

FRUIÇÃO ARTÍSTICA E CATARSE

José Luiz FIORIN (USP)

A Arte é uma mentira que revela a Verdade.
Picasso

Achille n'existe que par Homère. Ôtez de ce monde
l'art d'écrire, il est probable que vous en ôterez la
gloire.

Chateaubriand

La grandeur de l'art véritable... c'était de retrouver, de
raissaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de
laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de
plus en plus au fur et à mesure que prend plus
d'épaisseur et d'impermeabilité la connaissance
conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité
que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue,
et qui est tout simplement notre vie.

Proust

Em seu belo livro *De l'imperfection*, Greimas analisa a questão da experiência estética. Na primeira parte, intitulada *La fracture*, examina cinco textos, de diferentes escritores (Tournier, Calvino, Rilke, Tanizaki e Cortázar), que relatam experiências estéticas, para mostrar o que é a estesia. Se o acompanharmos, verificamos que a estesia contém uma fratura nos acontecimentos cotidianos, o enfraquecimento do sujeito, o estatuto particular do objeto, a fusão sensorial do sujeito com o objeto, a unicidade da experiência, a esperança de uma futura conjunção total (p. 22). A experiência estética é um evento extraordinário enquadrado pela cotidianidade (p. 19), é uma surrealidade englobada pela realidade (p. 32). Nela o tempo pára, o espaço fixa-se (p. 15-16) e ocorre

um sincretismo entre sujeito e objeto (p. 31), que estão disjuntos na temporalidade de todos os dias. Rasga-se o parecer imperfeito (p. 9) e aparece a "nostalgia da perfeição", "oculta pela tela da imperfeição", que constitui a realidade cotidiana (p.17).

A leitura dessas cinco análises, no entanto, chama a atenção para o fato de que o objeto estético não tem nelas o mesmo estatuto. O próprio Greimas, ao iniciar a análise do texto de Cortázar, *Continuidade dos parques* (1971, p. 11-13), chama atenção para isso, dizendo que, com o autor argentino, temos uma mudança de problemática, pois, nos outros textos, "a experiência estética aparecia como a apreensão e a reassunção diversa de algum fragmento do mundo natural", enquanto o objeto que se dá a perceber, neste caso, é um "artefato, um objeto literário construído" - não o texto de Cortázar, mas o texto no texto - "que, progressivamente, consegue ocupar o lugar da 'realidade' contextual descrita" (p. 55). Com efeito, nas quatro primeiras análises, o objeto estético pertence ao mundo natural, enquanto, na quinta, pertence ao domínio dos chamados objetos artísticos, construídos, culturais. No texto de Michel Tournier, o objeto estético é a visão de uma "outra ilha", que é provocada pela suspensão do gotejar de uma clepsidra improvisada e que desencadeia em Robinson um ofuscamento; no de Italo Calvino, é o seio nu de uma moça deitada na praia; em Rilke, é o perfume do jasmim que vem do parque; em Tanizaki, é a cor das sombras. Analisando a estesia provocada por esses objetos, Greimas desvela-nos estéticas do sujeito e estéticas do objeto (p. 50) e as modulações existentes no interior de cada uma delas (p. 28). Em Cortázar, ao contrário, o objeto estético é o texto literário.

O conto narra que um homem começa a ler, de maneira intermitente, um livro. Um dia, depois de se ocupar dos negócios, põe-se a ler os últimos capítulos. Toma todos os cuidados para tornar sua leitura o mais confortável possível. "Recostado em sua poltrona favorita, de costas para a porta que o teria incomodado como uma irritante possibilidade de intromissões, deixou que sua mão esquerda acariciasse, de quando em quando, o veludo verde e pôs-se a ler os últimos capítulos". Seu contacto com a realidade ambiente é o acariciar o veludo verde. Aos poucos, começa a afastar-se, "linha a linha, daquilo que o rodeava" e "a fantasia novelesca absorveu-o". Essa personagem do plano da enunciação enunciada penetra no enunciado, na ação romanesca, participando como testemunha do encontro das personagens do livro que estava lendo. O homem vai matar alguém. Chega a uma casa, entra e encontra a personagem a ser morta. "A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance". A personagem do enunciado penetra no plano da enunciação enunciada e vai matar o leitor. É uma narrativa da leitura de um romance, ou mais amplamente, é a narrativa da leitura da literatura, ou mais amplamente ainda, é a narrativa da leitura do objeto artístico. Essa narrativa contém um esboço de uma teoria da experiência estética.

Greimas, em sua análise, deixa entrever uma série de questões que mereceriam um aprofundamento:

1. qual o estatuto desse simulacro (o texto literário) e as condições para "levá-lo a sério"?

2. há graus distintos de penetração nesse objeto?

3. qual é a relação entre o objeto literário e o sujeito que ele absorve?

Sobre a segunda questão, mostra Greimas que, no conto, o sujeito entra em contacto sucessivamente com a organização temática da narrativa (a intriga, o caráter das personagens, a aparência dos heróis) e com seu revestimento figurativo ("...deixando-se levar pelas imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento") (p. 56-57). Sobre a terceira, diz que a ilusão romanesca é uma força que se apodera do sujeito prestes a acolhê-la (p. 57). O sujeito afasta-se da realidade enfraquecida e evanescente e é absorvido pelo mundo da ilusão (p. 59). Há, pois, uma fusão do sujeito com o objeto. A ficção é uma surrealidade que acolhe em seu interior, quando da apreensão estética, o sujeito (p. 64). Esse ato de matar suspenso é "a representação simbólica do impacto produzido pela obra trágica sobre o espectador, isto é, da catarse aristotélica" (p. 67). A "eficácia suprema do objeto literário - ou mais amplamente, estético - sua conjunção assumida pelo sujeito, não está na sua dissolução, na passagem obrigatória pela morte do leitor-espectador" - pergunta Greimas (p. 67)?

