

Maria do Socorro Gomes Torres Joca

**Um Olhar da Crítica Sobre os Gêneros:
Aspectos Tensivos Entre Prosa e Poesia**

UNESP - Universidade Estadual Paulista

-2002 -



1910001123



Maria do Socorro Gomes Torres Joca

**Um olhar da crítica sobre os gêneros: aspectos tensivos entre
prosa e poesia**

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA



Maria do Socorro Gomes Torres Joca

**Um olhar da crítica sobre os gêneros: aspectos tensivos entre
prosa e poesia**



T 1.123/02

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras (Área de Teoria Literatura) da UNESP - Universidade Estadual Paulista - Câmpus de São José do Rio Preto, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Professor Dr. Aguinaldo José Gonçalves

Vilhena
outubro 2002



“Quem mõi no asp'ro não fantaseia”
(Guimarães Rosa)



À Alexia, Aquiles e João



Agradecimento especial

À dedicação do professor Dr.

Aguinaldo José Gonçalves



Índice Geral

Resumo	8
Abstract	10
Capítulo I – Iuri Lotman: o problema da estrutura do texto artístico	
1. Considerações Introdutórias	12
2. A estrutura do texto artístico: extensão e conceitos	19
3. A obra artística: a permanência do ato de interrogar	30
4. As sombras da prosa e da poesia	49
Capítulo II - A linguagem de semelhanças e diferenças: uma identidade pontilhada	
1. Grande Sertão Veredas: uma tensão recíproca da linguagem	65
2. A identidade do discurso: sintagmática e paradigmática	75
3. Discursos de invenção: ironia narrativa	82
Capítulo III - Passos e compassos da originalidade da linguagem	
1. A singularidade das falas dos jagunços	91
2. Convergência (1963-1966) :poesia em pingos de versos	107
3. Jogos de linguagem: a estrutura	112
4 O sopro do silêncio: veias do discurso	125
Capítulo IV– A Crítica Literária: idéias, reflexões e contrapontos	
1. Um olhar genuíno sobre a crítica	133
2. Noções de discurso e texto	135
3. O espetáculo do estilo tensivo	141
4. O reconhecimento do avesso: posições da crítica	145
5 Bibliografia	164



Um olhar da crítica sobre os gêneros: aspectos tensivos entre prosa e poesia¹

Maria do Socorro Gomes Torres Joca²

Resumo: Este estudo de dissertação se propõe investigar a tensão poética existente na linguagem dos gêneros literários, poesia e prosa. Para o desenvolvimento deste corpus escolhemos como método de análise a semiótica, por ser esta ciência responsável pela investigação dos sistemas de signos. A escolha do método motivou a escolha da obra *A Estrutura do Texto Artístico* do semioticista russo Iuri Lotman como fundamentação teórica. A escolha da fundamentação teórica deu-se pelos seguintes critérios, primeiro, este estudo semiótico reserva a linguagem um papel importante dentro dos estudos literários e semióticos, depois por ser capaz de intercambiar uma discussão da linguagem, principalmente da linguagem artística considerando a poética, estudo da especificidade da literatura, como o meio para se observar o desenvolvimento da estrutura da linguagem artística. O trabalho divide-se em quatro etapas distintas: o primeiro capítulo, em que elegemos e discutimos conceitos fundamentais desenvolvidos pelo

¹ Dissertação de Mestrado em Letras(Área de concentração Teoria Literária) apresentada na UNESP – Universidade Estadual Paulista – Campus de São José do rio Preto – 2002.
Orientador: Dr. Aguinaldo José Gonçalves.

² Professora de Teoria Literária da universidade Federal de Rondônia – Campus de Vilhena – Vilhena – RO.



semioticista russo; o segundo capítulo, em que discutimos conceitos de teóricos do formalismo russo e de M. Bakhtin, sempre tendo Lotman como seu fio condutor; o terceiro capítulo retoma discussões teóricas dos capítulos anteriores e tece comentário acerca do romance *Grande Sertão Veredas* e do livro *Convergência*. No romance, *Grande Sertão Veredas*, recortamos as falas dos jagunços, no julgamento de Zé Bebelo para análise da estrutura destas falas e verificação de como a linguagem deste romance é construída artisticamente. O Livro *Convergência* forma-se de um conjunto de poemas representantes da transformação porque passa o sistema artístico. Seus poemas formam-se como modelos de como a linguagem poética esteticamente bem construída. O seu estilo apresenta uma expressão particular. As estrofes e os versos foram construídos levando em consideração uma estética formal, mas ao mesmo tempo transformadora. Em vez de fechar-se em um formalismo poético, abriu-se para uma poética da *linguagem menos*. Sendo esta linguagem manifestação específica de um discurso poético resolveu-se analisar a sua particularidade e singularidade poética e partindo destes aspectos analisar sua tensão; e, finalmente o quarto capítulo que trás algumas considerações de Roland Barthes sobre os aspectos semióticos do texto.

Palavras-chaves: singularidade, tensão, ritmo, particularidade, similaridade e contigüidade.

A radical's look at the genders: tensional aspects between prose
and poetry*

*Maria do Socorro Gomes Torres Joca**

Summary: This dissertational study's intention is to investigate the poetic tension that exists in the language of the literary genders, poetry and prose. To its development, we've chosen as method of analysis the semiotic, for this science is responsible for the investigation of systems and signs. The choice of the method has motivated the choice of the work "Structure of artistic text", by the Russian semiotician Iuri Lotman, as theoretical foundation. The choice of the theoretic foundation happened according to the following criterions: First of all, this semiotic study attributes language an important role among the literary and semiotic studies. Furthermore, it is capable of interchanging a language discussion, especially of the artistic speech, when one considers the poetic study of literature's specificity as a mean to observe the development of speech's structure. The work is divided in four distinct stages: the first chapter, in which we elect and fundamental concepts developed by the Russian Semiotician. In the second chapter, we discuss concepts of Russian formalist theorist, and M. Bakhtin's concepts, always having Lotman as its conductive string. The third chapter retakes theoretical discussions of previous

chapters and comments the romance “Grande Sertões Veredas”, and the book “convergência”. From the book “Grande Sertões Veredas”, we quote the “jagunço’s” speech, at Zé Belo’s judgment, so we can analyze the speech’s structure as well as verify how the romance’s language is artistically constructed. The book “convergência” is formed of an assemblage of poems that represent the transformation that the artistic system is going thru. Its poems as model of an aesthetically well constructed poetic language. Its style presents a unique expression. The strophes and verses were built taking into account a formal, but at the same time transforming aesthetic. Instead of closing itself into a poetic formalism, it has opened up to a lesser-language poetic. Because this type of language is a specific manifestation of a poetic speech, it has been decided to analyze its poetic particularity and singularity, and, from these aspects, to analyze its tension. Finally, the fourth chapter brings up some considerations of Roland Barthes about the semiotic aspects of the text.

Key words: singularity, tension, rhythm, particularity, similarity and contiguity

*Dissertation of Letters’ Mastery (Concentration Area Literary Theory) presented at UNESP (São Paulo’s State University) São José do Rio Preto Campus – 2002. Adviser: Dr. Aguinaldo José Gonçalves.

*Teacher of Literary Theory at the Federal University in Rondônia – Vilhena, Campus, Vilhena.RO



CAPÍTULO I

Iuri Lotman: o problema da estrutura do texto artístico

“Verdade que língua alguma (tanto quanto eu saiba) tem uma forma particular de discurso para indicar que é do mundo real que se está falando”. (Peirce, p. 91, Semiótica)

1. Considerações Introdutórias

O trabalho se propõe a realizar uma leitura crítica do pensamento de Iuri Lotman, tendo como texto de referência *A Estrutura do Texto Artístico*. Dada a extensão e a complexidade da obra, havemos por bem optar por um recorte em que se assinala a discussão dos gêneros. Não diríamos tratar este trabalho de uma pesquisa puramente teórica, mas de uma reflexão crítica à luz deste semioticista russo que tão bem soube conduzir seu pensamento sobre o que ele denomina de “estrutura” do texto artístico.

Com o intuito de alcançar êxito nesta leitura crítica fez-se necessário uma metodologia apropriada que desenvolvesse com certa clareza o objeto a ser analisado.

Segundo Charles Sanders Peirce (Semiótica, 1977, p.5) cientificamente, há três maneiras do pensamento lógico investigar um objeto de estudo, por meio da “Dedução”, “Indução” e “Retrodução” ou “Abdução”. Existe, porém, uma outra forma de investigação que reúne características da Indução e da Abdução, chamada “Analogia”. Dentre as categorias apresentadas, a “analogia”, parece ser o método mais apropriado para esta investigação. Antes porém de argumentar sobre o método analógico eis, algumas considerações acerca da “Dedução”, “Indução” e “Retrodução” ou “Abdução”.



A *Dedução* é um tipo de raciocínio que entre outros pressupostos pode ser construído a partir da seguinte inferência:

É o estado de coisas colocado nas premissas, que elabora um diagrama deste estado de coisas, que percebe nas partes desse diagrama, relações não explicitamente mencionadas que se assegura, através de elaborações mentais sobre o diagrama, de que estas relações sempre subsistiram num certo número de casos, e que conclui pela necessária, ou provável, verdade dessas relações (Peirce, 1977, p. 5)

O sentido dado a este termo pode ser interpretado da seguinte forma: as relações existentes em um conjunto são construídas por partes não equivalentes e disformes, onde cada uma das partes carrega em si a outra parte. Este encadeamento de relação dentro do conjunto provoca certas “*elaborações mentais*” sobre a verdade existente destas relações.

Para o pensador a *Indução* é o modo de raciocínio com o qual chega-se à seguinte conclusão: “*resulta de um método de inferência que, de modo geral, deve no final conduzir à verdade*” (1997, p. 6). Este tipo de raciocínio considera que a verdade de um objeto pode ser conhecida levando em consideração pontos que podem ser retirados de várias partes do objeto para fins de análise do mesmo. Da seleção das partes do objeto pode-se determinar o valor existente na relação das mesmas e, chegar-se ao valor do objeto.

Acerca da *Retrodução* encontra-se a seguinte inferência “*é a adoção provisória de uma hipótese em virtude de*

serem passíveis de verificação experimental todas suas possíveis conseqüências, de tal modo que se acabe por revelar seu desacordo com os fatos se desacordos houver "(1977,p.6). Pode-se interpretar este tipo de raciocínio considerando o seguinte exemplo: O homem conseguiu chegar ao planeta marte. Tenta conhecê-lo coletando amostra de seu solo. Estas amostras servirão de material para comprovação de hipóteses levantadas sobre o planeta. Uma destas hipóteses é a possibilidade de vidas humanas. É assim que interpretamos este raciocínio.

No que diz respeito à analogia, Peirce (1977,p.6) assim se manifesta:

Analogia é a inferência de que num conjunto não muito extenso de objetos, se estes estão em concordância sob vários aspectos, podem muito provavelmente estar em concordância também sob outro aspecto. (p.6)

A partir do sentido do termo analogia pode-se deduzir que se este conhecimento constrói-se da concordância de determinados elementos de um conjunto, considerando suas várias possibilidades organizacionais e, se este conhecimento também constrói-se considerando objetos distintos por modos diferentes, o método pode auxiliar na compreensão da análise a ser desenvolvida.

Pelo método analógico, portanto, realizaremos um estudo analítico de alguns aspectos da teoria semiótica de Iuri

Lotman. Dentre estes aspectos merece destaque a *tensão* existente na linguagem poética, aspecto mais importante deste estudo.

Circunstancializando e justificando o tema desta dissertação, diríamos, em princípio, que a tensão da linguagem poética dos gêneros literários, como a prosa e a poesia, é uma preocupação geral lotminiana. Dessa forma, a linguagem poética e os fatores geradores de sua tensão constituem-se preocupação imediata desta pesquisa. As particularidades de como esta linguagem tensiva constrói-se numa dada estrutura mostrarão a existência singular da linguagem. Para a compreensão das particularidades da linguagem poética é necessário apresentar concretamente como estas particularidades são construídas e de como, a partir dela, da linguagem, a tensão ocorre na poesia e na prosa.

Primeiramente, a tensão da linguagem ocorre internamente através de elementos poéticos que apresentam uma certa relação de semelhança na linguagem da prosa e da poesia. A relação de semelhança destes elementos poéticos existentes na linguagem da prosa e da poesia determina e caracteriza a quebra de zona limítrofe de campos poéticos. Estes campos estão repletos de termos responsáveis pelo intercambio de significação e sentido de campo a campo. A partir desta quebra da zona limítrofe, no interior dos gêneros prosa e poesia, percebe-se como consequência à hibridização das linguagens da prosa com a poesia. Deste processo híbrido surge o desenvolvimento da tensão.



Num segundo plano, a ocorrência de elementos semelhantes no interior, tanto da prosa como da poesia, desencadeará uma relação de similitude entre estes pólos distintos e opositores como são os gêneros a serem abordados. É por esta relação de similitude e por um processo de intersecção, entre os pólos, de sentido e significação que as linguagens irão tocar-se.

