dispositivo tipográfico tão-pouco permite ao leitor perceber inequivocamente quando, ao virar da página, um poema acabou (...) ordem intencional, esta, de poemas abertos uns sobre os outros, como que para que a musicalidade ingrávida deste se comunique à do vizinho e deste receba ressonâncias?*<sup>326</sup>

Muitas vezes a percepção do texto poético demarcando-lhe os contornos, ponto de partida para a sua apreensão, faz-se através de pólos de referência, pólos de fixação, como o título, a capacidade de lhe isolar uma temática, a partir do que se poderá chamar de palavras-chave, criando-se núcleos de centralidade, em torno do qual o discurso concentricamente, como uma teia, se vá construindo, a partir de movimentos associativos, de ressonâncias, comparações, associações metafóricas. A ausência destes indícios referenciais, de tópicos directamente apontáveis no texto, operando sobre eles um princípio próximo da sinédoque, que nos faz tomar esses pontos fixáveis como *simulacros* do texto é manifestada como adjuvante à aporia em que se vê o sujeito crítico da recensão. A agravar todo este processo de uma aquisição mínima do objecto literário está a dificuldade em isolar sequer o poema como elemento dotado de alguma autonomia no seio da obra. Até se aponta à obra em causa a dificuldade em apreensão do texto em termos de uma simples percepção visual, descobrindo-lhe a unidade mínima e básica requerida por qualquer estado perceptual que implique um momento primeiro de reconhecimento e identificação do percebido. Quanto à sua estrutura abstracta, nomeadamente no que diz respeito à relação que o crítico com eles estabelece, os poemas de *Coral* — descreve-os Vitorino Nemésio — também no seu conjunto são lidos como uma partitura musical; e, assim, o sentido que adquirem, dá-se por meio de ressonâncias internas, num diálogo autorreferencial, numa linguagem contextual cuja partilha parecem sugerir.

\*\*

Curiosamente, também David Mourão Ferreira ao referir-se criticamente à mesma autora, embora dedicando-se a outro livro, *No Tempo Dividido*, irá deparar-se com uma mesma panóplia de questões colocadas pelo texto. E não será irrelevante notar, à partida, em todo o texto crítico, a ausência de qualquer citação da obra poética.

---

<sup>326</sup> *ibidem*

Como se se assistisse a uma recusa, certamente consciente, de traçar uma ligação de evidência entre o que se diz e o que é dito. Ora, este aspecto ganha todo o sentido, se pensarmos que este texto é construído exactamente sobre o pressuposto da “tangencialidade de tudo quanto se disse”. O acto de citar teria, pelo contrário, a função de sugerir que o que é dito no modo crítico corresponde de forma nuclear, apontável<sup>327</sup>, ao que o texto diz, ou melhor ao que no texto é. Por outro lado, descobrimos, nesta mesma recensão, a ideia de crítica como imagem, representação, se não do texto, pelo menos da intuição que sobre ele se tem :

*Relativamente fácil é, sem dúvida, a tarefa de reduzir a imagens críticas as várias intuições parcelares por uma leitura provocadas; mas a intuição total—que não é uma soma, antes uma síntese—quedar-se-á, por sortilégia assimilação, encerrada no próprio círculo mágico dos poemas. Retirá-la daí? — Muito difícil; quase impossível : o leitor emocionado ou emocionante, que está (ou deve estar) na raiz de todo o crítico, arditosamente se furta a semelhantes violações.*<sup>328</sup>

No entanto, existe um aspecto que se torna importante relevar para pensar o acto crítico. Nestas palavras descobre-se uma implícita prática corrente da actividade crítica, pelo menos do modo como a pratica, ou pretende praticar David Mourão-Ferreira, e que não encontra resposta na especificidade de um livro como o de Sophia, particularmente resistente à apreensão, ou à modelação, por meio de um discurso crítico.