O que pretendemos agora é aprofundar as questões implicitamente enunciadas por Greimas. Remontemos da terceira à primeira.

O sujeito funde-se com o objeto literário, de modo a passar a viver o que está sendo narrado. Essa fusão é, na verdade, uma mudança de plano enunciativo. O sujeito passa do plano da enunciação enunciada para o do enunciado enunciado. Em *A rosa púrpura do Cairo*, de Woody Allen, a mulher, maltratada pelo marido brutal, refugia-se no cinema

para esquecer as agruras de sua vida sem graça. Sua fusão com o objeto fílmico é figurativizada pela saída do galã da narrativa segunda, para viver com ela, em seu plano enunciativo, uma história de amor.

Em *A mão e a luva*, de Machado de Assis, o narrador convida o narratário a acompanhar as personagens:

Vamos nós com eles, escada acima, até a sala de visitas, onde Luís foi beijar a mão de sua mãe (1979, v. 1, p. 199).

Nessa outra dimensão enunciativa, o sujeito deixa a realidade da existência, para viver, durante o tempo da experiência estética, uma surrealidade, uma segunda vida. Rodrigo, a personagem de *O retrato I*, de Érico Veríssimo, ao lembrar-se do lugar onde liam, ele e o irmão, livros de aventuras, diz pela voz do narrador:

O "castelo" não fazia parte do Sobrado: era o "outro mundo". Subir para a água-furtada significava para eles viajar, visitar Bombaim, Londres ou Amsterdã, ir para bordo dum brigue ou dum balão, entrar numa barraca armada em plena selva africana ou cair na masmorra dum castelo feudal onde acabariam morrendo de fome e de sede, não fossem eles dois valentes e astuciosos aventureiros, que sempre conseguiam safar-se, munidos duma espada e fazendo frente a guardas armados de lanças e flechas. Era na água-furtada que tinham seus brinquedos e os livros de aventuras na pele de cujos heróis se metiam (1995, p. 94).

O narrador do mesmo romance relata-nos as experiências eróticas de Rodrigo com as personagens dos livros:

Rodrigo, que naquele instante chegara à última página de *As Minas de Prata*, atirou a brochura no chão, estendeu-se na cama e, puxando a barra do camisolão para cima do peito, ficou de pernas nuas e abertas a olhar para o teto. Inspirou com força, encheu os pulmões de ar, depois expirou lentamente pelo nariz, friccionando o baixo-ventre e achando

gostoso o contacto de seus dedos mornos e meio úmidos. Por alguns segundos as personagens do romance moveram-se e falaram em seus pensamentos: Estácio, Cristóvão, Inês... Depois, todos se sumiram e ficou apenas Inês. Rodrigo começou a despi-la devagarinho, e seus dedos já não mais friccionavam o próprio ventre: agora acariciavam os ombros de Inês, desciam-lhe pelas costas, pelas nádegas, pelas coxas... Um calor formigante começou a tomar-lhe conta do corpo (1995, p. 57).

Nessa mudança de plano enunciativo, o leitor identifica-se com o objeto, o enunciado artístico, e vive sentimentos, aventuras, etc. Ao mudar de plano enunciativo, o leitor passar a conviver com novos actantes, em outros lugares e outros tempos. Alteram-se a actorialidade, a espacialidade e a temporalidade do cotidiano.

É nessa identificação com o objeto literário, nessa passagem a outro plano de enunciação, nessa vivência de outras realidades, que o leitor vive a *catarse*¹. Aristóteles, ao analisar a tragédia, usa esse termo, pela primeira vez, para referir-se ao papel da obra de arte. Diz ele que a tragédia, "suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação desses sentimentos" (1968, 1449b 24). O Estagirita não desenvolveu essa passagem, nem esclareceu detidamente o que entende por *catarse*. Toma o termo da Medicina, onde significava a eliminação dos humores corporais maléficos, com vistas ao restabelecimento do equilíbrio próprio da saúde. No universo religioso, o termo designava a purificação ritual, a que eram submetidos os candidatos a uma cerimônia de iniciação. Aristóteles transportou para o universo estético os sentidos medicinal e

¹ O termo vem do grego *kátharsis*, que significa: 1. sentido médico: purgação, regras menstruais; 2. sentido moral: alívio da alma pela satisfação de uma necessidade moral; 3. sentido religioso: cerimônias de purificação a que eram submetidos os candidatos à iniciação.

religioso do termo. A catarse é a libertação daquilo que gera o desequilíbrio, com vistas à reequilibração. Existem duas grandes interpretações da noção aristotélica. A primeira entende que a purgação é a vivência pelo espectador, durante a tragédia, da situação do herói, o que leva à experiência do terror e da piedade, de tal forma que aprende a distanciar de si esses estados patêmicos. A segunda é que a vivência das dores das personagens propicia o alívio das próprias tensões. Como se vê, filiamo-nos à primeira interpretação. Observe-se que para Aristóteles, certamente por estar analisando a tragédia, somente os estados passionais disfóricos poderiam produzir a catarse. No entanto, é preciso entender de maneira um pouco mais ampla a idéia do processo catártico. Ao identificar-se com o objeto artístico, ao passar a viver uma outra realidade, ao transitar para um novo plano enunciativo, o sujeito descarrega o peso da realidade cotidiana. Por isso, a catarse insere-se numa fratura da cotidianidade, fazendo o sujeito viver um evento extraordinário. A catarse não se refere a esta ou aquela paixão singular, mas ao descarregar-se da vida ordinária, para viver uma outra vida, como faz a personagem de *A rosa púrpura do Cairo*.