Os elementos poéticos responsáveis pelo grau de similitude e intersecção investigados são elementos transgressores, portanto, responsáveis pela grandiosidade de determinados discursos que surgem a partir desta singularidade e particularidade transgressora. A ocorrência desta manifestação refratária da linguagem normalmente é considerada como uma desorganização estrutural, capaz de agir no discurso poético e provocar uma cadeia de transformações discursivas particulares.

A relação poética dos elementos acima é consequência de uma causa e de um efeito produzido na linguagem do romance e dos poemas. A singularidade poética destas linguagens determina o sentido de uma frase ou de um verso, modifica as leis da troca de sentido de frase para frase e de discurso para discurso. Os efeitos desta troca de sentido são advindos da causa anterior. Esta causa considerada como lei de troca, determinada por princípios analógicos entre conjuntos de elementos semelhantes, encontram-se manifestos na linguagem discursiva dos jagunços e nos poemas. A possibilidade de uma linguagem com estas características específicas, que permite encontrar estas particularidades discursivas e poéticas, foi determinante na escolha do romance *Grande Sertão*



Veredas (1986) do escritor João Guimarães Rosa e o livro *Convergência* (1966) do escritor Murilo Mendes.

Nos livros *Grande Sertão Veredas* e *Convergência* o crescimento genuíno de fala a fala e de poema a poema imprimem um colorido e uma coerência discursiva e poética ondulatória revelando-se ao mesmo tempo estática. As falas dos jagunços assim como os poemas identificam-se com uma aristocracia poética, contudo, ao mesmo tempo têm a vantagem de exprimir falas e versos contrastantes como se fossem, alegoricamente, uma república da literariedade.

Desta forma, o trabalho se constitui de quatro capítulos dispostos como se segue.

O primeiro capítulo, denominado *Iuri Lotman: o problema da estrutura do texto artístico*, elege e discute alguns conceitos fundamentais desenvolvidos pelo semioticista russo. Dentre eles, destacam-se as conceituações de *discurso* e de *linguagem*; a idéia de *modelização* e os sentidos determinantes do discurso poético. Além desses ingredientes teóricos de Lotman, neste primeiro capítulo estabelecemos algumas relações analógicas entre o seu pensamento e os de outros teóricos como Northrop Frye e Roland Barthes, no que diz respeito às questões tensivas dos gêneros.

O segundo capítulo, denominado *A linguagem de semelhanças e diferenças: uma identidade pontilhada*, mantém sua natureza teórica e discute um pouco mais de perto, ou, dito de outra forma, “aproxima a câmara” do discurso poético, sempre tendo

Lotman como seu fio condutor, mas travando outras redes de relações formais com teóricos do formalismo russo, como é o caso de Roman Jakobson(2000)e B. Eikhenbaum(1973) além de tecer algumas articulações com M. Bakhtin(1998) Neste capítulo, iniciam-se algumas ligações entre os textos teóricos e as falas dos jagunços do romance de Guimarães Rosa que serão analisadas.

No terceiro capítulo, *Passos e compassos da originalidade e singularidade dos discursos*, as questões teóricas levantadas e discutidas nos dois primeiros são retomadas por meio da leitura e comentário crítico das *falas dos jagunços*, no *Julgamento do Zé Bebelo*, no romance *Grande Sertão Veredas*, de João Guimarães Rosa e de alguns poemas de Murilo Mendes, contidos no livro *Convergência*. Nessa parte do trabalho, as questões centrais discutidas sobre os aspectos tensivos entre prosa e poesia atingem seu ponto mais elevado para aguçar os filamentos expressivos da questão.

O quarto capítulo desta dissertação atua no conjunto como considerações finais do trabalho. Após ter estudado, analisado e discutido as questões que me perseguem há tanto tempo, a cerca dos problemas concernentes à prosa e à poesia; após ter procurado em tantas teorias respostas para minhas indagações, senti necessidade de realizar algumas reflexões, à luz de considerações de teóricos do romance e da poesia sobre os aspectos semióticos do texto e sobretudo do texto artístico. Foram essas reflexões que ocuparam meu espírito no final do trabalho e são elas que deixo registradas como formas de conclusão desta pesquisa.



2. A estrutura do texto artístico: extensão e conceitos

Nos estudos estruturais, a semiótica literária, enquanto corrente, exerceu influência e contribuição significativa para as pesquisas da literatura e da teoria da literatura. Suas análises, visando primordialmente o signo, seu significado e significante, empreenderam novas concepções de *texto* e obra de arte. Assim, para os estudos estruturais a *literariedade* tornou-se objeto principal e, a semiótica literária não se omitiu em investigar sua especificidade e a disposição dos elementos poéticos no texto. Dessa maneira, o estudo dos gêneros literários tomou novos rumos nos estudos semióticos.

A semiótica literária germinou suas idéias a partir destas conquistas e desta visão crítica do método estruturalista. Por isso, o estudo dos gêneros dentro da semiótica literária é uma luta incondicional com estudos mais contingentes que o seu. Anterior ao surgimento da semiótica literária, o estudo dos discursos, de sua natureza e seus conceitos fazia parte de estudos que, na maioria das vezes, tinham a forma como única preocupação. Ao longo de algumas décadas os estudos literários cercaram-se de uma tecnocracia estrutural, principalmente o estudo do discurso poético.

A Semiótica não ficou indiferente a essas questões. Primeiramente, porque com algumas de suas implicações teóricas voltadas para a cultura, parece ser a corrente que, depois do



Formalismo Russo, soube explorar com mais eficácia a questão dos signos dentro de uma cultura, como também, reencontrar em antigas e modernas concepções estéticas, poéticas e retóricas bases para estudos de natureza dialética, como é o caso do estudo dos gêneros literários.

Esta corrente literária ao estudar as relações dos signos, considerados como frase, palavra, discursos, textos, parágrafos e capítulos (Barthes, 1978, p.65), contribuiu para o aprofundamento de questões que, ao longo do tempo, vêm sendo investigadas pela Teoria Literária, principalmente, a das relações que ocorrem no interior de um organismo.

A este respeito Umberto Eco (1980) envolvido com questões de natureza semiótica entende *que a única preocupação dos estudos semióticos deve ser o estudo dos signos e as suas implicações no discurso literário* (1974, p.13). Esta afirmação é inegável e serve para mostrar a preocupação dos estudos semióticos com o discurso literário e suas implicações, como serve também para mostrar que, todo estudo que aborda semioticamente as potencialidades da linguagem poética está direta e indiretamente ligado a questões dos gêneros. Neste sentido, a semiótica tem como preocupação central as implicações do discurso, então, cabe a essa corrente preocupar-se com os gêneros literários.

O estudo dos gêneros literários segundo Barthes (1980, p.14) é um estudo de relações de espécies, pressupondo uma relação entre signos e linguagens, dessa forma, o conceito de gênero sai de seu *universalismo estrutural* e de sua concepção aristotélica,



enquanto *macro-estruturas* para atingir o *estado de discurso*. A normatização de alguns conceitos generalizantes acerca dos gêneros literários leva-nos buscar nos conceitos de linguagem construídos por Iuri Lotman noções de linguagem que se aproximem do conceito de gênero, enquanto célula específica do discurso.

Considerando o estudo da linguagem e os nossos propósitos críticos, neste capítulo, dois estudos são fundamentais para a compreensão da linguagem, primeiro o de Charles Sanders Peirce³ (*Semiótica*, 1977) que apresenta alguns fundamentos da semiótica enquanto ciência dos signos, e o de Iuri Lotman⁴ em *A*

³ R. Jakobson, em *Linguística e Comunicação* faz a seguinte colocação sobre Peirce: Entre os pensadores norte-americanos o mais inventivo e universal foi provavelmente Charles Sanders Peirce: tão grande foi que universidade alguma lhe encontrou um cargo à altura. Sua primeira tentativa de classificação dos signos, notável pela perspicácia – “Sobre Uma Nova Lista de Categorias” – apareceu nas Atas da Academia Norte-Americana das Artes e das Ciências do ano de 1867, e quarenta anos mais tarde, ao resumir “o trabalho de uma vida inteira sobre a natureza dos signos”, declarava ele: “Sou, tanto quanto sei, um pioneiro, ou antes, um observador, na empresa de limpar o terreno e traçar o caminho daquilo a que eu chamo Semiótica, isto é, a doutrina da natureza essencial e das variedades fundamentais da semiosis possível: penso que o domínio é vasto demais e a tarefa imensa para um iniciador”. Tinha ele consciência aguda do caráter inadequado das premissas teóricas gerais sobre as quais se fundamentavam as pesquisas de seus contemporâneos. O próprio nome de sua ciência dos signos remonta à antiga sêmeiotikê: Peirce tinha em alta estima e explorou bastante a experiência dos lógicos antigos e medievais, “pensadores da mais alta ordem” não sem condenar severamente o “furor bárbaro” com que comumente se tratava “a maravilhosa finura dos escolásticos”. Em 1903, expressou ele a firme convicção de que se, em vez de deixar cair no esquecimento a velha “doutrina dos signos”, houvéssomos empreendido sua elaboração com ardor e gênio, o século XX teria podido, desde seu começo, dispor de ciências particulares de importância tão vital quanto, por exemplo, a Linguística, “ciências essas que já estariam notavelmente mais avançadas do que se pode esperar estejam ao fim da primeira metade do séc”.

⁴ TADIÉ, Jean Yves. *A crítica literária no século XX Rio de Janeiro. Editora Bertand Brasil. 1992.* O crítico oferece a seguinte informação sobre Lotman: Em 1970 aparecia em Moscou, na coleção “Estudos Semióticos para uma teoria de arte”, o livro de Iuri Lotman, *A estrutura do texto Artístico*. Pelo conjunto dos domínios que ele cobre e pela clareza da exposição, trata-se não apenas de um dos trabalhos mais importantes que nos ofereceu a semiótica, mas também de um dos grandes livros de nosso tempo. Lotman, partindo da teoria da comunicação, afirma que a arte é um meio de comunicação, “uma linguagem organizada de modo particular”. As obras de arte, “comunicações nesta linguagem”, podem ser tratada como textos, transmissores de uma “informação artística particular”, que, em geral, não pode ser separada da estrutura do texto artístico. Trata-se de explicar como a estrutura de um texto “se relaciona com a estrutura de uma idéia”.

Estrutura do Texto Artístico que representa um marco para os estudos da semiótica ao tratar da questão da linguagem poética.

Estes dois estudos semióticos distintos, dentre outros aspectos investigam a linguagem poética enquanto manifestação significa. O segundo estudo detém-se mais sobre a linguagem e conseqüentemente sobre a sua estrutura, os procedimentos pelos quais a linguagem poética é analisada encontram-se mais detalhados. Há uma preocupação imediata com a linguagem artística e as suas variações poéticas. Sendo a linguagem um elemento essencial no contexto dos estudos semióticos serão apresentados alguns dos seus procedimentos poéticos.

A atividade poética sobrevive desde o seu nascimento na antiga Grécia até os dias de hoje, e um dos meios para a conservação desta sobrevivência dá-se através da manutenção de seu material lingüístico e, sobretudo, porque o homem nunca ficou indiferente à arte, nisto buscou especializar-se, fazendo desta atividade um meio de conservação de sua própria espécie.

Sabe-se que a atividade literária é construída pela linguagem, essencialmente pela linguagem poética e, que, a poesia e a prosa são manifestações deste tipo de linguagem, assim para entendê-la nos cercaremos primeiro de algumas das concepções teóricas de Charles Sanders Peirce e, logo depois, das concepções teóricas sobre a linguagem oferecidas por Lotman.

Peirce orientado por questões relacionadas à lógica, filosofia e metafísica tece considerações relevantes sobre o s modos



da consciência. Para o pensador a consciência apresenta-se de formas diferenciadas e, para a sua percepção deve-se considerar pontos importantes como meios eficazes para percebê-la. Um destes meios é a divisão da forma de conhecer a consciência. Assim, divide a maneira de apreender a *consciência* em etapas. Reconhece que para se conhecer a linguagem é preciso passar pelo conhecimento que é um meio de apreender o *sensível* e o *real*. Parte do princípio de que a linguagem para ser determinada com clareza deve formular uma variedade significativa de elementos só percebidos pela *consciência*.

Assim sendo, aceita a concessão dogmática proposta por Kant que considera existir na mente três departamentos distintos: *Sentimento, (de prazer ou dor), Conhecimento e Vontade*. Ao aceitar esta concessão dogmática Kantiana, lhe acrescenta novo sentido e afirma existir outras formas de percepção utilizadas pela consciência. A primeira delas: *a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade*. Este primeiro tipo de consciência pode ser interpretado como o modo de ser da linguagem e de seu comportamento diante do pretérito, ou seja, daquilo considerado por Peirce como *instante do tempo*. Este comportamento diante do modo temporal da linguagem auxilia para a compreensão na linguagem poética do instante do tempo da poesia. Esta forma de compreensão pode ser obtida de diversos modos, um deles é a maneira como o tempo é captado pela consciência. Sabe-se que a linguagem exceto a sua forma física é percebida instantaneamente.



