

P. 49  
6008.  
Gustave Lanson (1857-1934)

Excertos traduzidos do livro de Lanson organizado e prefaciado pelo crítico americano Henri Peyre (de Yale): *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*. (biblioteca de Letras: 840.9 L2832).

[os títulos das partes abaixo não são de Lanson; mas as passagens, sim.]

Do primeiro ensaio: *O método da história literária*

I. Sistematização do método (pp.43- 46):

Nossas operações principais consistem em conhecer os textos literários, em compará-los para distinguir o individual do coletivo, e o original do tradicional, em agrupá-los por gêneros, escolas e movimentos, em determinar afinal a relação entre esses grupos e a vida intelectual, moral e social de nosso país, bem como entre esses grupos e o desenvolvimento da literatura e da civilização européia.

Para cumprir nossa tarefa, temos à nossa disposição um certo número de procedimentos e métodos. A impressão espontânea e a análise refletida são procedimentos legítimos e necessários, mas insuficientes. Para regular e controlar o jogo do espírito nas suas reações a um texto, para diminuir o arbitrário dos julgamentos, são necessários outros recursos. Os principais vêm do emprego de ciências auxiliares, conhecimento dos manuscritos, bibliografia, cronologia, biografia, crítica dos textos, e o emprego de todas as outras ciências, cada uma na sua vez segundo as ocasiões, como ciências auxiliares, principalmente a história da língua, a gramática, a história da filosofia, a história das ciências, a história dos costumes. O método consiste, a cada estudo particular, em combinar segundo as exigências do tema a impressão e a análise com os procedimentos exatos de procura e de controle, em fazer intervir com esse fim diversas ciências auxiliares para fazê-las contribuir segundo seu alcance à elaboração de um conhecimento exato.

Conhecer um texto, é primeiro saber de sua existência: a tradição, retificada e completada pela bibliografia, nos indica as obras que são a matéria de nosso estudo.

Conhecer um texto, é em seguida ter-se colocado um certo número de questões a seu respeito; é ter submetido nossas impressões e nossas idéias a uma série de operações variadas que as transformam e as precisam.

1º O texto é autêntico? Se não, é ele falsamente atribuído ou totalmente apócrifo?

2º O texto é puro e completo, sem alteração nem mutilação?

Essas duas questões devem ser examinadas de muito perto para as cartas, as memórias, os discursos, e em geral para todas as edições de obras póstumas. A segunda deve ser colocada todas as vezes em que nos servimos de uma reimpressão moderna e não de uma edição autorizada pelo próprio autor.

3º Qual é a data do texto? A data da composição, e não só a de sua publicação. A data das partes, e não só aquela por alto do todo.

4º Como o texto se modificou da edição princeps à última edição dada pelo autor? e que evoluções de idéias e de gosto se inscrevem nas suas variantes?

5º Como o texto se formou, do primeiro esboço à edição princeps? Que estados de gosto, que princípios de arte, que trabalho de espírito se manifestam nos rascunhos e nos esboços, se estes foram conservados?

6º Estabeleceremos a seguir o sentido literal do texto. O sentido das palavras e das expressões pela história da língua, a gramática e a sintaxe histórica. O sentido das frases, pelo esclarecimento dos vínculos obscuros, das alusões históricas ou biográficas.

7º Depois estabeleceremos o sentido literário do texto. Quer dizer que definiremos os valores intelectual, sentimental e artístico. Separaremos o uso pessoal da língua do uso comum dos contemporâneos, os estados individuais de consciência das maneiras comuns de sentir e de pensar. Distinguiremos sob a expressão geral e lógica das idéias, as representações e as concepções morais, sociais, filosóficas, religiosas, que formam como que o subsolo da vida íntima do autor, e que ele não sentiu a necessidade de exprimir, porque ele se compreendia e se fazia compreender em seu tempo sem as exprimir. Captaremos num acento, num reflexo, numa expressão as intenções profundas e precisas [*serrés*, em francês] que freqüentemente corrigem, enriquecem e mesmo contradizem o sentido aparente do texto.

