

POR UMA DEFINIÇÃO DE UM PONTO DE VISTA PERTINENTE E COERENTE NA ANÁLISE DO TEXTO LITERÁRIO *

Helena S. Nazario **

O poeta é o mediador entre o infinito desconhecido ao qual aspira a alma humana e a vida de todos os dias que o comum dos homens arrasta sobre a terra. Burnett

I

A obra de arte não pode ser separada da referência ao social, pois o conteúdo não é simples expressão das experiências individuais (estas nunca chegariam a ser artísticas, se não tivessem participação no geral). Os conhecimentos sociais, no entanto, não devem ser acrescentados de fora às formações artísticas; nada que não esteja nas obras, que não seja parte de sua própria forma, legitima a decisão acerca do que o conteúdo delas representa socialmente. O conteúdo artístico encontra-se socialmente motivado, acima das intenções do próprio autor e o meio dessa motivação social é a linguagem. A língua produz a inalienável relação da obra ao geral e à sociedade.¹

A estilística de Spitzer parte de um detalhe (um traço lingüístico, considerado desvio da norma) que assinala o conflito do escritor com o seu meio. A maneira pessoal pela qual um escritor se opõe ao mundo torna-se um modo de transformá-lo. O traço lingüístico revela-se como um particular em vias de universalização e a obra surge como uma reconciliação com o mundo. Aproximando língua e literatura, Spitzer estabelece o vínculo entre o literário e o social.

Na análise de um poema de Voltaire (*Epitre XXXIII Les vous et les tu*)²

- * Trabalho final apresentado ao Professor Antonio Cândido, do qual mereceu conceito A, no Curso Fundamentos da Análise Literária (Pós-Graduação em Teoria Literária — Universidade de São Paulo, 1973).
- ** Helena S. Nazario, Licenciada em Letras Anglo-Germânicas e Línguas Orientais é Mestre pela Universidade de São Paulo (1975) com a tese *O herói ambivalente no Realismo Histórico de Púchkin A filha do capitão*. Atualmente, leciona Teoria da Literatura na condição de Auxiliar de Ensino do Departamento de Lingüística, Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal do Paraná.

1 ADORNO, T. Discurso sobre lírica y sociedad. In: ———. *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel, 1971. p. 54.

2 SPITZER, L. *Quelques interprétations de Voltaire*. In: ———. *Études de style*. Paris, Gallimard, 1970. p. 333 e seguintes.

a alternância dos pronomes, projetada para o primeiro plano, passa a revelar o princípio formal ao qual se submete todo o poema. Spitzer considera a escolha de um pronome (no plano lingüístico) um jogo, um capricho que vai se refletir no plano da composição: o capricho marca a relação do poeta com a mulher amada (de quem ele se aproxima (**tu**), ou se afasta (**vous**), com ímpeto ou indiferença. A passagem de **tu** a **vous** se realiza de maneira brincalhona, sendo que, quando o velho fala em Voltaire, trata o mundo por **vous**, brincando com ele, pois o verdadeiro jogo com a vida é apanágio do ancião.

Uma vez atingido o princípio formal que desencadeia a obra, um salto leva à época — o tom brincalhão do poema exprime a melancolia de um século que se sente velho e se dirige a todos por **vous** (um século em que as relações com o mundo se tornaram precárias). A mistura dos diferentes meios (**Phillis** remetendo à Arcádia, **Amours e Ambroisie**, ao mundo antigo), funciona como uma decoração extravagante da época. O século XVIII descobre os 'interiores' e abandona a interioridade da alma humana. O 'eu' individual é invadido pelo ambiente, pelos ornamentos rococó. Revela-se, pois, uma poesia 'brincalhona' que tem aversão pelo heróico-trágico e um sentimento profundo pelo ornamento — a linguagem aparece, então, como arte de viver que relativiza os extremos, uma **arte decorativa** e não vida.

Permitindo a desfiguração do traço lingüístico no histórico, a análise de Spitzer realiza prodigiosamente a inserção da obra nos contextos sociais.

Enquanto Spitzer busca a gênese do estilo individual, mediante análise do texto de um autor. Auerbach procura a gênese do momento, do grupo, através da análise de textos de vários autores (Stendhal, Balzac, Flaubert, representantes do Realismo Moderno).³ Utilizando qualquer traço da composição literária, além do lingüístico, Auerbach realiza maior extrapolação, ampliando, portanto, a sua aproximação estilística.