A compreensão de um determinado tipo de linguagem como da poesia, passa pela consciência. Esta passagem tem ligação direta com o tempo do discurso. Linguagem e tempo passam pela consciência conjuntos, porém, a maneira como a mente processa a linguagem e o tempo é diferente. A mesma frase construída por tempos distintos, além de determinar compreensão diferente do tempo, determina o modo ou o tipo de linguagem construída. O presente e o pretérito quando utilizados pela linguagem da poesia modificam a forma de compreensão da linguagem no texto. Na linguagem poética, poesia ou prosa, ocorre uma conexão, um intercâmbio associativo de modos que representam esta linguagem. Esta representação ou conjugação determina a condução da existência dos textos ou obras. Revela através da unidade de seu discurso, um ser que lhe é idêntico, *a consciência passiva* ou o *instante do tempo*.

O segundo tipo de consciência apresentado e que nos auxilia para a compreensão da linguagem poética é aquela considerada como, *consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo ou outra coisa*. Neste caso, a linguagem pode ser afetada por um certo tipo de refração de seu discurso. Esse discurso, dependendo da tipologia em que foi construído, prosa ou poesia, pode ser afetado em seu processo de significação, mas também, pode esta linguagem apresentar um *sentido de resistência*.

O sentido de resistência pode ser interpretado como o comportamento da linguagem perante a sua instabilidade enquanto



manifestação na consciência. Precisa-se, antes de tudo, determinar com clareza o que seja este meio de resistência da linguagem e o que a mesma resiste. Talvez uma das respostas seja compreender o tempo como sentido de resistência. O tempo presente resiste ao tempo pretérito. Os dois tempos criam resistência ao futuro. No texto artístico percebe-se esta resistência quando a poesia insurge-se enquanto tal, para ser ela mesma. A prosa, senhora possessiva dos mecanismos de interrupção como descrição e narração insurge-se mais abrupta resistindo aos encantos da poesia.

O terceiro e último tipo de consciência, *consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizagem e pensamento*, consiste numa visão de duplicidade, considerada como *consciência plural* e, portanto, daí se originar a concepção de mediação. A mediação pode ser interpretada como a capacidade de interação da linguagem com a sua maneira particular de organização. Para esta mediação se realizar plenamente, ela precisa de um código seguro e de uma linguagem organizada de modo particular, na qual os signos transformados em linguagem recuperem um sentido perdido, um estilo, uma linguagem diferenciada da linguagem inicial, ou seja, que a linguagem singularize-se.

Para que essa singularidade ocorra, as regras do jogo precisam se corresponder. Esta correspondência biunívoca provocará no discurso um sentido de dependência entre conteúdo e forma. Não é possível encontrar tais atributos em todos os sistemas artísticos; só grandes obras literárias fizeram do seu conteúdo uma forma particular de signo, de linguagem.



A particularidade mostra a natureza incomum da *consciência plural*, ou seja, da sua capacidade de duplicação. Linguagem duplicada significa ser além, ultrapassar. Seguindo a linha de raciocínio das etapas da consciência este ultrapassar pode ser considerado como: *consciência de polaridade*. Para haver mediação, transgressão ou modulação necessita-se que a consciência tenha estabelecido, anteriormente, a diferenciação do sentido empregado na seqüência de manifestação da linguagem. Exemplificando, empregar o signo “hoje” é diferente do signo “amanhã” e do “ontem”, contudo, esta diferença reside em um termo utilizado por Peirce, *aprendizagem*. Só é possível notar a diferença de sentido, após a aquisição de aprendizagem dos termos utilizados na exemplificação. Alguns textos poéticos submetem-se ao “hoje” e ao “ontem” pelo seu aprendizado enquanto linguagem. Estes tempos exercem influência significativa nos textos em prosa que não criam reação alguma na linguagem elaborada. A linguagem da prosa adotou-os como forma de intensificação estética do seu discurso, e, na aceitação dos tempos pela prosa, se percebe a fragilidade e complexidade da linguagem. Estes dois aspectos servem para diferenciar dois lados da linguagem poética, a sua forma organizacional e segundo a sua forma desorganizacional.

Estes três tipos de consciência servem teoricamente para mostrar como, segundo Peirce, a linguagem passa ou transita pela consciência, e, como a consciência encontra forma de interpretar a sua organização enquanto linguagem *particular*.



Estes foram alguns critérios apresentados por Charles Sanders Peirce que mereceram destaques ao tratar da linguagem como forma de apreensão do real e do sensível.

Diferente da forma de apresentação anterior, Iuri Lotman apresentou uma maneira particular de como estrutura-se a linguagem e, especificamente a linguagem artística. Esta forma de apreensão da linguagem é importante porque além de apresentar a retomada de alguns pontos teóricos construídos por Peirce, apresenta uma visão semiótica diferenciada, dentro do grupo de teóricos semioticistas que se debruçaram em busca de compreender a construção da linguagem artística. Este estudo parece ser dentro da escola de Tartu o livro que melhor abordou conjuntamente questões semióticas e poéticas.

A *Estrutura do Texto Artístico* não é um estudo específico sobre os gêneros literários, esta não é a preocupação central da obra, e sim, a linguagem, objeto sobre o qual se debruça o semioticista russo. Entretanto, preocupar-se com a linguagem é preocupar-se com os gêneros e, ao definir uma das funções da semiótica deixa claro o seguinte: “*uma relação semiótica tem geralmente lugar entre indivíduos; uma relação extra-semiótica, entre sistemas no interior de um organismo*” (1969, p 35). Esta afirmação é o princípio básico para se entender a função da semiótica no pensamento lotminiano. É uma afirmação generalizante e serve para colocar homem e mundo em situação de signos. Nela, pode-se observar o quanto é importante uma relação semiótica entre indivíduos e, de que forma esta relação interfere na

relação entre indivíduos. Um texto literário pode representar esta relação. Nele encontrar-se universos sógnicos distintos como universo do autor, leitor e o universo da obra.

Outro ponto faz referência a uma *relação extra-semiótica* e interpreta os gêneros literários como sistemas. A linguagem também é um sistema muito mais abrangente que o sistema dos gêneros, sendo assim, sistemicamente, ao se estudar um sistema como o da linguagem, inserido no interior de um organismo, está se estudando, de alguma forma o outro sistema, no caso o dos gêneros. A esta relação interpretamos como relação extra-semiótica

Este estudo aborda uma concepção semiótica da linguagem diferente. Há um comportamento diferenciado frente à linguagem. Para este semioticista para se entender a estrutura da linguagem, antes de tudo, deve-se compreendê-la como: "*sistema de comunicação com signos ordenados de modo particular*" (p, 35), "*modelo*" (p, 50), "*conjunto fechado de unidades significativas e de regras para a sua combinação*" (p, 53). Intentando compará-la com a arte aplica-lhe o seguinte sentido, *sistema modelizante secundário*.

Vimos algumas definições gerais construídas acerca da linguagem e da semiótica. Estas definições objetivam orientar para um determinado setor particular do discurso, como também, para a estrutura da linguagem artística e das suas relações com a estrutura do texto artístico, mostrar as suas semelhanças e diferenças. Visa também explicar como um texto se torna portador de um pensamento determinado e, como a estrutura de um texto está relacionada com uma idéia. A imediatez da generalização e a

maneira particular da linguagem são levantadas em primeiro lugar pela necessidade de se conhecer o que significa este *conjunto fechado de unidades significativas*.

Ao assegurar que a literatura é *um sistema modelizante* é afirmar que a literatura possui um sistema que lhe é próprio de signos e de regras para a sua combinação, que serve para transmitir informações particulares, não transmissíveis por outros meios, e que contribui para que a linguagem literária seja um código, uma manifestação. Enfim, que a linguagem precisa ser modulada pela consciência.



3. A obra artística: a permanência do ato de interrogar

A linguagem poética simboliza a subjetividade e a objetividade da atividade intelectual artística realizada pelo homem. Então, o que vem a ser o termo linguagem poética dentro da *semiose* artística lotminiana? Para entendê-lo é preciso considerar que a linguagem poética tem uma característica específica dentro do contexto da arte. Entendê-lo é encontrar significações diferenciadas do termo linguagem. Não sendo a arte nem uma necessidade imposta, nem posta pelas implicações sociais, a mesma tem existido indiferente destas implicações. Assim, também é a linguagem poética. A linguagem, neste ponto, difere da arte, apenas por parecer com um ritual, mesmo que seja um ritual lingüístico, passa a adquirir, dentro do texto poético, status de ritual artístico.

A Estrutura do Texto Artístico aborda vários problemas, todos ligados à estrutura do texto: a arte enquanto linguagem, a especificidade da informação artística, a inter-relação do texto com as estruturas extratextuais e os princípios construtivos de um texto. Dentre eles um recebeu exame específico, o problema da significação do texto artístico. Este aspecto formador da obra é observado à luz do caráter funcional da estrutura artística. Para mostrar a composição da estrutura da obra artística, recortou-se a *semantização* da obra por considerar o aspecto através do qual é possível ressaltar o *conteúdo*, elemento significante.



A atividade artística não condiciona uma renovação incessante pelo homem como uma necessidade de satisfazer seus desejos materiais. No mundo a produção de valores artísticos é facultativa, *a própria arte pode ser um elemento facultativo da cultura* (p.,28) entretanto, as culturas que mais se desenvolveram foram aquelas que mais insistiram na produção artística.

Muito mais importante do que falar do surgimento da produção artística em uma cultura é conhecer como a produção artística se desenvolveu. Para isto, conhecer as especificidades internas do texto é o primeiro ponto para decifrá-lo. Decifrar códigos parece ser o reconhecimento de *vagas, de sinais*, de encontrar os signos que permitam a orientação para o conhecimento da estrutura. A estrutura faz-se de linguagem, uma linguagem ritualística.

O mundo e a arte dependem deste ritual, porque mundo e arte são formas de linguagens. Sendo assim, tanto a linguagem quanto a arte são consideradas necessidades essenciais, tanto do homem quanto do mundo. A linguagem poética, entretanto, parece manifestar uma dependência mais direta com o mundo e suas implicações; a arte, sendo de terceiro grau, é mais independente em relação ao mundo.

Arte e linguagem existem. Formam uma organização *sistêmica*, respectivamente, secundária e primária no mundo. Esta organização tem como base a arte e a linguagem. E um dos significados para a arte é ser *“um gerador notavelmente bem organizado de linguagens de um tipo particular”* (1978,p.30). Esta *“particularidade”* e *“organicidade”* requerem uma análise. Definir

uma certa particularidade em um contexto semiótico, em que a maioria dos signos deste contexto é formador de conjuntos indefinidos de outros signos, submete as circunstâncias desta definição a uma outra: a arte é um meio de “*comunicação particular*” e, “*uma linguagem organizada de forma particular*”(1978, p.32) esta comunicação particular se reveste de um significado específico, é ela um exercício da *particularidade* e *organicidade* da obra artística. Esta linguagem se parece com a linguagem da pintura.

Este outro tipo de linguagem tem a particularidade e organicidade específicas do seu tempo. A sua *semiose* reflete uma regulamentação, determinação e transformação de signos ali existentes. A pintura do último século tem como constituinte obrigatório a particularidade e organicidade do seu tempo, contudo, estes elementos temporais são revestidos pela variedade da *semiose* da pintura dos séculos anteriores. Na verdade, a palavra “arte” tem aqui o sentido dado pelo teórico, mas é preciso não omitir a palavra *gerador*. A linguagem poética e a linguagem da pintura se encontram inseridas na seguinte concepção: têm estes sistemas o poder de gerar e de particularizar certos discursos.

É, pois, muito importante que a linguagem comporte em si um segredo. Para conhecer este segredo precisa-se conhecer a linguagem, ela é “*todo o sistema organizado que serve de meio de comunicação e que se utiliza signos*” (1978, p.32), melhor dizendo, a consistência da obra e a sua variedade significativa estão depositadas nesta compreensão de linguagem, segundo o modo



como a compreendeu a semiótica lotminiana de ser “*comunicação*”, e, ao mesmo tempo, comunicação que se utiliza de signos.

Assim como a linguagem, o discurso também representa uma estrutura *complexificada*. Se linguagem e discurso têm esta característica, pode-se atribuir um sentido de transcodificação, ou seja, “*uma linguagem noutra*” (1978, p.50). Esta transcodificação produtiva, pode determinar a hierarquia de determinados discursos. Pode, também, elaborar metalinguagem. Portanto, a linguagem construída, desta maneira, não modeliza uma só estrutura, pode modelizar quantas estruturas forem possíveis.