A principal dificuldade exposta respeita à impossibilidade da percepção da obra enquanto conjunto ou unidade — ponto de partida para a construção de um *simulacro-síntese* sobre o qual se possa *agir criticamente*, ou seja a partir do qual se torne possível fazer uma descrição e análise do texto; no fundo, a criação de um modelo reduzido face à infinitude do objecto percebido, que parta de uma certeza de apreensão de traços considerados essenciais, e sobre o qual seja possível agir, estabelecer previsões, evidentemente descrever e por consequência representar. Ora, o que é salientado por D.M.-F. é exactamente a capacidade de se captar somente imagens, que são sempre tidas por intuições parcelares, sem nunca se ter acesso a um princípio de representação global. Este problema coloca-se de modo tão determinante em relação a uma obra que resiste não a essa captação global (que como já vimos pode ser considerado comum a todas as obras literárias e especialmente aos registos líricos)<sup>329</sup>, mas principalmente a

---

<sup>327</sup> Repare-se que a citação acaba por ser uma fórmula de apontar próxima do deíctico.

<sup>328</sup> *Vinte Poetas Contemporâneos*, p.173

<sup>329</sup> Será aliás esse um dos aspectos que marca a sua distinção enquanto discurso, como temos vindo a defender.

captações parcelares, a pontos de identificação, tidos como núcleos de apoio em que o texto crítico se apoiaria, e que, como vimos já, são em poesia (ao contrário do que sucede na narrativa) mais dificilmente discerníveis. Por isso, a sugestão que foi sendo esboçada, ao longo deste trabalho, de que o discurso crítico privilegia, ele mesmo, o registo da associação metafórica.

Não será, então, de menor relevância, a caracterização dispensada à poesia de Sophia de Mello Breyner<sup>330</sup>, curiosa percepção/intuição num discurso crítico que começa por afirmar sua própria inaptidão para lhe traduzir, dizer, o que lhe é essencial. E isto, para além de lhe detectar um carácter híbrido que deixa de parte toda e qualquer possibilidade de tomar uma definição de correntes e géneros literários como o *núcleo* do simulacro a construir do texto; para além, de lhe indicar a presença de “verdadeiros temas”, que se expõem no entanto na ausência de motivos, ou assuntos, mais uma vez pólos passíveis de serem captáveis ou reconhecíveis como tópicos descritivos:

*Destacados do mundo físico ou do mundo mítico, os temas da poesia de Sophia de Mello Breyner Andressen são de facto verdadeiros temas na acepção que lhe dá a ciência literária (não confundir com «motivos» ou «assuntos»): «O tema — esclarece Ernst-Robert Curtius — é o que diz respeito à relações primitivas da pessoa no mundo. A «temática» de um poeta é o catálogo das sua reacções características perante certas situações em que a vida o coloca. O tema pertence ao aspecto subjectivo». É uma constante psicológica»<sup>331</sup>.*

---

<sup>330</sup> Será importante notar que, juntamente com as recensões a Eugénio de Andrade, o texto sobre a obra desta autora não é acompanhado por uma visão de conjunto da sua restante da sua produção poética, o que deixa antever a indiferença do discurso relativamente a este texto particular e face aos restantes da poetisa, já que a sua será uma “poesia monótona, no sentido próprio da uniformidade de um tom” (Cf *idem* p.176), que se funda numa “rara exigência de essencialidade” (*idem*,p.174) . Aliás , no prefácio a *Vinte Poetas Contemporâneos* (p.24), David Mourão Ferreira acaba por, de modo indirecto, embater nesse mesmo ponto: “Desta caracterização global apenas se exceptuam uma Sophia de Mello Breyner Andressen e um Eugénio de Andrade, justamente porque nas suas obra, poesia e realidade se identificam”

<sup>331</sup> *Vinte Poetas Contemporâneos*, p.175



## À GUIZA DE CONCLUSÃO

### LE FEU

*Le feu fait un classement: d'abord les flammes se dirigent en quelques sens...*

*(L'on ne peut pas comparer la marche du feu qu'à celle des animaux : il faut qu'il quitte un endroit pour en occuper un autre ; il marche à la fois comme une amibe et comme une girafe, bondit du col, rampe du pied)...*