Partindo de um recurso de estilo (uma função narrativa, o ponto de vista na obra de Flaubert, **Madame Bovary**), Auerbach estuda sua evolução como veículo de concepção do mundo. A transformação de tratamento sofrida pelo recurso estilístico revela a maneira como Flaubert leva às últimas conseqüências o movimento literário iniciado por seus predecessores (Stendhal e Balzac).

A situação se apresenta através de uma personagem (Ema) dentro do quadro (é uma situação subordinada ao seu desespero-insatisfação com a vida, o ambiente asfixiante e irremediável que a rodeia). No entanto, a personagem apenas oferece o material em sua subjetividade. Quem fala é o escritor que traduz este material lingüisticamente, concatenando os motivos numa linguagem que apanha integralmente os acontecimentos e os traduz

³ AUERBACH, E. Na mansão de La Mole. In: ———. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1971. p. 395-430.

imparcialmente, sem comentários, como se os objetos fossem vistos por Deus, na sua verdadeira realidade.

Segundo Auerbach, no momento em que a 'seriedade objetiva', produzida pela complexidade do ponto de vista, obriga a linguagem a dizer a verdade acerca dos objetos de sua observação, o Realismo Moderno atinge as últimas conseqüências. O autor não exprime opinião, nem comenta, não diz o que pensa das personagens ou dos acontecimentos. Não havendo objetos elevados ou baixos, pois a criação é uma obra sem parcialidade, cada objeto passa a conter tanto o sério como o cômico. A evolução do recurso estilístico desencadeia uma total ruptura dos níveis de representação (já anunciada em Stendhal e Balzac). O tratamento essencialmente sério do cotidiano junto a seres de baixa formação social (marido e mulher à mesa e um desespero carente de conflito tangível) remete a uma consciência historicista igualmente presente nos predecessores de Flaubert, mas sem a profundidade problemática que se oferece agora. A compreensão das evoluções evidencia-se plenamente, oferecendo uma visão problemática do solapamento da cultura burguesa. Os processos sociais não se manifestam nas ações movimentadas, mas no que se faz presente durante longo tempo. O borburinho na superfície revela um movimento quase imperceptível de um sub-solo político e social carregado de tensão, numa época que parece carregada com um explosivo.

Realizando a dissolução do elemento formal (estilístico) no significado (histórico), Auerbach realiza a vinculação entre traço de estilo e época, começa com uma visão do mundo e chega ao mundo da época. Oferece, pois, o ideal da análise, ao promover a fusão do estético e do histórico (o estilo se torna uma realidade complexa através do qual se evidencia a cultura) revelando a inextricável ligação entre língua e sociedade.

Contrariando a estilística de Spitzer e Auerbach, as primeiras tendências do Estruturalismo se voltam contra o social. Descrever uma obra é extraí-la do tempo, desligá-la de sua dimensão histórica. Dentro desta visão sincrônica, tem-se um enfoque fixo, parado, não existindo uma referência a um antes, e excluindo-se um raciocínio causal. Visão que impede de se enfrentar de maneira adequada os problemas da crítica atual.

Admitindo a necessidade de intercomunicação entre obra e contexto, Starobinski⁴ vê na obra um mundo regido por suas próprias leis, porém um mundo dentro de um mundo maior (ao lado de outras obras e instituições). Daí a consideração de um fechamento e uma abertura — é necessário uma passagem à obra e, depois, uma passagem da obra ao mundo. A crítica negando-se a explorar a gênese da obra rompe o cordão que une a obra ao escritor e por meio deste à realidade.⁵ Um determinismo de forma espacial dá estrutura substitui o determinismo temporal da gênese e a obra passa a

4 STAROBINSKI, J. La relation critique. In: ———. *L'oeil vivant*. Paris, Gallimard, 1970. v. 2, p. 19.

5 DURENNE, M. Estruturalismo y sentido. In: *ESTRUTURALISMO y literatura*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1970. p. 212.

ser a definida em termos de relação e não de filiação. O que importa é determinar a importância do sistema em face aos outros elementos da obra.⁶

O fator externo, o social interessa como elemento que desempenha um papel na constituição da obra, tornando-se, portanto, interno. O elemento social como fator da construção artística remete a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte e no momento em que o externo se torna interno, a estrutura passa a constituir um ponto de referência.⁷

II.