Relacionada a esta questão, Peirce considera existir um tipo particular de síntese da linguagem que se organiza de modo diferenciado. Para o teórico é o mais elevado tipo de síntese, ou seja, de organização da linguagem, “*o interesse de inteligibilidade*”. Este processo ocorre da seguinte forma: a mente processa conexões de sentido, a partir de uma idéia contida em determinada informação oferecida por um emissor a um receptor. Assim sendo, a mente realiza tipos de conexões semióticas que de outra forma seriam impossíveis de se organizar.

Talvez seja possível compreender esta explicação sobre o “*interesse da Inteligibilidade*” com uma citação do próprio teórico: “*o artista introduz uma ficção, porém não uma ficção arbitrária; essa ficção demonstra certas afinidades às quais a mente atribui uma certa aprovação ao declará-las bela*” (1977, p. 17). A importância da citação se mantém pelo fato irrefutável da potencialidade atribuída à mente, ao homem. Percebe-se que é o

“*interesse de inteligibilidade*” que determina se um certo objeto é belo, ou não.

Se a mente é responsável por atribuir sentido ao mundo, à arte e aos objetos, torna-se fundamental o pensamento de Lotman sobre a palavra *arte*. Cabe à inteligência humana o papel da produção artística. A arte é o resultado dessa demonstração de inteligibilidade do “*Eu Penso*” (1977,p,17) *sintetizador*. O que ocorre na verdade, tanto com a poesia, como com a prosa, enquanto gênero literário, é que as duas formas artísticas não apresentam linguagens poéticas distintas. Quem particulariza, por um lado, é a mente, e por outro é a modelização da linguagem. O fato de a linguagem poética se apresentar em forma de discursos, em prosa e em poesia, ocorre pela capacidade que a mente tem de reconhecer estas partes e, pelo fato da arte gerar tipos de linguagens bem organizadas, ou seja, modelizadas.

Dir-se-á ainda que a obra literária não se desenvolve segundo uma linha frágil, porque ela é “*um texto em linguagem secundária*”(1978, p.37), daí a complexidade que a compõe. Um dos traços para o reconhecimento de sua complexidade é sua forma e conteúdo. Desses dois elementos, o *conteúdo* responde mais rápido como a natureza das estruturas são construídas e, como a complexidade da estrutura pode complexificar a comunicação transmitida. Eis porque a desordem e o acaso numa obra de arte nunca são pretextos para o aparecimento de uma confusão, mas são sempre indícios de uma organização *complexificada*.



A prosa de Guimarães Rosa em *Grande Sertão Veredas* é exemplo dessa *complexificação*. Na prosa e na poesia moderna a linguagem literária encontrou características específicas de elaboração do seu discurso. Estas características encontradas dentro da *extensão temporal*, perceptível em sistemas textuais, como os sistemas complexos dos gêneros literários, possibilitam, sempre que possível, a abertura para um certo tipo de fruição sensorial. Esta fruição está ancorada no *sistema secundário* ou *modelizante* e, como diz Lotman, “*cada linguagem é não só um sistema de comunicação, mas ainda um sistema modelizante*”(p.45).

Essa elaboração específica da linguagem está intimamente ligada à “*problemática da significação no texto artístico*”(p.79), pois a linguagem dos sistemas complexos, como é a linguagem da obra artística, é uma produção que evidencia modificações das cadeias do plano de expressão e de conteúdo. De qualquer maneira, a significação do texto deve ser sempre colocada como ponto de interrogação da transcodificação interna e externa que se dividem em vários tipos.

No texto artístico segundo Lotman encontramos estes dois tipos de transcodificação. A primeira deve ser entendida desta maneira: “*sistemas semióticos, nos quais se elabora a significação não por meio da aproximação de duas cadeias de estruturas, mas de modo imanente, no interior de um sistema*”(1978,p.79).

A segunda transcodificação como “*possibilidade de comutação de um sistema (de idéias ou de estilo) num outro*”(1978,p.83). Esta definição consiste em determinar um



modelo de estrutura, onde o texto possui uma verdade que lhe é própria. Esta significação é elaborada pela aproximação das cadeias, são elas que vão intensificar a autenticidade do sistema. Na definição seguinte, o processo de comutação, ou seja, de troca, é acompanhado de uma retomada do sentido aplicado a um texto, a uma obra e, a um discurso.

A transcodificação externa, *“uma equivalência entre duas cadeias – estruturas de tipos diferentes – e os seus elementos isolados”* (1978,p.80). Este tipo de transcodificação ocorre da seguinte maneira: a significação dos elementos elaborados para determinado fim surge das relações das cadeias e dos elementos isolados. Pode a equivalência determinar num grupo de poemas, na definição de um estilo e modelização de uma linguagem de textos. A equivalência significa: a descentralização da estrutura, como forma de ampliação da significação.

A significação da obra literária, a partir destas duas transcodificações, provoca um cruzamento de informação contrastada. Equivale a dizer que, uma significação do tipo semântica pode ocorrer como sobreposição mútua de vários aspectos. Deste modo, a significação não pode ser compreendida em referência a normas que não estejam nela, e com ela em elaboração.

Trazendo esta discussão para a problemática da tensão entre a prosa e a poesia, como que tem sido determinado o conteúdo da prosa e da poesia modernas? É uma pergunta que não se pode responder sem questionar suas implicações. Algo ocorre na construção da prosa e no agrupamento dos textos líricos modernos

que é preciso averiguar. Um agrupamento maior de um certo número de poemas delineia um poema maior, no caso, a epopéia. Entretanto, é preciso se perguntar como se manifesta a linguagem poética e que força ela tem exercido dentro do contexto artístico e dentro dos gêneros.

A semiótica literária, através de seus fundamentos teóricos, tem procurado demonstrar como este fator pode se manifestar, mas é preciso entender que este questionamento é um pano de abertura para se investigar a linguagem poética dentro da prosa e da poesia modernas.

Os procedimentos artísticos da prosa de Guimarães Rosa nas falas dos jagunços, e das poesias de *Convergência*, se parecem com um sistema apropriado a um discurso híbrido, porque introduzem um certo modelo de uma realidade que incorpora uma comunicação com diversos tipos de outras linguagens. Esta intercomunicação compreende a *equivalência* ou *comutação*. A este respeito o trabalho de Lotman parece determinar a posição da linguagem poética na prosa e na poesia.

Outra questão interligada ao discurso é a das *ligações extratextuais*. A forma como elas se manifestam mostra a posição da obra e da sua construção. Isso quer dizer exatamente que a especificidade da obra literária reside na construção de seus próprios limites. Esses limites foram abordados no Capítulo III O *Conceito de Texto* (Lotman, 1978). Partindo da noção de construção, uma das possibilidades de realização da obra artística passa pela condição que se encontra vinculada à noção de texto. As ligações extratextuais



ou a “*relação do conjunto dos elementos fixados no texto como o conjunto dos elementos a partir do qual foi realizado a escolha do elemento utilizado que é dado*” (1978,p.102) delimita claramente o papel modelizante da linguagem e qualifica o tipo de estrutura. Esse papel exercido pela linguagem de um texto mostra a correlação da hierarquia das cadeias e o entrecruzamento múltiplo das estruturas menores do texto.

O texto, neste sentido, passa a ser “*um signo único de um conteúdo particular*” (1978,p.129), mas inserido num tempo que subverte as leis temporais e espaciais. Assim sendo, a obra não encontra razões para se transformar em um conjunto complexo de limitações paradigmáticas e sintagmáticas, ao contrário, ela reproduz um cruzamento de complexos fatores estéticos e poéticos de seu tempo e de sua formalização, enquanto obra literária.

Diante disto, compreender os limites e a hierarquia de um texto exige a descrição do funcionamento das metalinguagens que existem dentro do conjunto textual sêmico. Esta descrição introduz um comportamento particular de significação do modelo artístico que é percebido através de uma série de traços sígnicos da linguagem utilizada nos discursos e nos textos. Muitos destes traços representam e modificam a compreensão que se pode ter de obra e de estrutura. Os traços sígnicos da linguagem criam diferentes formas de relações como mecanismo de repetição que Lotman considerou da seguinte forma:



A repetição de um mesmo elemento abafa a sua significação semântica (ver o efeito psicológico da repetição freqüente de uma mesma palavra que se transforma em absurdo). Em compensação, tendo o processo de combinação destes elementos perdido a sua significação, é levado para à frente. Deste modo, produz-se simultaneamente a formalização dos próprios elementos e a semantização das suas ligações formais. (1978, p. 159)

Essa repetição do sistêmico faz com que o texto adquira a possibilidade potencial de se transformar em variantes exponenciais, estas variantes do texto poético servem como um certo tipo de reserva de sentido, que conduzirá um substrato a outro. Com isso, a linguagem abastecida pela sua produção de sentido por meio de processo da função metalingüística e poética enche-se de formalizações dentro da cadeia paradigmática e sintagmática. Esse enchimento pode ocorrer de diversas formas, através da formação de “*sentidos suplementares*” e de “*sentidos complementares*” (p. 148), nas diversas cadeias do texto poético.

O princípio de ocorrência deste fator de sentido conduzirá o texto poético a se revelar como um signo de signos menores. Isto ocorre assim: sendo o texto poético um conjunto de frases postas e sobrepostas, estas escolhem uma forma de agrupamento que no mínimo vai produzir, em nós, leitores, a imagem de metáforas. Entretanto, este sentido metafórico requer um aprimoramento no agrupamento feito pelas frases e pelo sentido que elas irão provocar no texto.

Daí resulta que, no conjunto de agrupamento dos elementos internos do texto poético, existirá, em determinados



momentos, um “*mínimo de equivalência*” e o “*máximo de semelhança*” entre os termos e o sentido, possivelmente obtido dentro deste sistema; ora, quanto mais o código estender o seu material dentro das funções acima citadas, mais haverá a possibilidade de estarmos diante do processo de equivalência, quanto menos o código estender o seu material estaremos muito perto do máximo de semelhança ou daquilo que Lotman, no capítulo V, *Os princípios construtivos do Texto*, considera como texto artístico, “*a composição de elementos equivalentes repetitivos e a composição de elementos vizinhos (não equivalentes)*”(1978,p.148).

Essa pode ser uma característica muito específica das definições encontradas de texto artístico e pode também não ser a mais aceitável. Entretanto, dentro do que vimos abordando, essa parece enquadrar-se melhor. Uma construção poética, ou uma marca estrutural *universal*, tende, dentro de suas variantes semântica, sintática e morfológica estabelecer limites; essas variantes vêm sobrecarregadas de significação sendo, portanto, portadoras de manifestações poéticas singulares.

Esses elementos semânticos, morfológicos e sintáticos de diversas maneiras intervirão no conjunto no qual estão inseridos: no código, na mensagem e, como diz Lotman, na “*ornamentação*”. As significações mais consagradas e aceitas, normalmente, são as que estão dentro do primeiro conjunto citado, dentro das marcas discursivas. Este procedimento decorre da escolha do código e de como esse irá manifestar-se dentro na construção poética. As marcas discursivas oriundas do procedimento anterior são percebidas no



texto em prosa de diversas formas. No eixo sintagmático e paradigmático essa situação traz em si, uma certa confusão, pois, nem sempre, um texto poético *aberto*, mais atento às suas relações de combinação e dessemelhança, possibilita estabelecer essas marcas com clareza.

A situação é semelhante nas marcas estruturais, criam a ilusão de uma estrutura que ultrapassa a noção de texto discursivo. As frases oferecem uma combinação essencial a uma demonstração da sua capacidade prosística, mas ao mesmo tempo estas frases acumulam uma carga significativa poética próxima da lírica. Os textos épicos dos gregos apresentavam essa qualidade estética, muitas vezes a sua carga sintática abria-se para outras como as das complementaridades semântica e morfológica; já fizemos, em outras palavras, uma demonstração de como isto pode ocorrer.

Como assinala Jakobson,(2003,p.105) “*a ordem temporal dos processos de enunciação tende a refletir a ordem dos processos do enunciado, quer se trate de uma ordem na duração ou de uma ordem segundo a posição*”. Nesses termos, a colocação dá-nos a possibilidade de dizer como um texto em prosa pode ser projetado. Lotman considera que o texto apresenta uma ligação “*interna*” e “*externa*”. Essa ligação ocorre dentro do conjunto maior do texto, a obra completa, e também, entre os segmentos menores, as palavras. Todavia, esses pares apresentam uma correspondência significativa entre si, essas ligações são consideradas como “*ligações interfrásicas*” e “*ligações intrafrásicas*”. Retomando a colocação de Jakobson, torna-se possível perceber que, há uma



possibilidade de equivalência entre as hierarquias dos segmentos textuais.