*Puis tandis que les masses contaminées avec méthode s'écroulent, le gaz qui s'échappent sont transformés à mesure en une seule rampe de papillons.*

**Francis Ponge**

## POESIA E MÚSICA

**Dois modos similares de percepção,**

**Dois modos semelhantes de (não) representação.**

Partindo-se de uma possível clivagem entre discurso narrativo e discurso lírico, fundada no que se julga ser uma crescente *resistência à descrição*, tornar-se-á produtivo encarar o modo de referência e conseqüente representação do texto literário, à luz dos conceitos de *referência* e *denotação* e dos tipos de conhecimento que é possível ter de um objecto.

Bertrand Russell, no texto denominado “On Denoting”<sup>332</sup>, distingue aquilo a que chama “descrições definidas” do que apelida de “nomes próprios ou termos singulares”. Por nomes próprios teríamos aqueles que directamente referem (aqui entenderia referir por apontar, ou mais precisamente por identificar, por descrições definidas ou expressões denotativas (aquelas que denotam) ou se quisermos expressões que seleccionam traços suficientes para que se possa identificar o objecto de que se fala. Para definir melhor aquilo do que se trata, veja-se um exemplo:

Se se disser “Cervantes é Cervantes” estaremos certamente em presença de uma expressão tautológica. Todos nós sabemos que Cervantes e o autor de D. Quixote referem uma única pessoa, portanto, dizer que “Cervantes é um escritor espanhol” ou que o “autor de D. Quixote é um escritor espanhol” é exactamente a mesma coisa; as duas frases têm o mesmo significado. No entanto, na primeira, “Cervantes” é um nome próprio que refere e na segunda, “autor de D. Quixote” é uma descrição que selecciona um predicado atribuível a, e suficientemente identificativo de, Cervantes. Só por isso se justifica que se possa dizer que “Cervantes é o autor de D. Quixote”, sem que se caia numa tautologia.

Russell, no mesmo artigo, acaba por afirmar que até os nomes próprios denotam e não referem, indicando as formas deícticas como as únicas que permitem apontar, ou se quisermos evitar esta expressão tautológica, identificar, em todo o seu conhecimento, o objecto que buscamos referir.

A possível clivagem entre discurso lírico e narrativo estará na possibilidade de neste ser mais facilmente possível encontrar uma descrição definida que o substitua no momento do discurso crítico, de modo a torná-lo partilhável e reconhecível por outrem; sendo naquele, no discurso lírico, muito mais difícil descortinar um ponto de identificação que diferencie e permita o reconhecimento por parte de outrem. No entanto, há que falar do texto lírico, há que tomá-lo enquanto objecto, porque não basta reproduzi-lo nem apontá-lo deícticamente. Desta forma, dar-se-ia aquilo a que se chamaria simulacro descritível, que não se sabe se resulta, de facto, do texto e do que nele é distintivo, sendo provavelmente o resultado de uma relação com o texto, de uma associação estabelecida, de que, afinal, se parte como forma de regresso ao texto. Poder-

---

<sup>332</sup> “On Denoting”, in *Logic and Knowledge*, p. 1956, 39-56.

se-á afirmar que o ponto de partida para o texto narrativo seja da ordem da *sinédoque*<sup>333</sup>, enquanto que o da lírica deriva de um percurso mais próximo da metáfora, uma substituição do texto por outra coisa, por meio de um processo comparativo, de sucessivas remissões e ressonâncias.

\*

Se for deste tipo a relação possível que se pode manter com um discurso lírico; se o discurso lírico permitir, mais do que o reconhecimento de pontos identificáveis (factos), principalmente uma percepção próxima da percepção sensível e da auditiva, por exemplo, então aquilo que fazemos quando falamos de poesia não será nunca da ordem da descrição, mas da nomeação, o que poderá significar dizer que, quando falamos de lírica *não falamos por denotação, mas por referência*, usando a metáfora como forma de re-nomeação. A lírica não se descreve, mas nomeia-se, aponta-se. Será, então, possível pensar a lírica e a narrativa por semelhança com a proposta da diferença entre *nomes próprios* e descrições definidas de Russell.