Há diferentes graus de identificação do sujeito com o objeto artístico. Há aqueles que se identificam com a substância do conteúdo: a realidade retratada na obra literária. Por outro lado, há os que buscam no objeto sua construção, sua arquitetura, sua forma, seja da expressão, seja do conteúdo.

Durante muito tempo, críticos de extração marxista consideraram alienação essa identificação com a substância de conteúdo, quando

ela não conduzisse a uma consciência revolucionária². No entanto, em pesquisa que está realizando junto a leitoras de *Sabrina* e outros romances populares de igual teor, José Genésio Fernandes encontrou muitos depoimentos que mostram que sua leitura é um acontecimento extraordinário, fraturando a mesmice do cotidiano e instaurando uma outra realidade, que passa a ser vivida. Por isso, o pesquisador considera que a leitura desses romances faz parte da construção da utopia dessas leitoras, que não são simplesmente consumidoras.

No entanto, outros depoimentos mostram que pode haver uma preocupação com a forma do conteúdo. É Eugênio, de *O seminarista*, de Bernardo de Guimarães, que nos mostra o arrebatamento com a construção do texto literário:

Eugênio já tinha entrado para a terceira classe de latim, e começando a traduzir o livro dos Tristes de Ovídio e as Églogas de Virgílio sentiu-se tomado de um vivo gosto pela poesia. (...)
Virgílio de um lado, e Ovídio do outro, deram-lhe as mãos e o introduziram no templo da harmonia.

.....
Eugênio, pois, ao ler os primeiros versos de Virgílio, sentiu na fronte o bafejo do anjo da poesia que dava-lhe à alma como um sentido mais, abrindo nela uma nova fonte de suaves e inefáveis emoções. As Églogas do imortal Mantuano o encantavam. As cenas do amor bucólico o arrebatavam retraçando-lhe na fantasia em candentes e melodiosos versos os singelos e aprazíveis painéis da vida campestre, em que tantas vezes ele figurava como ator, e fazendo-lhe lembrar com a mais viva saudade o ditoso tempo em que, junto com Margarida, errante pelos vargedos e colinas da fazenda paterna lidava com o pequeno rebanho de

² Cabe lembrar que os críticos literários que tomavam a obra de arte para relacioná-la imediatamente com este ou aquele aspecto da realidade, desconsiderando a realidade de sua construção, também só levavam em conta a substância do conteúdo.

Umbelina. A não ser padre santo - que era até então sua mais forte aspiração, - a vida que mais lhe sorria à imaginação era a do pastor, contanto que fosse em companhia de Margarida (1967, p. 51-52).

Qual o estatuto do objeto dito estético? Se a identificação do leitor com ele pode dar-se em termos de substância do conteúdo e de forma do conteúdo e da expressão, significa que ele pode seja enfatizar a imitação da "realidade", seja os procedimentos de construção discursiva. Pode-se, portanto, dizer que o objeto estético se constitui entre os pólos da *mímese* e da *poiése*. Antonio Candido mostra que, na análise do texto artístico, é preciso ter sempre "consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a *mímese* é sempre uma forma de *poiése*" (1975, p. 12). É preciso modificar a ordem do mundo para torná-la mais expressiva. "Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo" (CANDIDO, 1975, p. 13). Mesmo deixando claro que a *mímese* é sempre uma forma de *poiése*, a construção do objeto artístico aproxima-se mais do pólo *mimético* ou mais do *poético*. Os dois não devem ser vistos como descontinuidades, mas como ponto de chegada de um *continuum*, que vai do mais *mimético* ao mais *poético*.

Ouçamos os poetas em apoio à tese de que existe um pólo da *mímese* (da imitação) e um da *poiése* (da construção). Analisemos o poema, "O ferrageiro de Carmona", de João Cabral (1994, p. 595-596). Num primeiro plano de leitura, que podemos denominar de trabalho com o ferro, observa-se que há duas maneiras de trabalhá-lo: a fundição e o forjamento. Na primeira, a fôrma faz o ferro adquirir uma forma; na segunda, é a mão do ferreiro que lhe dá a forma. Nesta, o ferreiro

realmente trabalha o ferro num corpo a corpo com ele, dá-lhe a forma que quer, enquanto naquela o ferro adquire a forma da fôrma.

Há no texto termos que não se encaixam nesse primeiro plano de leitura e estabelecem um segundo plano. São desencadeadores de isotopia: "língua", "receita ao (...) poeta", "voz". Esses termos remetem à linguagem. Pode-se então denominar o segundo plano de leitura de trabalho com a linguagem. Neste, vemos que há duas maneiras de trabalhar a linguagem: a fundição, que deve ser lida como a construção de textos a partir de uma fórmula, que é a semiótica do mundo natural, e o forjamento, que deve ser concebido como uma produção original dos textos. Naquela, a linguagem (ferro) esparrama-se na fôrma; neste, ela é domada e adquire a forma que o poeta lhe quer dar.

Nos dois planos de leitura, a fundição é apresentada como algo de valor negativo, que se não deve fazer ("o ferro não deve fundir-se"), porque nela há pura mímese ("flores de fôrma moldadas pelas das campinas"). O forjamento é o termo de valor positivo, pois é um trabalho poético ("Forjar: domar o ferro à força / não até uma flor já sabida, / mas ao que pode até ser flor / se flor parece a quem o diga").