Quando estamos diante de um texto *aberto*, as marcações entre a enunciação e o enunciado se encontram indissolúveis. Esta afirmação mostra quanto o texto em prosa tem uma dependência com a temporalidade e a espacialidade poética, enquanto signos realizáveis dentro de um princípio complexo de relações. Esta marcação significa o entrelaçamento de elementos que compõem a enunciação e o enunciado. O texto poético em prosa apresenta um isomorfismo com características distintivas e equivalentes. Isto significa dizer que um texto poético como a prosa pode ser lido à luz de outras ligações. Como seriam estas ligações e como elas ocorrem no texto? Pode-se demonstrar assim: a estrutura formal da frase de um romance, conto, crônica ou outras formas em prosa, é marcada pela destoação, pela sutileza da narração que não exige do discurso uma regularidade combinatória entre os elementos fonológicos. Dessa forma, as regras da prosa poética não têm base na repetição dos elementos idênticos mas, sim, dos elementos não equivalentes.

Na prosa do romance e seu discurso na modernidade, a enunciação e o enunciado têm sido motivo determinante para a marcação da tensão entre o discurso da prosa e poesia. Pode-se dizer que a prosa passada era mais previsível, estável; hoje, as novas possibilidades de marcação da enunciação e do enunciado fazem com que a prosa exista dentro do que Lotman chama de “*campo do*



possível-impossível”(p.33) e que Jakobson chama de “*ordem na duração e ordem na posição*”(p.105).

Na corrente formalista a obra poética passa a ser vista, como um laboratório físico, onde o discurso poético passa a ser compreendido como moléculas e micro-moléculas divisíveis e sub-divisíveis. Em artigo Wolf-Dieter Stempe (Lima, 1983) explica a contribuição e como foi o surgimento dessa nova teoria para os estudos literários. Para este teórico este surgimento ocorreu a partir de um princípio básico, “*o estabelecimento de novas orientações para a teoria da compreensão poética, sob a influência direta de uma nova práxis poética*”(p.67);. Só a partir desta nova orientação é que foi possível o rediscutir conceitos e questões ligadas à poética. É preciso insistir que questões de ordem poéticas passaram a influenciar e determinar os aspectos fundamentais. Assim, baseado nesta afirmação Stempe considerou também que este surgimento “*estimulou nova reflexão teórica sobre a constituição verbal da poesia...*”(p.45); e, que o mesmo “*põe em questão o próprio conceito de poesia..*”(p.47). Por fim, diz que, serviu para apresentar uma “*compreensão nova e profunda da poesia em geral*”(p.48).

É, aliás sob estes aspectos que a linguagem parece conduzir-se em texto mais modernos. A constituição verbal da poesia passa a distanciar-se de dois princípios básicos: da experiência coletiva e de ser representante da consciência social. Para os formalistas a poesia deve visar antes de tudo o seus aspectos fônicos, articulatórios e o procedimento de singularização e o procedimento da forma difícil que aumenta a dificuldade e a duração

da percepção. Percebe-se que essa corrente no conjunto de discussões sobre a poética da poesia e do discurso poético da modernidade se manteve consciente da discussão sobre a poesia.

B Eikhenbaum, em seus dois artigos, *A teoria do "Método Formal"* e *"Sobre a Teoria da Prosa"* (1971) trata de questões fundamentais relacionadas ao texto e linguagem e entre outras a do "Método Formal" e de como se deve estudá-lo a partir do formalismo russo. O primeiro artigo procura apresentar a bandeira do ideal formalista que, era ver a literatura enquanto objeto de estudo; o estudo de uma matéria concreta e de suas particularidades específicas dos objetos literários; voltar-se para o elemento evolutivo; estudar o caráter sistemático dos fatos ; estudar o caráter intrínseco do material literário; libertar a palavra poética de tendências filosóficas e religiosas.

No segundo, o enfoque teórico volta-se para uma questão mais específica a da prosa e, sobre esta questão afirma: "*a teoria das formas e dos gêneros poéticos, fundada sobre o ritmo, possui princípios teóricos estáveis necessários à teoria da prosa*" (p.158). Esta afirmação merece uma análise mais detalhada. A prosa literária, objeto central deste artigo, é analisada considerando dois dos seus aspectos: primeiro, o relato propriamente dito e o relato cênico. Neste último, para Eikhenbaum, "*o diálogo das personagens está em primeiro plano*"(p.157); "*a parte narrativa reduz-se a um comentário que envolve e explica o diálogo*". Estes dois aspectos levam-nos a considerar este gênero de relato a aproximar-se da forma dramática. Por outro lado, em romances que apresentam esta



característica estrutural os diálogos são construídos considerando princípios da conversação oral. Assim sendo, estes textos literários manifestam uma organização sintática e léxica correspondente. São portadores de “elementos falados” e ‘narrações orais”.

Nos romances construídos por estes princípios o narrador minimiza o relato e recorre ao máximo às palavras. E uma das suas forma é ser uma narração lírica ou poética. À Junção desta última forma com a dramática faz surgir o segundo aspecto, “*o romance passa a ser uma combinação de diálogos cênicos,...as conversações ocupam páginas e capítulos e o narrador limita-se a observações do tipo ‘ele disse’*” (p.160). Este tipo de narração pode ser exemplo dentro de tipo de um romance que começará a chamar a atenção do leitor, o romance sincrético. Nesta forma de romance encontram-se apenas algumas arestas da narração.

Este é o sentido que a prosa moderna trás: a necessidade de atualização da forma e de problemas ligados à estrutura da narração. Eis alguns aspectos que podem ser percebidos a técnica do romance luta por diminuir a ação; uma ligação mais rápida com os episódios; criação de uma falsa conclusão no meio do romance; os procedimentos de construção são revelados intencionalmente e em muitos casos o desaparecimento da instância narrativa.

Estes princípios básicos e norteadores demarcaram as fronteiras da corrente, imprimindo-lhe um ar de “formalização”. De fato, a que se propunham os formalistas era elaborar e construir uma noção de forma enriquecida de novos traços e libertarem este



termo do caráter mais abstrato. Entretanto, observa-se que, algumas noções construídas sobre a forma encontram-se analogicamente ligadas a noções de literatura e fato literário.

O formalismo russo inovou com sua atitude de reação frente a correntes que vinham exercendo seu papel, talvez seja a sua particularidade em examinar certos procedimentos, que os teóricos formalistas colocaram em questão, como assegura Eikhenbaum: “a preocupação com o método formal e o estudo evolutivo”(p.4); “libertar a palavra poética das tendências filosóficas e religiosas”(p.7); “a exigência de uma atitude científica e objetiva em relação aos fatos”(p.4.). O estudo da obra poética vista por estes princípios reguladores apoiava-se na nova manifestação artística que havia surgido com os simbolistas e iria disseminar pelo início do século XX.

Outro teórico do grupo formalista que com seus estudos contribuiu para o desenvolvimento da corrente foi O. Brik. Em seu famoso artigo sobre o *Ritmo e a Sintaxe*(1973) ele demonstra como pode-se estudar a especificidade do ritmo dentro do texto poético considerando pontos importantes. Um deles merece ser analisado. Diz respeito às sílabas que vão encontrar correspondência de equivalência com o tempo do discurso: “O ritmo poético é a alternância das sílabas no tempo” (p.131). O que se pretende é observar a regularidade e irregularidade periódica que impulsionam a distribuição do impulso rítmico do texto.

A definição de ritmo oferecida por Brik (1973) representa uma inovação quando apresenta em seu contexto uma



relação direta do ritmo com o tempo. A poesia deste período clássico da literatura foi definida por aspectos rítmicos. O resultado disto é que, em determinados períodos procurou-se observar os elementos da poesia pela alternância e pela combinação. Daí foi um pulo para se chamar a atenção para o impulso rítmico da poesia. E os elementos poéticos passaram a ser analisados pela consequência e distribuição em estrofes ou versos.

Na prosa, o procedimento utilizado para se considerar a existência de um impulso rítmico ou foi inexistente, ou, quando foi considerado não primou-se por aprofundamento. Este fator decorre da seguinte conclusão: a prosa não apresenta um caráter, ou mesmo um impulso rítmico. Não prima pela primazia do impulso rítmico. Dessa forma, a colocação feita pelo formalista parece ganhar espaço dentro deste contexto. Sendo o ritmo a alternância das sílabas no tempo, o que passa a ocupar lugar de destaque para se compreender o ritmo é a sua relação inicial com o tempo. E o tempo presente, e pretérito será o mesmo para a prosa e a poesia. A maneira como estes gêneros utilizam-se destes tempos podem dar um tom diferencial a estes gêneros. Entretanto, Brik, menciona dois aspectos que servem de sinal claro para a desformalização separatista, “*as exigências da sintaxe*”(p.135) e a “*construção semântica*”(p.136). O estudo destes aspectos pode solucionar problemas relacionados com a distinção clássica destes gêneros, porque a evolução do estudo da semântica textual demonstra a funcionalidade da palavra tanto no contexto poético como no prosístico.



Neste sentido, a obra poética nunca deixará de ser o palco de excelência para encontrarmos esta funcionalidade, a da palavra e, além disso está sempre disponível para o processo de extensão metafórica e metonímica.

Para finalizar este item que, iniciou-se pretendendo responder uma pergunta podemos afirmar que alguns dos princípios abordados podem e ser de resposta à pergunta. Entretanto estes mesmos princípios servem de questionamentos sobre a própria linguagem poética.



4. As sombras da prosa e da poesia

Em virtude da questão principal deste estudo ser uma análise da tensão poética entre a prosa e a poesia, serão abordadas, neste tópico, algumas considerações teóricas sobre definições e conceitos construídos pela crítica literária acerca da questão.

Partiremos da teoria de Northrop Frye em *Anatomia da crítica* (1973) que demonstra convergência para as teorias de Iuri Lotman, acerca do mesmo assunto. É necessário, ao longo do desenvolvimento desse tópico, inserir algumas posições de críticos que trataram do assunto, tanto do gênero literário, como da linguagem poética .

Ao estudar simplesmente essas novas tendências dos gêneros, surgem as seguintes indagações: o que é um gênero literário? Quais são as suas fronteiras? Se, ao final deste tópico conseguirmos responder as indagações preliminares, teremos alcançado nosso objetivo principal.

Os gêneros literários são construídos a partir da linguagem poética, porém, o exercício artístico dessa linguagem, em cada uma das formas, permanece cada vez mais específico em sua natureza. Criou-se uma determinada organização poética em cada uma das formas dos gêneros, atribuindo-lhes uma certa especificidade. O sistema de cada gênero, a partir desta organicidade, realizou uma operação no sistema geral artístico

manifesto em alguns textos literários como se fosse uma lógica matemática em que dois mais dois sempre será sete, oito ou, vinte. Por esta razão lógica, a linguagem moderna merece bem a nossa atenção porque está baseada numa espécie de *verdade e consciência* do mesmo tipo da equação matemática apresentada anteriormente. Assim sendo, de imediato, examinaremos a natureza de alguns procedimentos desta linguagem poética moderna.

O estudo dos gêneros literários tem-se mantido vinculado, na teoria da literatura, a termos gerais, como convenções, generalização, e conceitos tradicionais, como os de gênero lírico, épico e dramático. Poucos estudos críticos e literários buscaram compreender as formalizações dos gêneros, principalmente da prosa e da poesia, levando em consideração conceitos menos formais. Por que isto ocorre? Primeiramente, porque considerar conceitos menos formais de gênero significa antes o reconhecimento, por parte da crítica especializada, de conceitos menos formais de arte, literatura, e mito. Se, é verdade que toda palavra é ligada a uma mitologia, a um sistema complexo de manifestações artísticas, cada combinação de palavras, ou seja, cada unidade de estilo, mistura indiferentemente este complexo sistema, produzindo uma aparente realidade poética.

Northrop Frye, em *Anatomia da Crítica*(1973), investigou a *aparência* e a *realidade* da estrutura diagramática. Destacamos, para este trabalho, aspectos dos dois últimos ensaios da obra: “Crítica Arquetípica” e “Crítica Retórica”.



Para Frye, esta estrutura diagramática pode ser demonstrada da seguinte forma: o “bem” obedece a três divisões distintas. O mundo arte, beleza, sentimento e gosto estão na parte central. Esta parte central é patenteada de um lado pelo mundo da ação e acontecimentos sociais e, do outro, pelo mundo do pensamento e idéias individuais. Mas como essa é uma representação tradicional, sem refutá-la busca-se uma representação do símbolo poético em que o mundo do meio possa conter os outros mundos.

Partindo dessa idéia central sobre o *símbolo poético*, o autor apresentou uma outra forma de representação deste objeto, com divisão diferente da anterior:

O símbolo poético como intermediário entre acontecimento e idéia, exemplo e preceito, ritual e sonho, finalmente o mostramos como éthos de Aristóteles, a natureza humana e a situação humana, no meio de e constituído de *mythos* e *dianoia*, que são imitações verbais, respectivamente, da ação e do pensamento. Há ainda, contudo, outro aspecto do mesmo diagrama. O mundo da ação e acontecimento sociais, o mundo do tempo e do procedimento tem relação particularmente estreita com o ouvido. (Frye, 1973,p.239)

Este novo diagrama do *símbolo poético* apresenta uma relação mais direta com o mitos e com a *dianóia*. Nele existe, através do mundo da ação e acontecimento e, com o mundo do tempo e do procedimento (p.239), uma relação direta com o ouvido. Pode-se deduzir, então, que a literatura, passando a se relacionar

diretamente com esses novos procedimentos, desenvolve uma relação mais aproximada com a música. Em sua síntese como forma e conteúdo, a literatura recupera o desnivelamento com seu aspecto musical.