Importa, no entanto, chamar a atenção, para o facto de Russell, que nos surge aqui como um patamar exemplificativo, acabar por pensar o nome próprio como uma descrição definida abreviada. Ora, para o que temos vindo a sugerir ao longo deste trabalho, estaremos mais próximos de uma posição externalista, dizendo que o nome próprio refere de forma directa, independentemente das descrições definidas que lhe estão associadas. Sendo assim, o título de um poema poderá ser considerado o seu “nome próprio”, ainda que seja difícil, é esse o nosso ponto, dizê-lo por meio de descrições definidas. A referência do poema, o seu referente, está garantida pela utilização e partilha do seu nome numa situação comunicativa; no entanto poderão não ser expressas, sequer conhecidas descrições definidas que o distingam<sup>334</sup>. Um poema lírico dá-se a reconhecer (não a conhecer) pelo seu título (o seu nome), ou pela sua reprodução (total ou parcial), tal como um trecho musical. No fundo, uma diferença de percepção e de (re)conhecimento similar àquele que Russell distingue quando define conhecimento por contacto (*acquaintance*) ou conhecimento por descrição (*knowledge*

---

<sup>333</sup> Descrevendo-se, como se a isso correspondesse o *todo*, uma *parte* apreensível, descritível e partilhável, portanto reconhecível, identificada e que se dá a reconhecer. Nesta situação estariam categorias como personagens, tempo, espaço, acção.

<sup>334</sup> Repare-se que o que estamos a distinguir para o discurso crítico relativamente ao texto literário, enquanto seu objecto, não é afinal muito diferente do que, logo no início introdutório, se fez relativamente àquelas que apelidámos de palavras difíceis.

*about*). Se relativamente a um texto narrativo o nosso conhecimento pode ser feito ou mediado por descrição, o do poema resiste a esta atitude, assemelhando-se a um discurso musical, cujo conhecimento e (re)conhecimento se faz necessariamente por contacto: não fará sentido pensar-se num crítico de música surdo, nem num crítico de arte cego (o mesmo se poderá dizer, como no fundo sugerem David Mourão-Ferreira, Vitorino Nemésio, António Sérgio, não faz sentido um crítico de poesia cego e surdo de sensibilidade, palavra vaga de uma inominável percepção do discurso poético.

\*

Fica, então, em aberto uma última questão: pode a crítica fazer para a literatura, em geral, e para a lírica muito em particular, o que alguma poesia, a dita efrástica por exemplo, faz em relação a seu suposto objecto descritivo? Ou seja, uma descrição na quase ausência do objecto, na sua possibilidade descritiva e reconhecível? Ou se quisermos, uma descrição que paulatinamente se vai libertando do seu objecto, chegando quase a substituí-lo, a redizê-lo metaforicamente. Uma crítica que ao ter a pretensão, ou quase, de ser Pierre Menard relativamente a Quixote, de ser em relação ao seu objecto o que o mapa de Borges é em relação ao seu país, procede paradoxalmente ao contrário? Ou, concluindo, uma crítica que age para com o seu objecto, de modo similar ao que Francis Ponge realiza em alguns dos seus poemas, renomeando a *ostra*, o *fogo*, a *laranja*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (Colóquio Internacional de Ponta Delgada), *Vitorino Nemésio, 20 Anos Depois*, Lisboa, Ed. Cosmos/Seminário Internacional de Estudos Nemesianos, 1998
- AAVV, *Literatura e Realidade. O Que é o Realismo?*, Lisboa, D. Quixote, 1984 (trad. Tereza Coelho)
- AAVV, *Starmaking. Realism, Anti-Realism, and Irrealism*. Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 1996
- ALEXANDRE, António Franco, “Como Falar de Poesia”, in *Relâmpago*, (Abril de 2000), nº 6, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava/ Relógio d’Água
- BALLESTERO, Manuel, *El Principio Romántico*, Barcelona, Anthropos, 1990
- BARATA, André, “O Recuo Sartriano e o Problema da Crença” in *Análise*, (2001) nº22, Campo das Letras
- BARTHES, Roland, “O Efeito do Real” in AAVV *Literatura e Realidade. Que é o Realismo?*, Lisboa, D. Quixote, 1984 , p. 87-98 (Trad. Tereza Coelho)