Só seremos artista, sob a condição de sentirmos como conteúdo aquilo que os não artistas chamam de forma. Nietzsche

O traço lingüístico (ou de estilo) é um elemento muito restrito que leva a um pulo abrupto do detalhe ao todo da obra. A estrutura funciona, pois, como realidade intermediária, ao estabelecer o vínculo entre o traço e o total da obra, permitindo um prolongamento da estilística de Spitzer e de Auerbach.

Uma corrente estética vê na forma o segredo, a eficácia da obra de arte.⁸ Toda forma é uma estrutura, um jogo de constantes, de identidades, escondido na diversidade, não havendo obra de arte em que não exista uma organização formal. É por intermédio de uma análise das estruturas que a análise das formas parece ter alguma chance de encontrar o segredo que persegue. A estrutura é a unidade orgânica, a realidade individual e indecomponível da obra, elemento estético puro.

Enquanto a estilística busca apenas o afloramento dos elementos ocultos, a crítica temática procura as camadas profundas, de onde surge a idéia de tema ou estrutura. A crítica temática, representada por J.P. Richard e J. Rousset (sucessores de G. Bachelard,⁹ deve-se a pesquisa de uma crítica reticular, de uma conexão de redes que delineiam o tema, ou estrutura, realidade intermediária entre o traço e a obra.

A posição de Richard é importante, na medida em que procura o nível de organização oculta, o nível estrutural. O tema não vem explícito na superfície, aparece de maneira enganadora ao nível da estrutura formal. É necessário destruir este nível para chegar-se à compreensão da estrutura interna — as palavras perdem o seu sentido comum, na medida em que a revelação da verdade provoca uma reviravolta das aparências.

6 GENETTE, G. Estruturalismo e crítica literária. In: ———. *Figuras*. São Paulo, Pêrspectiva, 1972. p. 153.

7 CÂNDIDO A. Crítica e sociologia. In: ———. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Ed. Nacional, 1967. p. 7.

8 PICON, G. A estética e a análise das formas. In: ———. *O escritor e sua sombra*. São Paulo, Ed. Nacional, 1970. p. 124.

9 G. BACHELARD, "pai" da crítica temática, atribui à imaginação a função fundamental da atividade criadora.

Tanto para Richard¹⁰ como para Rousset,¹¹ a forma, ou tema se revela quando se desenha um acorde, uma figura obscedante, uma rede de convergências, uma coalescência. Os motivos que formam a arquitetura invisível da obra se desenvolvem numa recorrência extraordinária. Richard vai buscá-los nas matérias, luzes, sons proferidos (na obra de Mallarmé), que assinalam uma obsessão e correspondem a uma realidade psicológica (as fixações do autor). Avalia a nuance que os arredores conferem às palavras, considerando as constelações em função do contexto.

Na medida em que Richard se interessa mais pela obra latente, pelo mundo imaginário do poeta, esta adquire uma organização mais pessoal, como manifestação da personalidade (as obsessões do autor). Passando incessantemente da obra ao autor, considera as relações entre a imaginação do poeta e sua obra, desviando-se da estrutura, para ater-se ao autor, à consciência estruturante.

O trabalho de Rousset atua como um corretivo, ao buscar as estruturas nas constantes formais e não nas obsessões do autor; neste sentido interessa-lhe a organização formal, a forma da obra. Restitui a obra latente para melhor entender a obra concreta, a sua morfologia. A oscilação autor/obra manifesta-se tanto em Richard como em Rousset. Enquanto aquele busca as obsessões (o autor) e chega à forma, este pesquisa as formas e chega ao autor.

Analisando a mesma obra que Auerbach (**Madame Bovary**), Rousset¹² explora a superfície e vai até os centros de convergência, ponto de onde se irradiam todas as estruturas e significações. Os motivos em **Madame Bovary** combinam-se em conjuntos flexíveis, dominados pela lei do isomorfismo e pela procura do melhor equilíbrio possível, em pares antitéticos. São pares que se colocam simetricamente — o jardim de Tostes é descrito duas vezes com um intervalo de algumas páginas, a heroína comparece a dois bailes, realiza duas tentativas de suicídio, ambas precedidas de vertigens, tem duas visões penetrantes da aldeia, e participa de dois noturnos ao luar, com cada um dos amantes.