Ao se considerar esta relação proposta por Frye, dois aspectos podem ser levantados. Um primeiro diz respeito à poesia, a qual sempre teve relação direta com a música. A palavra música conduz nosso pensamento e conhecimento a pensar diretamente no universo da poesia, pois, essa tem sido a relação estabelecida por muito tempo para uma das maiores definições de poesia, a sua capacidade musical, a sua melodia. O segundo aspecto, e que, parece ser o mais profundo, relaciona-se com a seguinte visão crítica, de que maneira a literatura se mantém ligada às artes. A este respeito encontramos uma afirmação que pode auxiliar no entendimento da questão: "*a literatura tem uma certa tendência para a música*" (1973, p.240). Esta afirmação traz, em si, uma certa extensão da prosa que em momento nenhum descaracterizaria as definições tradicionais de poesia.

Segundo Frye, Aristóteles apresentou uma lista de seis elementos da poesia, *mythos, ethos, dianóia, mélos, lexis e ópis* (*espetáculo*). Entretanto, consideremos que todos estes elementos fazem parte de uma estrutura verbal, a literatura. Desses três últimos elementos apresentados, diz Frye que: "*a literatura apresenta uma lexis que pode ser (dicção) seqüência narrativa de sons e (imagens) configuração simultânea de sentido, apreendida num ato de "visão" mental*" (1973, p.240).). Entretanto, a *léxis* é formada pelo



mélos," elemento análogo à música ou ligado a ela de outro modo"(1973,p.240.), e a ópsis "que tem uma conexão semelhante com as artes plásticas"(1973,p.240). De certa maneira, esses termos têm relação direta com a parte retórica da literatura. Segundo Frye, o estudo da léxis "relaciona-se diretamente com a retórica ornamental, ou textura verbal da poesia"(1973,p.240).).

Esse aspecto abordado da separação, em dois distintos grupos, ficando no segundo a lexis, caracteriza-se como uma maneira diferenciada de construção da estrutura artística verbal e pode revelar aspectos da literariedade da poesia e da prosa sob um ângulo diferente de argumentação, porque, constituindo a retórica ornamental da lexis, significa colocar que de certa forma a retórica ornamental é inseparável da literatura. Em virtude desta concepção de Frye, referente às questões que ele aborda, encontramos uma definição de literatura que pode ser fundamental para a questão da tensão entre a prosa e a poesia, "*a literatura pode ser descrita como a organização retórica de Gramática e Lógica*"(1973,p.241). Esta observação que considera termos como de gramática e lógica aguda a problemática da tensão poética entre os dois gêneros, poesia e prosa. Este aguçamento pode ser relacionado a ascensão que a prosa vem atingindo enquanto gênero literário.

Se nos detivéssemos nesta descrição, algumas relações poderiam ser construídas com o que Frye considera como *organização retórica*, mas, por enquanto, devemos nos referir a um outro ponto importante para a compreensão da constituição da tensão entre a poesia e da prosa. O que pode dar forma à obra de arte



literária? A primeira resposta pode ser assim traduzida: o que parece dar forma à obra de arte literária pode ser a sua *unidade*, termo muito utilizado pela crítica literária. Para o crítico a *unidade* é um termo importante se interligado a um complexo de fatores, como *tema, o senso de unidade, o metro*.

A construção da estrutura verbal tende a ser definida pelos elementos acima. Portanto, em alguns textos a distinção de um gênero de outro passa pelo princípio da apresentação.

Na maior parte dos casos, quando um escritor decide escrever um poema é porque de certa forma já incluiu nesse o gênero, nesse caso, é a maneira pela qual se decidiu por "*um tipo específico de estrutura verbal*" (1973,p.242). Esta estrutura verbal *complexa serve* para a inclusão de uma variedade de elementos como o tema, a escolha de imagens e o ritmo. A questão é saber com quem os gêneros, prosa e poesia podem ser relacionados a partir do tema, da escolha das imagens e do ritmo. Pode-se intentar a seguinte resposta: o poema tem uma relação direta com o teatro. Na prosa, o romance tem ligação direta com a fala. Esta relação intensifica a estrutura complexa.

Falando ainda da estrutura complexa, Frye em *O Caminho Crítico* (1985,p.33) faz a seguinte colocação: "*as convenções, gêneros e arquétipos em literatura não aparecem de maneira simples: devem desenvolver-se historicamente desde as origens ou talvez desde uma origem comum*". Esta colocação reafirma o quanto, os gêneros literários, assim como as outras formas são encerram uma estrutura complexa. Esta posição parece



colocar as mudanças ocorridas com os gêneros num contexto sincrônico mais importante que o esperado.

Não obstante, Frye considerou de importância a idéia geral de gênero concebida pelas três partes tradicionais: drama, epopéia, e lírica, contudo, assegura que esse assunto ainda é pouco desenvolvido. Mesmo assim, considera ser bastante simples a idéia de gênero, considerando apenas os termos drama, epopéia e lírica. Insiste que se deve perscrutar com mais eficiência o fundamento das distinções de gênero literário e coloca:

Talvez se julgue mais simples, em vez de usar o vocábulo princípio, dizer que as distinções de gênero estão entre os modos com que as obras literárias são idealmente apresentadas, quaisquer que sejam as realidades. (Frye, 1973, p. 243).

O propósito da crítica, por gêneros, não é tanto classificar como esclarecer tais tradições e afinidades, revelando um largo número de relações literárias de que não se teria notícia enquanto não houvesse contexto estabelecido para elas. (Frye, 1973, p. 243)

Sua posição básica é que a distinção entre os gêneros deve obedecer a um certo princípio estrutural a que ele denomina como “modo”. Mediante esta expressão pode-se depreender que a divisão está diretamente ligada a uma coerência da forma de apresentação. Por isso, insistir na *tradição* e *afinidades* que os gêneros podem oferecer.

O *Modo* parece ser a palavra utilizada por Frye que melhor expressa a distinção que ocorre entre um gênero e outro.

Algumas distinções que se estabelecem frente à questão da prosa e da poesia podem servir como suporte para o trato da questão. Contudo é preciso reconhecer que a poesia e a prosa são construídas de inúmeras possibilidades estéticas e poéticas. Neste sentido, analisemos esta definição acerca da lírica: “*A lírica é preeminentemente a elocução ouvida a furto*” (Frye, 1973,p.245).

Esta questão da lírica ser uma elocução ajuda na distinção entre os gêneros já que a poesia tende para o ouvido. Entretanto, auxilia na composição do poema em prosa que, é um tipo de forma mista. O que queremos dizer é que o poema em prosa, nem é só poesia, nem é só prosa. Há uma similitude entre esta definição de lírica e a de literatura, no que se refere a “*ouvida a furto*” (1973,p.245). Notemos que Frye relacionou a literatura ao ouvido.

Uma outra definição de lírica, neste contexto é: “*a lírica é a imitação interna de sons e imagens, e situa-se em oposição à imitação externa, ou representação exterior de sons e imagens, que é o drama*” (Frye,1973,p.246). Esta definição insere em seu contexto um elemento importante: *a imitação externa*. O drama assim analisado passa a um plano de superioridade, porque a distinção feita por Frye, não ocorre com a poesia e a prosa, porém, com a lírica e a *representação exterior de sons e imagens*. Esta questão não parece ser secundária, tem muita importância dentro da distinção e classificação dos gêneros. De alguma forma, esta última explicação de lírica tem ligação com a palavra *épos*, que tem



relação com a palavra *ta épe*, que significava, para os gregos, poemas destinados à recitação.

Vemos que se trata sempre de uma questão de definição. De definições muito genéricas sobre determinados termos, que afetam o sentido que lhes são atribuídos, como é o caso das definições de gêneros. Vejamos uma outra definição menos generalizante que auxiliar significativamente: “*a diferença entre o metro e prosa não é evidentemente uma diferença genérica em si, como o demonstra o exemplo do drama, embora tenda a tornar-se*” (1973, p.109), é evidente que a generalização confunde a noção de gênero, como interfere em seu limite.

Neste caso, a distinção é feita com as palavras “*metro*” e “*prosa*”. Aqui, mais uma vez a parte sensível da obra, o metro não pode servir de material seguro para distinguir duas espécies literárias distintas. E, para fortalecer a nossa idéia de que os limites entre estes gêneros são tênues o teórico coloca o drama como exemplo desta realidade. Com isso, as palavras *épos* e *ficção* passaram a fazer parte da área central da literatura e, portanto, receberam o status de estrutura intermediária que tem de um lado o drama e, de outro lado, a lírica.

Primeiramente, consideremos o seguinte, o *épos* é uma forma de narrativa e, como diz Frye, “*no épos algum tipo de metro regular tende ao predomínio: a prosa oratória mostra característicos métricos, na sintaxe e na pontuação*” (1973, p.246). Fica muito clara a posição do teórico acerca do assunto. É impossível não reconhecer sua aceitação, através desta colocação a

existência de um ritmo na prosa. Ora, o épos é uma forma narrativa, não importa o seu sistema, o que importa é a sua estrutura e, esta parece ser a estrutura da narrativa. Este indício comprova a tese de que o épos é um vestígio muito forte na delimitação das definições de prosa e poesia.

Contudo, o épos para o teórico não tinha apenas o significado anterior, tinha também o significado de “*poesia extensa em metro contínuo*” (1973, p.251). Aqui há uma junção perfeita de poesia e prosa. Esta definição pode ser comparada à seguinte, “*o drama não tem um ritmo peculiar que o governe, mas relaciona-se mais de perto com o épos nos modos mais antigos e com a ficção nos posteriores*” (1973, p.245). O drama colocado desta forma assegura sua estabilidade formal e redimensiona a estabilidade da poesia e da prosa. Tal consideração é importante, pelo seu caráter específico e pode oferecer material suficiente para compreender muitos dos traços característicos dos gêneros literários encontrado em sua natureza.

Abrem-se, assim, possibilidades concretas que nos oferecem, melhores caminhos para a compreensão da tensão existente entre a prosa e a poesia. Percebe-se haver, neste contexto, uma aproximação concreta, quando a questão é quais os limites da prosa e da poesia. De que maneira pode-se abordar a importância do ritmo, a partir da poesia?

Em *O Caminho Crítico*, encontramos a seguinte informação: “*uma cultura oral depende da memória e, também depende do verso, a maneira mais simples e memorável de*

convencionalizar o ritmo do discurso".(Frye,1987, p.38). Dessa maneira, parece que este assunto liga-se diretamente com a sabedoria e com a crença popular nascidas exclusivamente de determinados estágios culturais e mitológicos, manifestando-se primordialmente na linguagem. E para determinar com mais clareza esta capacidade que o discurso tem de apresentar um ritmo colocamos que, a prosa *contínua* tem uma pulsação física tendendo para o verso, mas num ritmo que lhe é próprio, num ritmo semântico, que é muito difícil e sofisticado.

Em geral, a prosa estrutura-se continuamente enquanto a poesia está estruturada pela lei da descontinuidade. Estes dois princípios estruturais servem de base para o estudo destes gêneros, entretanto teóricos como Frye, mais de uma vez, insistiu em mostrar a existência de um campo onde possa ser possível resolver este assunto.

Outro teórico preocupado com o assunto foi o semiótico Roland Barthes, que tem seu primeiro livro sobre mitologia publicado em 1957. Em seu artigo *Linguística e Literatura*(1979), faz a seguinte consideração:

Contudo, o gênero, embora seja aparentemente reconhecido, já não se apresenta aqui como uma categoria estética; é levado ao estado de um tipo de discurso. (p.14).

Essa posição representa, por conseguinte, uma novidade dentro da corrente semiótica por identificar-se com um

tipo de discurso mais abrangente acerca dos gêneros literários. Conceber os gêneros literários como um tipo de discurso redimensiona o modelo pré-existente e possibilita uma análise mais acurada sobre as fronteiras existente entre os gêneros.

Uma outra possibilidade que se abre a partir desta afirmação tem relação com uma certa tendência de hierarquização dos gêneros e de seus discursos. Por exemplo, o romance parece mais aceito que uma crônica, que um ensaio, que um conto; no campo da poesia, um texto épico em verso parece mais aceito que uma ode ou que uma écloga. Desse modo, tanto Frye, através da crítica arquetípica, quanto Barthes, com a semiótica, perceberam que os gêneros literários parecem buscar um desdobramento efetivo e saem de conceitos mais generalizantes.