Cabe esclarecer um pouco melhor o que estamos chamando forma e substância. Evidentemente, os termos têm relação com os conceitos hjelmslevianos de forma e substância da expressão e do conteúdo. No entanto, é preciso, com base no conceito de sistema modelizante secundário, desenvolvido pela semiótica russa, notar que o objeto artístico não é uma semiótica primária, o que significa que constrói sobre a forma de conteúdo e de expressão de uma semiótica primária uma forma da expressão e do conteúdo secundária, o que gera uma substância do conteúdo e da expressão também secundária. No

caso da literatura, o objeto artístico constrói-se sobre a língua natural, sua semiótica primária. No entanto, a literatura não se limita a reproduzir formas e substâncias da língua natural, mas cria sobre ela um novo sistema. Assim, por exemplo, no plano de expressão das línguas naturais, temos as oposições que permitem o surgimento dos sons (substância da expressão). Sobre essa forma, cria o texto poético uma nova forma, em que aparecem esquemas rítmicos, esquemas de repetições de traços fônicos, que engendram efeitos de sentido de ritmos, aliterações, assonâncias, etc.

Os textos ficcionais que se preocupam apenas com a intriga, com a ação, com a representação do mundo (em termos mais técnicos, com a substância do conteúdo), como os romances policiais, os *best-sellers*, as novelas cor-de-rosa, etc., são objetos que se aproximam mais do pólo da mimese. Uma diferença entre o que chamamos grande literatura e literatura de entretenimento talvez resida nessa aproximação ou não do pólo poético. Mais próximos do pólo mimético, temos os romances de aventura, que se lêem de um só fôlego, em que interessa apenas saber como a história termina. Na vizinhança do pólo poético, temos as experiências radicais com o conteúdo e a expressão. Criam-se, assim, duas estéticas: uma da forma e a outra da substância. No âmbito daquela, temos, por exemplo, os quadros de Malévitch; nesta, as cópias de paisagens ao arrebol, ao luar, etc. Ressaltamos mais uma vez que é um equívoco pensar que o leitor não possa ter uma estesia, uma fusão com quaisquer desses objetos.

As novelas policiais e as novelas de crimes são exemplos de uma arte mais mimética do que poética. As segundas contam a história de um crime; as primeiras, a do esclarecimento de um crime. Nestas, o leitor

sabe quem é o criminoso e acompanha a ação, para verificar como o detetive (por exemplo, Columbo) vai descobrir o culpado, é a história da punição de um crime cometido por autor conhecido. Naquelas, há a decifração de um crime de autor desconhecido. Poder-se-ia dizer que as novelas de crimes organizam-se em torno da sanção pragmática, enquanto as de detetive têm como elemento central uma sanção cognitiva. Nos romances de Agatha Cristhie, há dois grandes detetives, Poirot e Miss Marple. O método de decifração do primeiro é metonímico: certos indícios conduzem à explicação do crime, ao nome do culpado, ao modo como realizou a ação, etc. O da segunda é um método metafórico, pois ela raciocina sempre com base em analogias com fatos acontecidos em Saint Mary Mead, a cidadezinha em que mora.

As fotonovelas apresentam sempre a mesma estrutura: X ama Y, Z é obstáculo a esse amor; Z é removido; X e Y casam-se e são felizes para sempre.

Embora todos esses textos sofram as coerções do gênero, procuram, de maneira geral, estabelecer uma homologia entre o discurso e o mundo.

Quais as características dos textos cujo vetor aponta para o pólo poético, ou em outros termos, dos textos literários? Esse assunto já foi objeto de muita discussão e, apesar disso, não há respostas definitivas para ele. Podemos, no entanto, apresentar os critérios mais usados atualmente para caracterizar o texto literário.

Antes de mais nada, é preciso descartar qualquer critério que se fundamente no tema abordado pelo texto. Não há conteúdos exclusivos da literatura nem avessos a seu domínio. Nesse aspecto, a única coisa que se pode afirmar é que, em certas épocas, os textos literários

privilegiam certos temas e uma determinada maneira de figurativizá-los. Por exemplo, no barroco, aparece muito nítido o tema da efemeridade da vida e da inexorabilidade da morte; no simbolismo, não aparecem paisagens com luz chapada, ensolaradas, mas lugares enluarados, com figuras imateriais e etéreas. Se o conteúdo é questão de “preferência” de época, não serve de critério para estabelecer a diferença entre texto literário e não literário.

Alguns autores dizem que essa distinção se faz com base no caráter ficcional ou não ficcional dos textos. O literário é ficção; o não literário apresenta a realidade efetivamente existente. Esses autores, ao fazer essa afirmação, não estão pensando que o texto literário não interprete aspectos da realidade, mas que o faz de maneira indireta, recriando o real num plano imaginário. Por exemplo, Graciliano Ramos, em *São Bernardo*, inventou um certo Paulo Honório e uma certa Madalena para revelar como são tantos paulos honórios e tantas madalenas, respectivamente, o burguês empreendedor, enérgico, que pretende possuir e dirigir o mundo, e o ser que se orienta por um humanismo piegas. Eça de Queirós imaginou um certo Conselheiro Acácio que mostra como são tantos conselheiros acácios, ridiculamente sentenciosos, que falam gravemente de coisas vazias e convencionais.