- BARTHES, Roland, *Ensaio Críticos*, sl, Edições 70, 1977 ( trad.António Massanos e Isabel Pascoal)
  
- BAUDRILLARD, Jean, *A Troca Simbólica e a Morte*, sl, Edições 70, 1987 (trad. João Gama)
  
- BELSEY, Catherine, *A Prática Crítica*, sl, Edições 70, 1982 ( trad. Ana Isabel Sobral da Silva Carvalho)
  
- BERNARDES, José Augusto, “Crítica Literária” in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*(vol. I), Lisboa, Verbo, 1995
  
- BUESCU, Helena Carvalhão, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990  

“Ensaio” in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* , (Vol. II),Lisboa, Verbo, 1997
  
- COELHO, Eduardo Prado, *Os Universos da Crítica*, sl, Edições 70, 1987
  
- CORREIA, Carlos João, *Ricouer e a Expressão Simbólica do Sentido*, Lisboa, fundação Calouste Gulbenkian, 1998
  
- DUCROT, “ Referente” in *Enciclopédia Einaudi. Linguagem e Enunciação* (Vol.II), Lisboa, IN- CM, 1984, p.418-438 (Trad. Lurdes Guinote)
  - “Dizível/Indizível” in *Enciclopédia Einaudi. Linguagem e Enunciação* (Vol.II), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p.458-476 (Trad, Teresa Leitão)

- ECO, Umberto, *Os Limites da Interpretação*, Lisboa, Difel, 1992 (trad. José Colaço Barreiros)

*Leitura do Texto Literário. Lector in Fabula*, Lisboa, Editorial Presença, 1983 (trad. Mário Brito)

*Kant e o Ornitorrinco*, Lisboa, Difel, 1999 (Trad. José Colaço Barreiros)

- ELIOT, T. S. *Ensaio Escolhidos*, Lisboa, Cotovia, 1992 ( trad. Maria Adelaide Ramos)

- FERREIRA, José Gomes Ferreira, *Poesia I \**

- FISH, Stanley, *Is There a Text in This Class*, Massachusetts, Harvard University Press, 1980

- FORTINI, F., “Literatura” in *Enciclopédia Einaui. Literatura e Texto*( Vol. XVII ), Lisboa, IN-CM, 1989, p. 176-199 (trad. Maria Bragança)

- FRYE, Northrop , *Anatomy of Criticism- Four Essays*, Pinceton, Penguin, 1957

- GENETTE, Gerard, *L'Oeuvre d'Art- La relation Esthétique*, Paris Editions du Seuil, 1994

*Fiction et Diction*, Paris, Editions Seuil, 1991

- GIL, FERNANDO, *Mediações*, Lisboa, IN-CM, 2001

- GOMBRICH, E. H., *El Sentido del Orden. Estudio sobre la Psicología de las Artes*, Madrid, Debate, 1999 (trad. Esteve Rimbau i Saurí)

- *Arte e Ilusão. Um estudo da Psicologia da Representação Pictórica*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1995 ( Trad.Raul de Sá Barbosa)
- GOODMAN, *Modos de Fazer Mundos*, Porto, Edições Asa, 1995 (trad. António Duarte)

*Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hacket Publishing Company, 1976

“The Way the World is” in *Starmaking. Realism, Anti-Realism, and Irrealism*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 1996