É aqui sobretudo que é preciso empregar o sentimento e o gosto subjetivos: mas é aqui igualmente que temos que nos precaver e controlá-los, para não contarmos a nós mesmos sob o pretexto de pintar Montaigne ou Vigny. Uma obra literária deve se conhecer primeiro no tempo em que ela nasceu, com relação a seu autor e a esse tempo. A história literária deve se tratar historicamente: é um truísmo, mas não é ainda uma banalidade.

8º. Como a obra se fez? De qual temperamento reagindo a quais circunstâncias? Isso, é a biografia que no-lo diz. De quais materiais? Isso, nós o apreendemos pela pesquisa das fontes: compreendamos essa palavra no seu sentido largo, e não procuremos apenas as imitações evidentes e as demarcações grosseiras, mas todas as marcas, todos os rastros da tradição oral ou livresca. É preciso puxar nesse sentido até o limite extremo das sugestões e das colorações perceptíveis.

9º. Qual foi o sucesso, e qual foi a influência da obra? A influência nem sempre coincide com o sucesso. A determinação da influência literária é só um estudo das fontes ao avesso: nós a obtemos pelos mesmos métodos. A da influência social é mais importante ainda, e mais difícil a constatar. A bibliografia das edições e reimpressões faz aparecer a edição do livro: nós a apreendemos no ponto de partida, no livreiro. Os catálogos das bibliotecas particulares, os inventários depois da morte, os catálogos das bibliotecas públicas mostram-na no ponto de chegada: vemos que pessoas, ao menos que classes e que regiões o livro tocou na sua difusão. Enfim as notas da imprensa, correspondências particulares,

os diários íntimos, por vezes as anotações dos leitores, por vezes debates legislativos, polêmicas da imprensa, negócios jurídicos trazem informações sobre a maneira pela qual o livro foi lido, e sobre o que ele deixou nos espíritos.

Eis as operações principais de onde se tira o conhecimento exato e completo - nunca completo em realidade, mas o menos incompleto possível - de uma obra literária. Daí passamos, por uma repetição dos mesmos procedimentos, às outras obras do escritor, àquelas dos outros escritores. Agrupamos em seguida as obras segundo as suas afinidades de fundo e forma. Constituímos - pela filiação das formas, a história dos gêneros; - pela filiação das idéias e dos sentimentos, a história das correntes intelectuais e morais; - pela coexistência de certas colorações e de certas técnicas nas obras de gênero e de espírito diferentes, a história das épocas do gosto.

Nessa tripla história, só caminhamos com segurança dando um largo lugar, o mais largo possível, às obras inferiores e esquecidas. Elas circundam as obras-primas, elas as preparam, as esboçam, as começam, fazem a transição de uma a outra, clareando as origens e o alcance. O gênio está sempre em seu século, mas ele sempre o ultrapassa: os medíocres estão inteiramente em seu século, estão sempre na temperatura de seu século, no nível de seu público. As obras mortas de uma época são portanto necessárias para circunscrever e definir a originalidade irredutível ou incomunicável de um grande escritor, para definir a estética média de uma escola, a técnica usual de um gênero, a destinação regular e os usos comuns de uma certa categoria de literatura.

Finalmente a história literária se conclui pela expressão dos vínculos da literatura com a vida, onde ela reencontra a sociologia. A literatura é a expressão da sociedade: verdade incontestável, que engendrou muitos equívocos. A literatura freqüentemente é complementar à sociedade: ela exprime o que em nenhum outro lugar se realiza, os arrependimentos, os sonhos, as aspirações dos homens. Ela ainda constitui por esse prisma a expressão da sociedade [do invisível não revelado pelos fatos nem pelo puro documento de história].

E depois não bastará enxergar um laço geral entre a literatura e a sociedade. Imagem ou espelho, não é o bastante para nós: queremos saber as ações e reações que vão de uma a outra, qual vai antes, ou segue, em qual momento é uma, ou é a outra, que fornece o modelo ou imita. Nada é mais delicado que a pesquisa desses intercâmbios.