Esse critério põe em evidência aspectos importantes da obra literária, mas esbarra num problema de difícil solução: como diferenciar o real do fictício em certas situações concretas, pois essa distinção está relacionada, muitas vezes, às crenças. Ademais, a questão da verdade não é um problema lingüístico. O que é são os efeitos de sentido de verdade que se criam na linguagem. Assim, ficcionalidade e não ficcionalidade devem ser vistos como efeitos de sentido do discurso.

A demarcação deve ser buscada em outro lugar. Atualmente, diz-se que a diferença está no fato de que o texto literário tem uma *função estética*, enquanto o texto não literário tem uma *função utilitária* (informar, convencer, explicar, responder, ordenar, etc.). Em outras palavras, estes estão no pólo da mímese, aqueles no da poiése.

A primeira característica do texto literário é a relevância do plano da expressão, que, nele, serve não apenas para veicular conteúdos, mas para recriá-los em sua organização. Fruir um texto literário é perceber essas recriações do conteúdo na expressão e não só compreender os significados. Quem escreve um texto literário não quer apenas dizer o mundo, mas recriá-lo nas palavras, de forma que, nele, importa não só o que se diz, mas também o modo como se diz.

A mensagem literária é auto-centrada, isto é, o autor procura recriar certos conteúdos na organização da expressão. Múltiplos recursos são usados para isso: ritmos, sonoridades, distribuição de seqüências por oposições e simetrias, repetição de palavras ou de sons (rimas), etc. Nos versos abaixo de *Os Lusíadas*, a repetição de consoantes oclusivas, especialmente do /t/, mostra a explosão que a tempestade produzia:

Em tempo de tormenta e vento esquivo,
De tempestade escura e triste pranto (V, 18, 3-4).

A disposição das palavras no texto pode servir para realçar algum elemento do plano do conteúdo. As formas mais comuns de dispor as palavras e, assim, obter algum efeito de sentido são a gradação, o paralelismo sintático, a disposição caótica, o quiasmo.

O *Sermão histórico e panegírico nos anos da Rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia*, de Vieira, é constituído de uma série de gradações. Para ficar apenas numa delas, observe-se que o orador diz

que a guerra é um *monstro que se sustenta das fazendas, do sangue, das vidas*. A gradação mostra a ordem crescente dos prejuízos que a guerra causa: acaba com os bens materiais, deixa pessoas feridas e mutiladas, tira vidas (1959, vol. XIV, p. 361).

Outra característica do texto literário é sua intangibilidade. O poeta francês Valéry, falando do texto literário, diz que o que o distingue do não literário é que, quando se resume este, apanha-se o essencial; quando se resume aquele, perde-se o essencial. De fato, por causa da relevância do plano da expressão, quando se resume um poema ou um romance, perdem eles todo o encanto. No texto literário, não se pode mudar palavras de lugar, suprimir ou acrescentar termos, mudar vocábulos por sinônimos.

O texto literário é conotativo, isto é, cria novos significados. Enquanto o texto não literário aspira à denotação, o texto com função estética busca a conotação. Por isso, usa largamente os mecanismos da metáfora e da metonímia.

No uso estético da linguagem, procura-se desautomatizá-la, criar novas relações entre as palavras, estabelecer associações inesperadas e insólitas entre elas, para tornar singular sua combinatória e, assim, revelar novas maneiras de ver o mundo. Quando o narrador de *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, diz que "a dança é antes um prazer dos olhos que dos pés", conclui afirmando que "a razão (de tal julgamento) não é só dos anos *longos e grisalhos*" (1979, vol. I, p. 1006). Essa combinatória mostra que ele já não é jovem: grisalho intensifica a quantidade de anos.

O texto utilitário busca ter um único significado, enquanto a linguagem em função estética é plurissignificativa. O poema abaixo, fundado na oposição *abertura/fechamento*, cuja articulação caminha

no sentido da afirmação do segundo termo, apresenta, pelo menos, dois planos de leitura: o da construção do objeto artístico e o da construção do ser humano.

Fábula de um arquiteto

A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não comoilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e teto.
O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa.

2

Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vãos de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até refechar o homem: na capela útero,
com confortos de matriz, outra vez feto.
(MELO NETO, 1994, p. 345-346)

A linguagem em função estética, que caracteriza o texto literário, apresenta, em síntese, os seguintes traços: relevância do plano da expressão, intangibilidade da organização lingüística, criação de conotações, desautomatização, plurissignificação. No texto literário, o modo de dizer é tão (ou mais) importante quanto o que se diz.

Como a aproximação do pólo da poíese, pode levar a privilegiar a construção do conteúdo e da expressão, temos uma estética do conteúdo e uma estética da expressão. A primeira é aquela em que,

embora a construção seja bastante relevante, há uma imitação forte da semiótica do mundo natural. Na segunda, o componente mimético vai ficando cada vez mais esmaecido, até chegar a um trabalho que incide quase totalmente sobre a expressão. A estética barroca é uma estética predominantemente do conteúdo, enquanto a simbolista é uma estética da expressão (lembremo-nos, por exemplo, da afirmação célebre de Verlaine, *De la musique avant toute chose*).

Analisemos um texto que representa cada uma dessas estéticas.

É a vaidade, Fábio, nesta vida,
Rosa, que da manhã lisonjeada,
Púrpuras mil, com ambição dourada,
Airosa rompe, arrasta presumida.

É planta, que de abril favorecida,
Por mares de soberba desatada,
Florida galeota empavesada,
Sulca ufana, navega destemida.

É nau enfim, que em breve ligeireza,
Com presunção de Fênix generosa,
Galhardias apresta, alentos preza:

Mas ser planta, ser rosa, nau vistosa,
De que importa, se aguarda sem defesa
Penha a nau, ferro a planta, tarde a rosa?