Uma combinação binária apresenta-se em termos de oposição ou repetição: um episódio remete a outros — os noturnos aos jardins, as vertigens ao suicídio. Os pares se complicam com entrecruzamentos para convergir ao centro geométrico do livro que são os comícios, combinando-se com outros motivos. Compõem uma textura ramificada, um tecido de células, uma rede de eixos que revelam uma arquitetura, uma estrutura. Deste modo, surge um sistema organicamente construído (os modos de apresentação do romance oferecem pistas para a busca da estrutura, que permitem surpreender

10 RICHARD, J. P. Introduction. In: ———. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris, Seuil, 1961. p. 13-38.

11 ROUSSET, J. Introduction. In: ———. *Forme et signification*. Paris, J. Corti, 1969. p.1-xxiii.

12 ROUSSET, J. Les réalités formelles de l'oeuvre. In: POULET, G., dir. *Les chemins actuels de la critique*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1968. p. 94.

o escritor explorando e inventando, num cruzamento em que se vê nascer uma forma).

A obra é tomada como uma estrutura organizada, independente, o mundo normal é destruído e aceita-se um mundo proposto; assim, a obra não copia a natureza, mas forma uma nova natureza — um mundo fechado se constrói mas uma porta se abre. A arte recorre ao real para destruí-lo e substituí-lo por uma nova realidade: o artista não se dirige ao externo, a obra é vivida e trabalhada do interior.¹³

O Estruturalismo projeta a noção de estrutura como requisito fundamental da análise: é do todo solidário que se deve partir para obter, por análise, os elementos que ele encerra, numa leitura que se compraz em revelar as relações, as constantes e os campos associativos. Cada fator se torna componente essencial quando interpretado como elemento da estrutura. Nada existe ao acaso, há um desígnio lógico que implica numa idéia de regularidade e simetria. Voltando-se para o fenômeno da regularidade, a análise estrutural não procura senão formas fixas. A estrutura passa a se exprimir em termos de oposições e diferenças, numa dança em volta da simetria. (Na crítica temática, ao contrário, pressupõe-se um número infinito de arranjos).

A noção de estrutura adquire, então um significado muito limitativo, na medida em que se torna um esquema permanente, indiferente ao sentido ou suscetível de receber qualquer sentido. Passível de se transpor de um fenômeno para outro, a estrutura origina um caráter de objetividade, enquanto se caminha do código à obra numa atitude dedutiva. A obra não é considerada em si, mas como manifestação particular de uma estrutura abstrata mais geral, realização de um modelo de cunho inconsciente. Não se procura definir a singularidade da obra, mas a recorrência de modelos constantes (formas invariantes dentro de conteúdos diferentes).

Todorov¹⁴ propõe uma gramática do **Decameron**, reduzindo as ações das personagens a duas: consecução (+) e consequência (—>) e arma fórmulas generalizadas para as narrativas, que têm a propriedade de modelos. A partir destes modelos encontra, por derivação, um número indefinido de intrigas concretas. A estrutura pertence, pois, não à obra, mas ao gênero. Um elemento estrutural decisivo, do qual depende a forma individual de um gênero é a dominante. Uma obra pertence a gêneros diferentes, conforme se julgue importante este ou aquele traço de sua estrutura. Consequentemente, não são as obras que evoluem, mas os gêneros (daí a literariedade não ser permanente, mas culturalmente condicionada).

Estruturalismo e lingüística estrutural se encontram no terreno do material lingüístico (o Formalismo Russo, uma das matrizes da Lingüística estrutural, foi o encontro de críticos e de lingüístas no terreno da linguagem poética. Desta forma, a redução da literatura à língua, aproxima a crítica

13 CANDIDO, p. 85.

14 TODOROV, T. **Estruturalismo e poética**. São Paulo, Cultrix, 1971. p. 66.

literária da Lingüística (a língua é um sistema onde todos os termos são solidários e onde o valor de um resulta da presença simultânea dos outros). Entretanto, um conceito de Lingüística não é transferível a outras disciplinas, pois a lingüística estuda os fatos da **Langue** e da **Parole**. Não se pode transpor aos fatos da **Parole** um tipo de análise concebida para os fatos da **Langue**.