## II. Crítica Literária e História

### a) Introdução (pp 35-36)

(...) Mas tão grandes e belos quanto possam ser os indivíduos, nosso estudo não se pode encerrar aí. Para começar, nós não os conheceríamos, se quiséssemos conhecer apenas eles. O escritor mais original é em grande parte um depósito das gerações anteriores, um coletor de movimentos contemporâneos: ele é feito em três quartos do que não é ele. Para achá-lo é preciso separar dele toda essa massa de elementos estrangeiros. É preciso conhecer este passado que se

prolongou nele, este presente que se infiltrou nele: então poderemos depreender sua originalidade real, medi-la, defini-la. Mas ela nos será senão virtualmente conhecida: para saber sua qualidade, sua intensidade reais, é preciso vê-la agir e desenvolver seus efeitos, isto é, seguir a influência do escritor na vida literária e social. Eis aí todo o estudo dos fatos gerais, gêneros, correntes de idéias, estados de gosto e de sensibilidade, que se impõem a nós, ao redor dos grandes escritores e das obras-primas.

b) O impressionismo (pp.36-39)

O próprio da obra literária é provocar no leitor reações do gosto, da sensibilidade e da imaginação: porém, quanto mais essas reações são intensas e freqüentes, menos condições temos de nos distinguir da obra. Na impressão literária que nos causa *Efigênia*, o que é próprio a Racine? o que pertence a nós? como extrair de nossa modificação pessoal um conhecimento válido para os outros? A definição mesma de literatura não nos encerra no impressionismo?

(...) O perigo para nós é de imaginar ao invés de observar, e de pensar que sabemos, quando sentimos. (...) Todo nosso método deve então ser disposto de maneira a retificar o conhecimento, a depurá-lo dos elementos subjetivos.

Mas ainda é preciso não levar essa depuração demasiado adiante.

Se o texto literário difere do documento histórico por sua propriedade de provocar em nós reações estéticas ou sentimentais, seria estranho e contraditório colocar essa diferença na definição para depois não levá-la em conta no método. Nunca conheceremos um vinho, nem por uma análise química, nem por meio de depoimentos de experts, sem tê-lo provado. Em literatura, também, nada pode substituir a degustação.

(...) não podemos pretender definir ou medir a qualidade ou a energia de uma obra literária sem nos termos exposto primeiro diretamente, ingenuamente à sua ação.

A eliminação do elemento subjetivo não é então nem desejável nem possível, e o impressionismo está na base mesma de nosso trabalho. Se nos recusamos a levar em conta nossas próprias reações, só o será para gravar a dos outros homens: objetivas em relação a nós, elas serão subjetivas em relação à obra de quem se trata de conhecer.

Guardemo-nos de imaginar, como o fazemos bem comumente, que fazemos ciência objetiva, quando calçamos simplesmente, ao invés do nosso, o subjetivismo de um grande colega. Tão pequeno que eu me considere, minha impressão existe; ela é um fato; devo levá-la em conta tanto quanto a de não importa que leitor, seja Brunetière ou Taine. (...)

Em duas palavras, se o primeiro comandamento do método científico é a submissão do espírito ao objeto para organizar os meios de conhecer de acordo com a natureza da coisa a conhecer, será mais *científico* reconhecer e regular o papel do impressionismo nos nossos estudos do que negá-lo. Já que o

impressionismo é o único método que dá a sensação de energia, e da beleza das obras, empreguemo-lo para isso, francamente; mas limitemo-lo a isso, resolutamente. Saibamos, retendo-o, distingui-lo, avaliá-lo, controlá-lo, limitá-lo: eis as quatro condições de seu emprego. Tudo se prende a não confundir *saber* e *sentir*, e a tomar as precauções úteis para que *sentir* se torne um meio legítimo de *saber*.

c) Sentir historicamente.(pp. 39- 40)

Se a cronologia nos serve para não relacionarmos tudo a nós, para estudarmos cada século e cada escritor por eles mesmos, esse ponto de vista fornece uma direção nova à sensibilidade estética: ele lhe abre possibilidades indefinidas de atividade sem perigo. Comumente, em nossas leituras, nossas reações estéticas não são muito puras: o que chamamos nosso gosto é uma mistura de sentimentos, hábitos e prevenções, onde todos os elementos de nossa personalidade moral fornecem algo; entram nossos costumes, crenças, paixões em nossas impressões literárias.