(CANDIDO E CASTELLO, 1973, p. 73-74)

Nesse texto, o poeta vai explicar a Fábio o que é a vaidade. No primeiro quarteto, afirma que ela é *rosa*; no segundo, que é *planta*; no primeiro terceto, que é *nau*. Essas três palavras significam, no soneto, "vaidade". Para que o leitor entenda por que *rosa*, *planta* e *nau* têm esse

sentido no texto, o poeta vai explicar a relação que estabelece entre o significado de cada um desses termos e o do vocábulo *vaidade*.

No primeiro quarteto, diz que a vaidade é rosa, mas não qualquer uma. É aquela lisonjeada pela manhã, ou seja, a rosa recém-aberta e que, portanto, está em todo seu esplendor. O que o poeta quer dizer, então, é que a vaidade é a beleza aparente, que se exhibe, brilha e seduz (*Púrpuras mil, com ambição dourada/ Airosa rompe, arrasta presumida*). No segundo quarteto, o poeta afirma que a vaidade é planta, mas em pleno esplendor da primavera, já que é *de abril favorecida*. A vaidade é, então, esplendor (*planta de abril favorecida*) e ornamentos (*florida galeota empavesada*) que se exibem pela vida (*por mares de soberba desatada*) com orgulho (*sulca ufana*) e arrojo (*navega destemida*). No primeiro terceto, ao dizer que a vaidade é *nau*, o poeta mostra que o ser humano vaidoso é aquele que, apesar de ter a presunção da perpetuidade (*Fênix*), valoriza os brilhos exteriores (*galhardias apresta*) e momentâneos (*alentos preza*). A relação que se estabelece entre os significados das palavras *rosa*, *planta*, *nau* e do termo *vaidade* é que existem traços comuns de sentido entre eles, é que existe uma relação de intersecção entre seus significados: o homem vaidoso exhibe suas belezas, como a rosa recém-aberta; mostra apenas seus esplendores, como a planta na primavera; valoriza o que é exterior e momentâneo, embora tenha a presunção de perpetuidade, como a nau.

No último terceto, o termo *penha* significa o "naufrágio" do navio. O penhasco é a causa do naufrágio, que é seu efeito. Dá-se à causa o significado do efeito. Entre esses dois sentidos há uma relação de contigüidade. O vocábulo *ferro* significa o "corte" da planta. Aqui a

alteração do significado se faz em duas etapas. Ferro é o material de que é feito o machado; *ferro* quer, pois, dizer "machado". No caso, o material de que um objeto é feito está designando o próprio objeto. Entre os dois significados há uma relação de contigüidade. Em seguida, *machado* passa a significar "corte". Utiliza-se, portanto, o instrumento com que uma ação é feita para designar a ação. Entre ação e o instrumento, há também uma relação de contigüidade. A palavra *tarde* significa o "fenecer" da rosa. Usa-se, pois, o momento pelo evento que nele ocorre. Entre os dois significados, há uma relação de contigüidade. No entanto, como *nau*, *planta* e *rosa* não estão no soneto usadas no seu sentido próprio, mas significam o "homem vaidoso", os significados "navrágio", "corte" e "fenecimento", "contaminados" pelo valor semântico das três palavras contíguas passam a significar "morte". Entre os significados "navrágio", "corte" e "fenecimento", de um lado, e "morte", de outro, há uma relação de semelhança, ou de intersecção, já que todos contêm o traço semântico /acabamento/, /fim/. O que o poeta pergunta, pois, no segundo terceto, é: de que vale ser vaidoso, se a morte é inexorável (*se aguarda sem defesa/ Penha a nau, ferro a planta, tarde a rosa*)? O soneto trata, então, de temas muito caros ao barroco: o caráter passageiro da vida e a inevitabilidade da morte.

Dizer *De que vale ser vaidoso, se todos vamos morrer* é criar um texto puramente utilitário. No entanto, dizer isso com a construção metafórica e metonímica e com a metaforização de metonímias que caracterizam a tessitura do conteúdo deste texto é poesia. Essa construção poética, no entanto, imita eventos da semiótica do mundo natural, o que cria uma estética do conteúdo.

Já um poema, como *A onda*, de Manuel Bandeira leva quase ao extremo o que denominamos aqui estética da expressão.

a onda anda
aonde anda
a onda?
a onda ainda
ainda onda
ainda anda
aonde?
aonde?
a onda a onda
(1973, p. 286)

O plano de conteúdo desse poema não diz praticamente nada. Todo o sentido está concentrado no plano da expressão. O poema é constituído de uma alternância entre vogal oral e vogal nasal. Todas as nasais são tônicas e todas as orais são átonas. A vogal nasal é mais longa do que a oral, por causa da ressonância nasal. O poema é constituído basicamente com vogais, que, do ponto de vista acústico, são ondas periódicas. A única consoante que ocorre no texto é o *d*, que, por ser oclusiva, é momentânea e explosiva e, por ser sonora, contém uma certa periodicidade. A vogal oral é sempre o *a*, se excetuarmos o *i* final de "aonde". O *ã* é ligeiramente mais fechado do que o *a*. O ritmo de todos os versos, exceto daqueles terminados por um ponto de interrogação, é decorrente do seguinte esquema acentual: átona/ tônica/ átona/ tônica. Isso permite imaginar o movimento ritmo do poema: fraca/ forte/ fraca/ forte/ fraca, ou seja, baixo/ ascendente/ descendente/ ascendente/ descendente. Todos os versos terminam por uma sílaba átona, que contrasta com a sílaba tônica precedente, fazendo diminuir a intensidade da emissão sonora.