Com pertinência, em relação a essa questão Barthes procurou definir o poético “*como apenas um desvio da linguagem corrente*”; com esse significado inovador, o poético também afasta-se de suas definições mais tradicionais. Porém, conceber os gêneros enquanto discurso leva o leitor a repensar o próprio sentido de discurso e de gênero. Leva este mesmo leitor ao campo da metalinguagem poética, ou seja, ao campo da interpretação de uma linguagem por outra. Esta concepção apresentada por Barthes aproxima a interpretação da lógica dos discursos, como a lógica dos gêneros e vice-versa, a intenção primeira do crítico é sobrepor linguagem sobre linguagem, numa apoteose metalingüística de sentidos.



A partir desta preocupação demonstrada por Barthes, se pode pensar que do ponto de vista da semiótica literária, os signos formadores dos gêneros literários que são, na verdade, os mesmos signos dos discursos, procuram descobrir, através desta nova concepção, “*toda uma relação de exterioridade*”, que pode ser signica ou não, dos gêneros literários, incorporada agora à noção de discurso. Ora, o que são discursos, a não ser a disposição simultânea de objetos modificados pela distância em que, se encontram dentro da frase?

Wellek & Warren (1995) em *Gêneros Literários* fazem algumas afirmações sobre a espécie literária com o intuito de uma recolocação desses termos em lugar adequado. Para tratar do assunto dos gêneros referem-se a estes, usando a seguinte terminologia para espécie literárias: «*convenção estética* », «*imperativos institucionais*» e «*instituição*». Com relação ao termo gêneros, considera-os como «*princípio ordenador*», mas essas posições iniciais estão ainda no âmbito do que se constituiu como definição desses termos.

Há uma evolução desta situação tradicionalista para uma visão menos classificatória e menos hierárquica. Todavia, essa mudança de perspectiva é mostrada por Wellek e Warren como decorrente de uma evolução do pensamento temporal da questão. Nenhuma manifestação literária evolui sem que esta ocorra determinada pelo tempo.

Permanece indiscutível que o século XIX serviu de celeiro para as discussões e o desenvolvimento das novas idéias nesse campo. Contudo, muitas implicações de ordem estética e conceitual interferem neste período, De que maneira poderíamos abordar este aspecto mais claramente, explicando, em primeiro lugar, que muitas das concepções e conceitos de arte e gênero ainda eram representantes do período passado e, em segundo lugar, as rápidas modificações ocorridas neste campo da literatura? Não eram, às vezes, compreendidas e nem tampouco aceitas. O verso moderno, teria infringido as regras da *teoria clássica* dos gêneros, que segundo os críticos, primava pela «pureza dos gêneros», «proibição da miscigenação», ou seja, primava por uma rígida unidade.

Sendo a normatividade e a prescrição a fundamentação da teoria clássica dos gêneros, outro aspecto que lhe é similar é a *compartimentalização* dos estilos e dos discursos. Com relação a esses últimos, pode-se dizer que, na teoria clássica, movida por uma concepção formalista dos gêneros, com tendência à generalização. Os discursos receberam o mesmo tratamento que vinha sendo aplicado ao estilo, uma tendência para a *compartimentalização*. Lembremos do *estilo sublime* e do *estilo elevado*. De alguma forma essa é uma divisão.

Distingue-se, sobremaneira, a teoria clássica da teoria moderna. Segundo Wellek e Warren(1974), a teoria moderna:



É claramente descritiva. Não limita o número das espécies possíveis e não prescreve regras aos autores, admite que as espécies tradicionais possam «misturar-se» e produzir uma espécie nova (como a tragicomédia). Reconhece que os gêneros podem ser construídos tanto numa base de englobamento ou «enriquecimento» como de «pureza» (Isto é, gênero tanto por acréscimo como por redução). Em lugar de sublinhar a distinção entre as várias espécies, interessa-se – à maneira da preocupação romântica pelo caráter único de cada «gênio original» e de cada obra de arte – em descobrir o denominador comum de uma espécie, os seus processos e objetivos literários. (p. 293).

Em suma, assim como mostraram os críticos, a novidade reside nesta noção inovadora de descrição. Esse aspecto descritivo conduziu seguramente os modelos de gêneros literários, antes concebidos com um rigor formal, para uma possibilidade sincrética e híbrida.



CAPÍTULO II

A linguagem de semelhanças e diferenças: uma identidade pontilhada

"O ritmo é uma pulsação física próxima da dança, e aniuúde se preenche com palavras sem sentido"
(Frye, 1973, p. 217)

1. *Grande Sertão Veredas: uma tensão recíproca da linguagem*

A linguagem com a qual foi construído o romance *Grande Sertão Veredas*, mais especificamente, as falas dos jagunços, revela nas suas partes e em seu conjunto uma construção discursiva problemática do ponto de vista da linguagem.

Linguagem e discurso formam a primeira parte desta análise e, portanto, necessitam de uma explicação sobre o significado atribuído a estes termos. É notório que todo texto é feito a partir de uma linguagem específica. A prosa tem uma linguagem e um discurso específico, a poesia também tem. Onde e como esta linguagem e estes discursos podem se encontrar é o caminho que será percorrido por nós.

No texto poético, o emprego da linguagem e de tipos de discursos diferentes adquire significado diferenciado. A este respeito, Lotman forneceu, com seu rigor, definições importantes. Assim, são suas idéias de linguagem e discurso que vêm nos chamando atenção. Suas afirmações são enfáticas ao se referirem à obra artística, aplica-se um sentido novo e um viés ao olhar sobre um objeto.

Um outro olhar com o qual pode-se observar a estrutura da obra artística é tentar compreender algumas definições oferecidas para o termo discurso. Definiu o discurso poético, no conjunto maior da linguagem, como: “*uma estrutura de uma grande*

complexidade”(p.177). Esta definição à princípio carece de uma certa superficialidade, entretanto, vejamos uma outra definição: *o discurso poético impõe ao texto uma série de limitações sob o aspecto de um determinado ritmo, de rimas, de normas lexicais e estilísticas*”(p.178). Há um modo revolucionário nesta colocação. O termo limitação exerce papel fundamental. O discurso poético, além de diferenciar-se da linguagem comum pelos elementos citados acima impõe certas limitações percebidas por estes termos. Isto significa que a vitalidade positiva da distinção pode dividir o campo quando o assunto for a distinção entre os limites da prosa e da poesia.

Assim, para se Construir um pensamento analítico da tensão existente na linguagem e nos discursos, do romance, deve-se considerar termos como *comunicação, signos, modelo, estrutura, complexidade e limitações*. Estes elementos na teoria semiótica lotminiana estão agregados a termos como obra de arte, linguagem e discurso.

A obra literária é linguagem e discurso. Se, a linguagem para Lotman é considerada como um *sistema*, implica dizer que não pode haver artificialidade nem simplicidade nesta linguagem, porque, sendo a linguagem um sistema, este deve ser complexo e construído por signos ordenados de modo particular.

A ordenação da obra literária como *sistema complexo* apresenta um sentido novo, mais profundo, tanto para a linguagem, quanto para o discurso. Saído das próprias entranhas da linguagem roseana. Em se tratando da linguagem literária de Guimarães Rosa é

impossível ficar indiferente a um novo tipo de linguagem e a um novo sentido de discurso, como também, é impossível não reconhecer que *Grande Sertão Veredas* apresenta uma linguagem dramática.

Consideremos este novo sentido de linguagem como, *sistema artístico*. Dessa forma, este tipo de discurso artístico torna-se modelo determinado pelo mundo natural. Compreendido desta maneira, o mundo pode ser interpretado por esta organização sistêmica, a obra literária, como um modelo, onde o discurso poético assume uma posição, através de sua estrutura complexa de representação deste mundo, impondo ao texto literário certas limitações normativas.

Partindo dos conceitos de discurso e de linguagem, tentaremos mostrar de que maneira vai se construindo a tensão poética nas falas dos jagunços. Na linguagem roseana, os discursos são um receptáculo extremo de duas variantes, as *repetições* e as *não repetições semânticas* que se constroem na organização do eixo paradigmático, como marcas distintivas deste eixo e, no eixo sintagmático, como marcas opositivas deste eixo e que são as primeiras modelizações textuais para a construção da tensão na prosa e para a compreensão de estrutura da obra artística.

A complexidade da questão exige que, antes de tratarmos da questão das repetições nos eixos paradigmático e sintagmático no texto de Guimarães Rosa, vejamos algumas definições importantes que facilitaram a compreensão da estrutura da obra artística.



Jakobson (2000) a respeito do signo diz: “o signo não pode ser o objeto ou a coisa que ele representa”(p.31). Quando em nosso próprio mundo, olhamos para o que quer faça dele, achamos que um dos elementos importantes é a tensão entre as coisas existentes e o homem. Neste caso, homem e signo, de acordo com a afirmação anterior assemelham apenas como linguagem. Uma linguagem com uma existência própria e articulada que transforma-se dialeticamente para apresentar o que não pode representar: uma linguagem signo.

Citemos uma posição sobre o discurso que pode ter relação com a questão anterior. Lotman, ao conceituar o discurso assegura: “os discursos, assim como, a linguagem, são signos complexos de uma interdição sistêmica altamente organizada”(p.104). Pode-se dizer que, linguagem e discursos parecem ter recebido o mesmo tratamento conceitual, são signos, contudo, ao final da afirmação acrescenta um dado importante para o conjunto. A linguagem e o discurso são dentro da *interdição sistêmica* signos, portanto, esses elementos significam para a interdição sistêmica o que a mesma não significa para a linguagem e o discurso. A citação é um exemplo claro que o signo para os dois teóricos tem importância diferenciada.

Primeiramente, Jakobson considerou que os signos não podem ter relação direta com o que eles representam, isto ocorre porque em determinado nível de compreensão semiótica, o objeto é a coisa representada de outra forma. As colocações de Lotman, a respeito do discurso e da linguagem, aprofundam a colocação

anterior feita por Jakobson relacionada com compreensão de signo complexo.

Comparando as citações de Jakobson e de Lotman, chega-se a uma inferência analógica do tipo: em algumas construções textuais há uma certa tendência operacional, há uma variabilidade sistêmica organizada, uma estrutura poética determinada e há oposições de sentido que ocorrem pelo emprego de signos complexos.

E, na definição do semiótico russo há uma comparação mais elevada de sentido aplicado aos termos: *sistema complexo*, *discurso* e *linguagem*. Estes termos adquirem uma hierarquia de caráter analógico quando relacionados à definição de *signo* de Jakobson. Uma analogia particular, semanticamente complexa, que se intensifica e corrobora com o que foi considerado como *signo complexo*. Outro aspecto, *interdição sistêmica altamente organizada* conduz nosso pensamento a uma série de relação de sentido.

Uma destas relações de sentido é mantida com o que Peirce (1977) considerou como “homem”. O semiótico construiu alguns conceitos sobre linguagem que serão tomados aqui como ponto de partida para o entendimento de posturas lotminianas acerca da mesma questão. Em *Consciência e linguagem*(1977) considera existir três elementos da consciência: *sentimentos* (*Feelings*) ou elementos de compreensão; *Esforços* (*Efforts*) ou elementos de extensão; e *Noções* (*Notions*) ou elementos de informação que, para o teórico reúne “*extensão*” e “*compreensão*”.



Estes três elementos da consciência servem de material para que se volte metafisicamente para uma questão essencial da lógica: *o que é o homem?*. Tal pergunta pode ser considerada singular, entretanto, leva-nos a perguntar que propósito existe realmente em um questionamento como este. Há um reconhecimento de que o homem é um pensamento. Sabe-se que o pensamento é uma espécie de símbolo. Contudo, esta distinção ainda carece de maiores explicações.

Para atuar com um conceito mais específico o teórico afirma que o termo *homem* não apresenta diferença da palavra *seis*.

Peirce, ao colocar no mesmo campo semântico *homem* e *palavra*, constrói a partir desses termos uma interpretação desses sistemas complexos, distinguindo e relacionando o sentido que lhes é atribuído. A partir dessa atribuição, considera existirem algumas definições lógicas que foram empregadas por teóricos anteriores a ele, para se chegar a uma resposta mais provável a cerca dessa possível relação *homem e palavra*.

Partindo dessas definições, mostra que tanto o significado da

A palavra *homem* como o significado do termo *palavra* foram construídos a partir de estruturas complexas. Assim colocou: “*o homem é uma alma*”(p.304), consideração intuitiva; “*o homem é composto por várias almas*” (p.304), “*como ser tripartido*” (p.304), e “*a alma é singular*”(p,304), considerações escolásticas.

A partir dessas definições, Peirce considera haver atualmente, para a compreensão dos termos *homem* e *palavra*, uma

mistura heterogênea das definições, oriundas do passado quando elas foram levantadas. Atualmente, mesmo ocorrendo essas misturas heterogêneas das definições dos termos, muitas das premissas das definições anteriores continuam sendo negadas.