- GOULART, Rosa Maria, *Literatura e Teoria da Literatura em Tempo de Crise*, Coimbra, Angelus Novus, 2001
- GOUVEIA, Maria Margarida, *Vitorino Nemésio: Estudo e Antologia*, Lisboa, ICALP,, 1986
- JACKENDOFF, Ray, *Semantics and Cognition* Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 1983
- LOURENÇO, Eduardo, *Canto do Signo*, Lisboa, Presença,1994
  - *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d’Água, 1987
- MACEDO, Helder, *Nós. Uma leitura de Cesário Verde*, Lisboa, Presença, 1999
- MAN, Paul de, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986
- MARTELO, Rosa Maria, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto, Campo das Letras, 1998



- MARTINS, Manuel Frias, *Matéria Negra. Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998
- MILLER, J. Hillis, *A Ética da Leitura*, Rio de Janeiro, Imago, 1995 ( trad. Eliane Fittipaldi e Kátia Maria Orberg)
- MOURÃO-FERREIRA, David, *Hospital das Letras. Ensaio*, Lisboa, IN-CM, 1981

*Os Ócios do Ofício*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989

*Motim Literário. Ensaio, Crítica, Polémica*, Lisboa, Verbo, 1962

*Sob o Mesmo Tecto. Estudo sobre autores de Língua Portuguesa*, Lisboa, Presença, 1989

*Sobre Viventes*, Lisboa, D. Quixote, 1976

*Tópicos de Crítica e História Literárias*, Lisboa, União Gráfica, 1960

*Tópicos Recuperados*, Lisboa, Caminho, 1992

*Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Ed. Ática, 1980

- NEMÉSIO, Vitorino *Conhecimento de Poesia*, Lisboa, IN-CM,, 1997

*Quase que os Vi Viver*, Vendas Novas, Bertrand, 1985

*A Mocidade de Herculano* (Vol. I), Amadora, Bertrand, 1978

*Poesia (1935-1940)*, Venda Nova, Bertrand, 1986

“Parágrafos Paracríticos” in *Seara Nova* ( /8/1935), Lisboa, nº 446, p.211-214

- PATRÍCIO, Rita, *Conhecimento de Poesia : A Crítica Literária Segundo Vitorino Nemésio*, Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa, FLUM, 2000

“Sobre o Conceito de Crítica literária em Vitorino Nemésio” in *Vitorino Nemésio 20 Anos Depois*, Lisboa, ed. Cosmos/ Seminário de Estudos Nemesianos, 1998

- PEICOVICH, Esteban(ed. org.), *Borges, El Palabrista*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1995
- REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, 1997
- RIFATERRE, Michael, “A Ilusão Referencial” in *AAVV, Literatura e Realidade. O Que é o Realismo?*, Lisboa, D. Quixote, 1984, p.99-128 (Trad. Tereza Coelho)

“Le Poème comme Représentation. Une lecture de Hugo in *Poétique* (1970), nº 4, p. 401-408

- RICOEUR, Paul, *A Metáfora Viva*, Porto, Rés-Editora,1983 (Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães)

- RUSSELL, Bertrand “On Denoting” in *Logic and Knowledge: Essays*, London, Rober Charles Marsh, 1956
- SARAIVA, Arnaldo, “Elogio de David Mourão-Ferreira” in *Colóquio-Letras. Infinito Pessoal* (Jul/Dez 1997), nº145/146, Fundação Calouste Gulbenkian, p.113-119
- SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payothèque, 1997
- SEGRE, S., “Tema/Motivo” in *Enciclopédia Einaudi. Literatura-Texto* (Vol.XVII), Lisboa, IN-CM, 1989, p.94-115 (trad. Rui Santana Brito)

“Géneros” in *Enciclopédia Einaudi. Literatura-Texto*, (Vol. XVII) Lisboa, IN-CM, 1989, p.70-93 ( Trad. Fernando Paulo do Carmo Baptista)

- SÉRGIO, António, *Ensaaios (Vol I-III)*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1980
- SILVA, Vítor Aguiar e , *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1993 (8ª ed)