A história pode destacar nossa sensibilidade estética ou ao menos fazê-la passar sob o comando de nossas representações do passado. A obra do gosto consistirá a partir daí em apreender os elos que unem uma obra a um ideal particular, a uma técnica especial, e cada ideal e cada técnica à alma de um escritor ou à vida de uma sociedade. Nós nos aplicaremos a sentir historicamente. Tentaremos sentir em Bossuet o que podiam sentir os homens que construíram a colunata do Louvre, e em Voltaire, os homens para quem Pater ou Martin trabalhavam. Não renunciaremos a nós mesmos: lendo por nós mesmos, produziremos, escutaremos nossas reações de livre-pensador ou católico de 1910; mas será preciso, em outros momentos, cortar a comunicação de nossa sensibilidade estética com o resto de nossa sensibilidade atual. Em literatura como na arte, ser-nos-á preciso ter dois gostos, um gosto pessoal que escolha nossos prazeres, os livros e os quadros dos quais nos rodearemos, e um gosto histórico que sirva a nossos estudos, e que podemos definir como uma arte de discernir os estilos, e de sentir cada obra em seu estilo, conforme à perfeição que ela aí recebe.

III. Crítica Literária e Ciência (pp. 41- 42)

A história literária, para ter algo de científica, deve começar por se interditar toda paródia das outras ciências, quaisquer que sejam.

Longe de aumentar o valor científico de nossos trabalhos, o emprego das formas científicas a diminui, porque elas só são ilusionistas. Traduzem com uma precisão brutal os conhecimentos imprecisos por natureza: elas portanto os falsificam.

Desconfiemos das *cifras* (...) nuances não se cifram.

Não abusemos das *curvas*. (...) elas supõem, ou introduzem; 1o a *unidade*; 2o a *continuidade*. Há movimentos que estouram, como epidemias, em muitos lugares de vez, e gêneros que nascem duas ou três vezes, antes de viver. A *curva* dá então freqüentemente uma representação inexata dos fatos.

Resistamos à pequena vaidade de empregar fórmulas geradoras. Não sabemos nunca todos os elementos que entram na composição do gênio, nem a *proporção* exata de cada na mistura, e não poderemos prever o produto que a combinação dará. Aqueles que *fazem* La Fontaine com a Champagne, o espírito gaulês e o dom poético (...) são charlatães, ou ingênuos.(...) Todas as nossas palavras que exprimem dados, *dom poético, sensibilidade, etc.*, encerram um desconhecido assustador. (...)

A única coisa que precisamos tomar da ciência, como escrevia Frédéric Rauth, "não são tais ou tais procedimentos... mas seu espírito... parece-nos, de fato, que não haja ciência, nem método universal, mas apenas uma atitude científica universal... Confundimos por muito tempo o espírito científico mesmo com a metodologia de tal ciência, em razão dos resultados precisos para onde ela conduzia. As ciências do mundo exterior tornaram-se assim o único tipo de ciência. Mas a unidade das ciências físicas e das ciências morais não é senão um postulado... Existe entretanto uma atitude de espírito em relação à natureza que é comum a todos os sábios...".

Uma *atitude de espírito em relação à realidade*, eis aí o que podemos emprestar dos sábios; transportemos para nós a curiosidade desinteressada, a probidade severa, a paciência laboriosa, a submissão ao fato, a dificuldade em crer, a *nos* crer bem como a crer *os outros*, a incessante necessidade de crítica, de controle e de verificação. Não sei então se faremos ciência, mas estou certo, ao menos, que faremos uma melhor história literária.