Por outro lado, a redução provisória do ser literário da literatura (literariedade) ao ser lingüístico permite uma revisão — a literatura, considerada como mensagem sem código, passa a ser olhada como código sem mensagem, elaborando-se uma análise das estruturas imanentes e não impostas de fora por preconceitos ideológicos.¹⁵ Novas perspectivas se abrem ao Estruturalismo, na medida em que se propõe uma história literária das funções que difere de uma verdadeira crítica literária — a evolução literária exige que o sistema subsista, modificando-se incessantemente, pois, na mudança contínua da função, manifesta-se a verdadeira vida dos elementos da obra.

III.

O sentido não reside inteiramente na estrutura, há um estado selvagem do sentido que a palavra pressupõe, a literatura reanima e a crítica estrutural não pode ignorar. M. Dufrenne.

A poética estrutural é uma ciência cujo objeto é a literatura e cujo fim último é a construção de uma teoria — não o melhor conhecimento de seu objeto, mas um meio de tratar o objeto. A literatura é o método particular escolhido pela Poética Estrutural para tratar de si mesma. Ela se constitui ao ultrapassar a obra, daí o rigor que exige, de onde decorre a perda de vivacidade da interpretação, resultante da inconveniência de se submeter a literatura a um código que não lhe diz respeito. A ciência exerce a ditadura da verdade em nome da objetividade, enquanto a arte se essencializa, abrangendo a totalidade do homem. O crítico será tanto mais literário, tanto mais criador, quanto menos controlador for. Precisa de uma mobilidade estrutural para ser um cada vez diante de cada obra.¹⁶

Certas técnicas científicas demonstram o seu bom funcionamento e não fazem senão repetir os seus pressupostos — um instrumento que critica um único material sempre encontra o mesmo material e acredita que é o único instrumento possível. Daí a solidão do discurso crítico que, idolatrando o rigor científico, se aprisiona entre os únicos fatos correlativos ao método adotado e aí submerge.¹⁷ No entanto, a crítica não pode prescindir de seu instrumental, pois só com recursos técnicos apropriados penetrará verdadeiramente na obra. Daí receber do Estruturalismo o que lhe faltava — os instrumentos de investigação e inclusive uma terminologia adequada.

¹⁵ GENETTE, p. 148.

¹⁶ PORTELLA, E. Crítica e estruturalismo. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, (15/16):156, s. d.

¹⁷ STAROBINSKI, p. 27.

IV.

A chaque oeuvre sa forme. Balzac

A forma não é um esqueleto, um esquema, é a experiência mais íntima do artista. Existe uma ligação orgânica da forma literária à ação do escritor. Não se pode separar concepção de execução, experiência e forma. Assim, os motivos estruturais, têm, naturalmente, além de sua função estética, uma escolha na experiência do autor.

A literatura pressupõe uma visão de mundo que é uma questão de estilo e não de língua. Exprime o pessoal, o vivo do indivíduo, daí a idéia orgânica de estilo como prolongamento da personalidade. Diferente, pois, da concepção mecanicista do Estruturalismo, onde a escrita assume uma característica externa, de instituição e o escritor se faz mero participante e não um criador.

Tanto a estilística de Spitzer (que se preocupa com o problema da criação), como a crítica temática (que procura a especificidade da invenção fornecida por um arranjo individual dos elementos coletivos) buscam a singularidade da obra, como um meio de o escritor se revelar, um instrumento de descoberta. Cada experiência tem sua forma própria, cada obra é uma aventura diferente. Daí a hesitação do crítico que deverá procurar manter-se disponível, não sabendo de antemão o que encontrará ao termo da operação, quando surge um fato de estrutura imprevisível e revelador (à maneira do 'déclit' que inaugura o círculo hermenêutico de Spitzer).

V.

La critique est une pensée sur une pensée. G. Poulet

Entre autor e crítico deve estabelecer-se uma relação de mimetismo, participação, cumplicidade. O crítico se faz autor e passa a viver a aventura da criação. Daí a natureza subjetiva do compromisso crítico. É uma crítica 'formalista' que apela para uma sensibilidade específica, com uma ponta de sensualidade estética. Constitui-se numa experiência pessoal que retoma ou prolonga a experiência de um outro. O crítico, anulando a sua própria vida, consente em ver sua consciência ocupada por uma consciência estranha (a consciência da obra). Um segundo 'eu' se apossa do crítico que pensa e sente por ele.