“Romantismo”, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho, 1997 (coord. Helena Carvalhão Buescu)

“O Ensaísmo Literário de David Mourão-Ferreira” in *Colóquio Letras. Infinito Pessoal* (Jul/Dez 1997), nº145/146, Fundação Calouste Gulbenkian p.338-350

- SILVESTRE, Osvaldo, “Desconstrucionismo” in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Verbo, 1997 ( Vol II)
- STAROBINSKI, Jean, *Les mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand Saussure*, Paris, Gallimard, 1971

- TODOROV, Tzvetan, *Os Géneros do Discurso*, Póvoa do Varzim, Edições 70, 1981
  
- WELLEK, René, *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1963
  
- A History of Modern Criticism* (vol I, II,III,IV),  
Cambridge, Cambridge University Press,1981/1983
  
- WELLEK, René e Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, Harcourt, brae and Company, 1949
  
  
- WILDE, Oscar, *Intenções. Quatro Ensaios sobre Estética*, Lisboa, Cotovia, 1993 (trad. António Feijó)
  
- WIMSATT & Brooks, *Crítica Literária. Breve História*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980 (trad. Ivete Centeno e Armando Morais)
  
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigações Filosóficas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995 (trad. M. S. Lourenço)
  
- VERDE, Cesário, *O Livro de Cesário Verde*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001 (ed. org Joel Serrão)

<b>1ª PARTE</b>	<b>1</b>
<b>1. PALAVRAS DIFÍCEIS</b>	<b>9</b>
1.1. Literatura	11
1.1.1 Literatura, o descentrar da perspectiva	15
1.2. Crítica literária	17
1.3. Realismo, representação, referência	23
1.3.1 Poesia e referência : a dificuldade em se ser exterior	25
1.3.2 Representação e Realismo: A construção de um elo entre texto e mundo	29
1.3.2.1 Representação e imitação: termos que não convergem	31
1.3.3 Representação realista : Produção, mais que reprodução. Crítica e simulação realista.	32
<b>2.PERCURSOS DO ACTO CRÍTICO</b>	<b>38</b>
2.1.Percepção, Identificação/Reconhecimento, Descrição	38
2.1.1 Da Percepção à Identificação	39
2.1.2 Da Identificação à Descrição	45
2.2. A Especificidade do Texto Poético	51
2.2.1. Crítica e Identificação	51
2.2.2 Crítica e Descrição	54
2.2.2.1 Descrição e Construção de Simulacros	56
2.2.3 Especificidades da Crítica a um Texto Poético: Resistência à Descrição	63
<b>2ªPARTE</b>	<b>ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.</b>
<b>1. DAVID MOURÃO FERREIRA: UMA PERSPECTIVA SOBRE A CRÍTICA DO TEXTO POÉTICO</b>	<b>67</b>
1.1 De uma noção de crítica como percepção do texto	67
1.2 Análise do texto e simulada fixação da referência	72
1.3 Identificar e Reconhecer: Pressupostos ou objectivos do acto crítico?	74
1.4.Poesia/Crítica de Poesia: Uma consequência, mais do que coincidência	80
1.4.1 Poesia e referência crítica : nomeação e metáfora	81
1.5. Representação na ausência da percepção	87
1.5.1. Crítica e aporia	89
1.6. Realismo como modo de construção/simulação do objecto de discurso	92
1.7. Convergência e divergência de modelos de Crítica	94
1.8. O discurso crítico em António Sérgio : noção de construção do objecto	96
1.8.1. Da Crítica como Literatura	101
<b>2. POSICIONAMENTO CRÍTICO DE VITORINO NEMÉSIO</b>	<b>108</b>
2.1 Crítica como expressão de um sujeito	108
2.2 Crítica como exposição de um percurso	110
2.3. Poesia e crítica: acto de conhecimento sensível e aproximação metafórica	113
2.4. Acto Crítico e consciência afásica :exemplo de duas recensões críticas	116
<b>À GUIA DE CONCLUSÃO</b>	<b>129</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>133</b>