Todos esses elementos fônicos (ritmo, assonância, alternância de orais e nasais, etc.) recriam, no plano da expressão, o movimento ondulatório ininterrupto das ondas do mar. A presença da consoante oclusiva *d*, logo após a vogal nasal tônica, que indica o ápice alongado da onda, mostra que ela se quebra numa explosão. O contraste entre o *a*, a mais aberta das vogais, e as vogais nasais, mais fechadas, revela o contraste entre a contração das águas na crista das ondas e seu espraiamento na arrebentação.

É preciso ainda observar a entoação e o encadeamento dos versos. Os três versos que terminam por ponto de interrogação são dissílabos e têm a seguinte estrutura: sílaba átona, sílaba tônica, (sílaba átona). Como a entoação interrogativa é ascendente, o verso termina numa elevação da voz, enfraquecida ligeiramente pela sílaba átona final.

O segundo e o terceiro verso encadeiam-se por um *enjambement*. Tudo isso recria, na expressão, o movimento descontínuo das ondas, que têm dimensões diferentes. Além disso, as interrogações indicam a suspensão das águas no alto, antes da arrebentação.

Quando o texto aproxima-se do pólo poético, terá, nos termos de Jakobson, uma função subdominante. A partir dessa diferenciação, distintas poéticas podem ser estabelecidas. Uma poética da referencialidade constrói-se, quando o texto recria o referente em seu interior. Embora em muitos períodos literários se tenha praticado uma poética da referencialidade, o parnasianismo é o movimento que mais desloca a tônica poética dos sentimentos vagos dos românticos para a visão do real. "Desta última, mal entendida, passou-se em pouco tempo ao *fetichismo do objeto*, à *reificação*, de que fala a crítica dialética ao

analisar o espírito da sociedade burguesa nos seus aspectos autofruidores. O parnasianismo típico acabará deleitando-se na nomeação de alfaias, vasos e leques chineses, flautas gregas, taças de coral, ídolos de gesso em túmulos de mármore... e exaurindo-se na sensação de um detalhe ou na memória de um fragmento narrativo." (BOSI, 1975, p. 248).

Vaso chinês

Estranho mimo aquele vaso! Vi-o,
Casualmente, uma vez, de um perfumado
Contador sobre o mármore lúcido,
Entre um leque e o começo de um bordado.

Fino artista chinês, enamorado,
Nele pusera o coração doentio
Em rubras flores de um sutil lavrado,
Na tinta ardente de um calor sombrio.

Mas talvez por contraste à desventura,
Quem o sabe?... de um velho mandarim
Também lá estava a singular figura;

Que arte em pintá-la! a gente acaso vendo-a
Sentia um não sei quê com aquele chim
De olhos cortados à feição de amêndoa.

(Alberto de Oliveira. In: BOSI, 1975, p 248)

Estabelece-se uma poética da emotividade, quando o texto se funda na subjetividade do enunciador. A chamada segunda geração romântica desenvolveu toda uma poética da emotividade, centrada no amor e na morte, na dúvida e no tédio.

Minh'alma é triste como a voz do sino

Carpindo o morto sobre a laje fria:
É doce e grave qual no templo um hino,
Ou como a prece ao desmaiar do dia.
(Casimiro de Abreu. In: BANDEIRA, 1967, p 251)

Cria-se uma poética da conatividade, quando o texto conclama o destinatário à ação. Castro Alves, em seus poemas abolicionistas, é um exemplo de uma poética da conatividade.

Auriverde pendão da minha terra,
Que a brisa do Brasil beija e balança,
Estandarte que a luz do sol encerra,
E as promessas divinas da esperança...
Tu, que da Liberdade após a guerra,
Foste hasteado dos heróis na lança,
Antes te houvessem roto na batalha,
Que servires a um povo de mortalha!...
(Castro Alves. In: BANDEIRA, 1967, p 251)

Produz-se uma poética metalingüística quando um texto imita outro ou quando se imita um estilo, seja para captar a mesma direção de sentido, seja para subvertê-la.

Kipling revisitado
se etc.
se etc.
se etc.
se etc.
se etc.
se etc.
se etc.
serás um teorema
meu filho
(PAES, 1986, p. 97)

Para que esse texto ganhe sentido, precisamos conhecer o poema *Se...*, do poeta inglês Kipling. Nele, cada verso começa com *se* (por exemplo, *Se sonhas, mas não és por sonhos dominado; / se pensas,*

mas não fazes do pensamento teu alvo...). O poema termina da seguinte forma: se, de cada minuto, enches cada segundo / com um passo para frente em luminoso trilho, / então eu te direi que dominas o Mundo / e direi muito mais: que és um homem, meu filho! Sabemos que o texto de José Paulo Paes constrói-se com base no poema de Kipling pelo título, pelo fato de os 7 primeiros versos serem formados de um se seguido de etc. e pela construção dos dois últimos versos. O poema de José Paulo Paes tem um claro sentido paródico, o que ele quer dizer é que, se alguém pautar sua vida pelo que Kipling considera valores, será não um homem, mas um teorema, ou seja, uma demonstração da visão de mundo de Kipling.

Há ainda uma poética da faticidade, a dos hinos, cujo conteúdo tem pouco importância. É mais significativo o sentimento de pertença que eles provocam. São exemplos dessa poética desde *A internacional* até os hinos nacionais e os de clubes de futebol.

Finalmente, pode-se estabelecer também uma poética da poeticidade, quando se eleva ao máximo o trabalho com a expressão. Foi isso que fez o simbolismo.