A estilística de Spitzer, em que prevalece o eros na interpretação, ou a crítica temática, que se aproxima do ato criador através de uma penetração empática, estabelecem um contato mais carnal com a obra. No entanto, "a relação obra/leitor apenas se concebe num vai-e-vem infinito, numa realização que unicamente a própria obra satisfaz".¹⁸

A conclusão de Rousset reflete de certa forma a drástica afirmação de Picon: o esquema reduz a obra ao seu esqueleto, pulveriza-lhe a carne, a relação com as significações. A essência da obra nos escapa. Resta a opção

18 ROUSSET, *Introduction*, p. xxiii.

entre um discurso que não a explica totalmente, e um silêncio que a experimenta sem poder dar as razões disso.¹⁹

VI.

Passar de uma dependência amorosa [...] para uma independência atenciosa [...] Starobinski

O Estruturalismo deixa em suspenso um problema cuja solução está fora dele — o problema da subjetividade. O estatuto da obra é um fato primordial ao qual deveria corresponder uma interpretação tão específica quanto possível.

Num esforço de reconsideração dos princípios do Formalismo Russo, K. Pomorska propõe um corretivo. É fundamental a relação entre o método e a espécie particular de literatura. Surgem adulterações dos métodos de análise por aplicação a uma obra de categorias inadequadas, pois resultam do estudo de outras espécies literárias (como o estudo da repetição de um elemento sonoro num romance social).²⁰

Em vez de impor a toda literatura a mesma aproximação, cada obra indicaria suas melhores vias de acesso. Não deveria existir, pois, um método prévio à análise. Uma teoria preconcebida não leva a uma análise satisfatória, um método não serve para todos os planos. Para cada plano existe um método preferível (assim, a vigilância filológica que precisa os vocábulos no seu contexto histórico seria uma informação primeira, destinada a se submeter a uma segunda elaboração interpretativa).²¹

A tendência atual sugere uma tentativa de conciliação, no sentido de unir Estruturalismo e hermenêutica numa solução de complementaridade. Enquanto a crítica estrutural realiza uma reconstrução legível da obra, a crítica hermenêutica proporciona a retomada do sentido e da recriação interior.²² Todos os fatos objetivos devem ser rigorosamente estabelecidos, mas livremente interpretados. Os fatos, em sua aparente objetividade, já são, no entanto, o produto de uma primeira escolha interpretativa.²³

Uma crítica seria, pois, justa se longe de impor suas normas ao objeto, deixasse o objeto se medir com suas próprias normas e declarar seu sucesso ou seu fracasso.

19 STAROBINSKI, p. 28.

20 POMORSKA, K. Fundamentos da metodologia. In: ———. *Formalismo e futurismo*. São Paulo, Perspectiva, 1973. p. 24-6.

21 STAROBINSKI, p. 14.

22 GENETTE, p. 155.

23 STAROBINSKI, p. 27.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ADORNO, T. *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel, 1971. 134 p.
AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1971. 496 p.
CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Ed. Nacional, 1967. 226 p.
ESTRUCTURALISMO y literatura. Buenos Aires, Nueva Vision, 1970. 223 p.
GENETTE, G. *Figuras*. São Paulo, Perspectiva, 1972. 252 p.
PICON, G. *O escritor e sua sombra*. São Paulo, Ed. Nacional, 1970. 245 p.
POMORSKA, K. *Formalismo e futurismo*. São Paulo, Perspectiva, 1973. 173 p.
PORTELLA, E. *Crítica literária e estruturalismo* *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, (15/16):156-67, s. d.
POULET, G. *Les chemins actuels de la critique*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1968. 440 p.
RICHARD, J. P. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris, Seuil, 1961. 654 p.
ROUSSET, J. *Forme et signification*. Paris. J. Corti, 1969. 189 p.
SPITZER, L. *Études de style*. Paris, Gallimard, 1970. 531 p.
STAROBINSKI, J. *L'oeil vivant*. Paris, Gallimard, 1970. v. 2.
TODOROV, T. *Estruturalismo e poética*. São Paulo, Cultrix, 1971. 122 p.

Resumo

Este trabalho se propõe o exame dos estudos de estilo de L. Spitzer e E. Auerbach, da crítica temática de J.P. Richard e J. Rousset e de certas proposições do estruturalismo, numa tentativa de busca de uma interpretação da obra literária orientada para a fusão de textos e contexto.

Summary

This paper is an attempt to deal with the studies in style of L. Spitzer and E. Auerbach, the thematic criticisms of J.P. Richard and J. Rousset and certain structuralist approaches. It seeks an interpretation of the literary work, allowing for a fusion of text and context.