Vozes veladas, veludasas vozes,
Volúpias dos violões, vozes veladas,
Vagam nos velhos vórtices velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.
(SOUZA, 1965, p. 97)

Mobilizando todas as funções e dimensões da linguagem, como mostramos acima, o artefato artístico cria um outro mundo, convida a penetrar a esfera de uma realidade outra, pela fratura a realidade cotidiana. Essa outra realidade leva-nos a uma vida mais intensa,

mobilizando desejos múltiplos, criando novas percepções, produzindo experiências diversas. Nela, tudo é permitido, pois abole os limites da realidade cotidiana. Essa é a fratura que a literatura provoca, carregando "todos nós para a escorregadia fronteira da construção dos significados mais dolorosos e felizes, angustiados e límpidos da existência humana. Restituídos a nós mesmos, aos vãos que podemos empreender, às conquistas que ainda temos a realizar, descobrimos nas páginas da literatura o 'relâmpago passageiro' que atravessa o discurso da obviedade para transformá-lo na imperfeição que nos projeta da insignificância do cotidiano na direção do sentido" (TEIXEIRA, 1997, p. 1).

A grande função da arte não é dizer o que sempre existiu, mas iluminar a possibilidade de outras existências, sugerir que outras ordens da realidade são possíveis. Por isso, a arte tem sempre um caráter subversivo, mostra-nos que a ordem vigente não é única, não é absoluta, mas é uma entre outras. "O inusitado, o inesperado, o surpreendente: eis as matérias da literatura. Porque a literatura é um modo de ser da palavra, o modo de desarrumação, o modo desajeitado de fraturar discursivamente a ordem" (TEIXEIRA, 1997, p. 4).

Importa refletir agora quais são as possibilidades de novas ordens que a literatura oferece. Dispomos de dois grandes sistemas de significação, ou seja, duas macro-semióticas: a do mundo natural e a das línguas naturais (GREIMAS E COURTÈS, 1979, p. 219). Essas macro-semióticas não são sistemas de significação como os outros, mas são grandes reservatórios de signos, são lugares que manifestam os outros sistemas de significação, como a literatura, a pintura e o cinema (GREIMAS E COURTÈS, 1979, p. 219).

Qual é o estatuto desses sistemas de significação? O mundo natural – seria melhor dizer mundos naturais, pois o plural relativiza o conceito, deixando claro que essa macro-semiótica é gerada pela cultura – é o modo como o universo se apresenta ao homem como um conjunto de qualidades sensíveis, dotadas de uma certa organização. Esse conceito leva-nos a pensar não aquilo que é físico, químico ou biológico no mundo, mas aquilo que é significante. O mundo natural é um discurso construído pelo homem e passível de ser lido por ele.³ Ao mesmo tempo, o mundo natural – conceito paralelo ao de língua natural – é anterior a cada indivíduo, que, quando nasce, inscreve-se num mundo significante feito, simultaneamente, de natureza e de cultura.⁴ O mundo natural é uma visão de mundo, sendo, por conseguinte, o lugar da elaboração das culturas e das ideologias (GREIMAS E COURTÈS, 1979, p. 233-234).⁵

Sendo a literatura feita em língua natural, não sendo caracterizada por um conteúdo próprio, porque seu conteúdo é co-extensivo ao mundo ou aos mundos naturais, sendo uma linguagem figurativa, que cria simulacros do mundo natural, sendo as formas literárias um repertório de possibilidades discursivas e textuais, sugere ela a possibilidade de novas ordens no que diz respeito aos dois grandes sistemas de significação: mostra a possibilidade de novos mundos naturais, de outras realidades, de diferentes visões de mundo e, ao mesmo tempo, indica

³ É importante notar que o mundo natural sempre constituiu, sob os conceitos de referente, contexto extra-lingüístico, etc., um problema para a teoria lingüística. Aqui ele é tomado como um discurso.

⁴ Natureza é um conceito e, portanto, é algo da ordem da cultura.

⁵ As relações entre esses grandes universos de significação têm sido estudadas por diferentes teorias lingüísticas: por exemplo, com a chamada hipótese Sapir-Whorf.

que são possíveis novas ordens lingüísticas e discursivas, diversas da realidade automatizada e rotineira do discurso comum. Essas duas possibilidades imbricam-se na materialidade da linguagem figurativa.⁶ Ao apresentar outras realidades e levar os homens a vivê-las, os objetos artísticos têm uma função catártica inerente. Essa vivência de uma nova ordem durante a temporalidade da fruição artística não é algo alienante, mas, ao contrário, altamente revolucionário, porque indica ao homem que a alteração do que é estabelecido pode ser feita.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1968.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas brasileiros. Poesia da fase romântica*. Rio de Janeiro: Ouro, 1967.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.

CAMÕES, L. V. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

⁶ As outras artes também têm a função de subverter a realidade do mundo natural e a realidade de sua linguagem. Seria preciso ver, para cada uma delas, o que é que funciona como articulação discursiva e textual.

- CANDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973, v. 1.
- CORTÁZAR, Julio. *Final do jogo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.
- SOUSA, João da Cruz e. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1965.
- GREIMAS, A. J.. *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.
- GREIMAS, A.J.; COURTES, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- GUIMARÃES, Bernardo. *O seminarista*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979, v. 1.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PAES, José Paulo. *Um por todos*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- TEIXEIRA, Lúcia. *Basta que a chamemos literatura*. Niterói: mimeog., 1997.
- VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento. O retrato I*. 22. ed. São Paulo: Globo, 1995.
- VIEIRA, António. *Sermões*. Porto: Lello, 1959, v. 14.