Insiste em outro ponto fundamental em busca de uma resposta mais objetiva sobre o que é o “homem”. Uma das respostas tem relação direta com o pensamento de fisiólogos que procuraram saber “*quais são os antecedentes físicos das ações do homem, isto é, que espécie de autômato é o homem*”(p.305). Para Peirce, este automatismo tem relação direta com o termo *consciência*, que significa “*antecedência física regular*”(p. 305), ou seja, para o teórico, significa que a “*natureza é uniforme*” (p.305). Assim sendo, ao buscar uma resposta mais definida sobre o que é o “homem”, afirma, “*o homem é um pensamento, e, como o pensamento, é uma espécie de símbolo*” (p.306), chega à conclusão de que “*o homem é um símbolo*” (p.305). Partindo dessas pressuposições sobre o que venha a ser o “homem”, chega à afirmação de que se deve comparar o homem com um outro símbolo. Feita essa comparação surgirão relações que de uma maneira mais eficaz, possibilitem entender o que realmente é o “homem”.

Nessa comparação do homem com o símbolo, faz a seguinte correspondência: “*o corpo de um homem é um mecanismo maravilhoso, enquanto que o da palavra não passa de um risco de giz*” (p. 306). Estabelece-se uma correspondência de sentido construída por intervalos contínuos. *Mecanismo maravilhoso* e

risco de giz têm um sentido analógico, significam semanticamente a mesma construção. Pode-se, de alguma forma, relacionar esta afirmação de Peirce com a comparação de Lotman, de discurso e linguagem. O primeiro teórico coloca : “*o significado da palavra é bem simples, enquanto que o significado de um homem é um verdadeiro enigma*” (p. 306), e “*um homem tem consciência; uma palavra não*”(p. 306).

Essas afirmações opostas podem ser interpretadas da seguinte forma: o homem será sempre considerado um enigma em relação à palavra. A primeira afirmação não significa que a palavra não seja um enigma, principalmente se essa palavra estiver dentro de um discurso ou de uma determinada linguagem, como a linguagem poética, só que um enigma em grau de inferioridade com relação às implicações enigmáticas do homem. A segunda afirmativa pode ser mais específica, porém não restringe o significado que a palavra tem no mundo, principalmente no mundo artístico. Para uma comprovação do que dissemos, assegura Peirce:

O que acontece com a palavra? Os sentimentos, como sabemos todos, dependem do organismo do corpo. O cego de natureza não tem sentimentos como os de vermelho, azul ou qualquer outra cor; e sem o corpo, é provável que não tivéssemos sentimentos em geral; e provavelmente, portanto, a palavra que não tenha um corpo animal não tem sentimentos animais e, naturalmente, se restringirmos a palavra sentimento ao significado de sentimento animal, a palavra não tem sentimentos. Mas será que não tem algo correspondente ao sentimento? Todo sentimento é cognitivo – é uma sensação, e uma sensação é um signo mental ou palavra. Ora, a palavra tem uma palavra; tem a si mesma; e desta forma, se o homem é um sentimento animal, a palavra é, da mesma forma, um sentimento escrito (Peirce, 1977, p. 307)

Para concluir essa análise do pensamento Peirciano em *Consciência e Linguagem*, fazem-se necessárias algumas considerações acerca da citação acima. Há nesta citação uma preocupação imediata com a palavra e o que ela possa representar ou significar. A melhor maneira de entendê-la é explicá-la. *Todo sentimento é cognitivo – é uma sensação, e uma sensação é um signo mental ou palavra*, afirma Peirce (1977,p.307). Algumas indicações que estão na citação podem explicar este problema. Primeiro axioma, se para Peirce “*a palavra tem uma palavra; tem a si mesmo*” e, “*a palavra, assim como o homem tem um sentimento escrito*”(p307.). Considerando estes fragmentos ou recortes do pensamento do teórico, depreende-se que, sendo o sentimento uma percepção, uma forma de conhecimento, a palavra, também, é uma sensação em forma de signo, ou seja, uma forma de conhecimento, portanto, este conhecimento – a palavra, tem um conhecimento , assim como o homem, escrito, ou seja, um sentimento do mundo.

A linguagem roseana não é uma representação direta do mundo. É um espelhamento dela por meios de procedimentos poéticos de contigüidade, termo usado com o significado que lhe atribuiu Jakobson e aprofundado em relação às questões extratextuais. Talvez a palavra nas falas dos jagunços seja a representação sígnica da afirmação feita por Jakobson das definições de *discurso* e das inferências de Peirce acerca da “palavra”. Porém, acrescentamos que na questão da tensão poética ou da estrutura da

obra artística, Guimarães Rosa, além de fazer com que a palavra aprenda, faz com que a palavra ensine e discuta um conhecimento estrutural de linguagem. Muitas vezes, a tensão poética inicia-se desta triplicidade *dialógica*, (Bakhtin, 1998).

Essa linguagem poética, como a definiu Lotman, surge como um saber sobre o mundo, mas um saber que carrega consigo a conservação da cultura e da língua de um povo. Por esta razão peculiar, e por sua característica de *linguagem secundária*, deixa de ser interpretação do mundo para ser, em momentos especiais, tradução de um mundo, porém de um mundo de linguagem. Linguagem lembra escritura (Barthes, 1967) e esta lembra escrever. Sartre (1997, p. 456) vê o ato da escritura com uma diferença, diz ele, “*deixemos as palavras se organizarem em liberdade, e elas formarão frases, o próprio silêncio se define em relação às palavras*”, e, “*esse silêncio é um momento da linguagem*”. Os discursos representam esta liberdade de organização, seu silêncio é apenas metafórico.

2. A identidade do discurso: sintagmática e paradigmática

Os discursos roseanos têm esta característica: tanto no eixo sintagmático, como no paradigmático, as palavras têm a liberdade de se organizarem com liberdade, criando a possibilidade de romper com as amarras da forma onde se encontra a prosa pura.

Escrever através de um tipo de linguagem e de um tipo de linguagem poética adquire um significado diferenciado nos discursos roseanos; é fazer pintura abstrata, abstrair um sentido pré-concebido, preservar a *similaridade* e a *contigüidade* da obra poética, buscar a *dessemelhança*; por fim, ver a linguagem, através da vidraça, e nesse sentido, assegura J. Derrida (1967,p.45) *escrever é, então, o único modo de preservar a fala*.

Eikhenbaum (1973,p.158), cercado das tendências formalistas do texto literário, soube expor seu pensamento sobre a teoria da prosa de maneira menos sistematizada, porém sem deixar de manter a coerência da corrente formalista. Assim, algumas de suas considerações teóricas são fundamentais para entender as articulações poéticas da narração literária e o discurso centrado na oralidade. Assinala no princípio do seu texto o seguinte:



No caso em que os diálogos são construídos dentro dos princípios da conversação oral, eles assumem uma coloração sintática e léxica correspondente, introduzem na prosa elementos falados e narrações orais: em geral o narrador não se limita ao relato, recorre também às palavras (Eikhenbaum, 1973,p.158).

Considerando a afirmação, temos que levar em conta algumas características que aparecem nas falas dos jagunços e que explicam-se a partir da colocação acima. Uma das características mais marcantes do estilo das falas é a tendência para a preservação da oralidade, como recurso à preservação da forma, a prosa literária. Fora desta rigidez formal, as falas dos jagunços apresentam uma tendência para a transgressão formal.

Nos relatos, em dados momentos, ocorre uma dessimetria irregular entre as falas dos jagunços e a fala do narrador-personagem, de forma a interferir na composição poética dos discursos. Sendo assim, quando Eikhenbaum diz que "*o narrador recorre às palavras*" é porque leva em conta princípios menos formais que podem encantar de forma diferenciada os dois eixos paradigmático e sintagmático. É notório que as falas têm como princípio formal a conversação, e esta é de alguma forma conduzida por um outro tipo discursivo que a teoria literária costuma chamar de narrador. Porém, esta marca narratória é apresentada como se estivesse encenando um discurso e não narrando.

As falas são marcadas por um procedimento no eixo sintagmático de musicalidade. Um procedimento menos elementar,

porém existente. A preservação da oralidade termina escondendo este traço marcatório.

Há uma tendência nas falas dos jagunços para uma preservação da oralidade. Esta preservação pode ser vista como forma distintiva de elementos díspares. Um destes elementos que compõe as falas é a violação dos princípios que caracterizam o narrador, esta violação manifesta-se pela ausência de marcas narrativas como: o encadeamento das falas, explicação de fatos, detalhes a serem explicados, desdobramentos de pensamentos, comentários acerca de acontecimento e ligação de episódios. Pode-se encontrar todas estas marcas nos discursos.

Eikhenbaum considera que esses procedimentos são característicos do romance do séc. XIX, que remonta ao de aventuras, por isso afirma: *“torna-se um tipo de narração lírica ou poética que se aproxima da declamação e não da narração”*(p.160). Nesse sentido, as falas dos jagunços representam essa posição, pois a força de sua linguagem reside nessa capacidade de reencontro com a *palavra*, ou seja, com esta aproximação da *declamação*. Para Jakobson essa palavra é *signo*, para Lotman (1978) *linguagem em grau máximo* ou um *tecido verbal consideravelmente diminuído*(p.145).

Em sentido diferente, mas ainda relacionado à oralidade, Lotman, ao tratar da oposição «poesia/prosa», «não arte/arte» e «poesia -prosa», diz que estas diferenças são construídas como formas determinadas por uma cultura, um povo e uma sociedade.



Grande Sertão Veredas surge como um romance que busca separar-se de alguns procedimentos de narração. Não se separou, mas tentou colocar apenas alguns pedaços que restaram daquilo que constitui a narração, talvez, pelo simples fato de se preocupar com a palavra, como se ela fosse “*um corpo de giz*” (Peirce, p.306).

As falas dos jagunços, portanto, são manifestações orais existentes no interior de um discurso poético, que devem ser considerados como discursos escritos em forma de narração, contudo com uma força poética inserida na forma prosística, para, assim, estudá-los como forma de manifestação poética. A este respeito, Lotman (1978) assegura:

O discurso oral pode penetrar muito profundamente no tecido da narração, particularmente na arte do séc. XX. Mas ele nunca pode suplantar as estruturas escritas, pelo fato de o texto artístico, mesmo nos casos extremos, não ser o discurso oral, mas a reprodução do discurso oral no discurso escrito. (Lotman, 1978, p.178).

Essas palavras servem para colocar as falas dos jagunços em situação de reprodução do discurso oral em discurso escrito movidos por uma poetização. A elaboração dos discursos dos jagunços é expressão particular de repulsão e impulsão poética. Significa que estes discursos, por meio do processo de contigüidade, tentam atingir o processo de similitude.

Levando em consideração alguns princípios da estrutura da obra, estes discursos têm como marca a dessemelhança. As falas travam uma luta pela acentuação da similitude semântica, através dos signos portadores de uma significação comum, ou seja, procuram encontrar a poetização discursiva. De alguma maneira, as repetições e as não repetições nas falas dos jagunços fazem parte desse processo de busca de similitude poética, para tal objetivagem na contigüidade da obra artística, na sua verticalidade. Jakobson (2000) debruçou-se a respeito da contigüidade e da similitude. Merece destaque um trecho do seu trabalho onde aborda a questão:

Quanto menos uma palavra depender gramaticalmente do contexto, tanto mais forte será a sua persistência no discurso dos afásicos com distúrbios da função de contigüidade, e tanto mais rapidamente será eliminada pelos pacientes que sofrem de distúrbios de similaridade. Assim, o sujeito, “palavra-núcleo, é o primeiro a desaparecer da frase no caso de distúrbios da similaridade e, inversamente, o menos destrutível no tipo oposto de afasia. (Jakobson, 2002, p.51)

Essa citação, mostra-nos claramente o caráter singular que um discurso poético pode ter quando a contigüidade e a similaridade tendem a exercer forças dentro das camadas da forma e do conteúdo. Se esta é a função da contigüidade, utilizar-se de determinados elementos poéticos para a alteração substancial do conteúdo discursivo, a função do conteúdo, sendo afetado, tenderá a

reduzir o discurso a enunciados de frase ou de palavras, ou de fragmentos de palavras como é o caso das falas dos jagunços. Neste caso, as falas, de início, criam uma resistência natural, tentam preservar a sua estrutura original. Esta forma de resistência nem sempre vence.

As repetições e não repetições num texto contribuem para que ocorra uma interferência no sentido uniforme das frases, das palavras e das micro-palavras, no conteúdo. Esses elementos transgressores dão a sensação de mobilidade frasal e discursiva. Essa mobilidade é possível de ser compreendida como uma manifestação da tensão poética. No momento em que o diálogo tende a sofrer interferências por meio de elementos repetitivos ou não, essa interferência age no conjunto das falas, deteriorando a narração, impondo-lhes um discurso menos prosístico e mais poético. Age no conteúdo que é o que mais sente essas transgressões. Vejamos um outro campo de atuação das transgressões.

As definições apresentadas que dizem respeito à estrutura da linguagem artística têm relação direta com a sintagmática e com a verticalidade. A relação de dependência estrutural dos elementos da sintagmática com os elementos da paradigmática facilita a compreensão das repetições que ocorrem em um texto poético. O que determina a organização das falas dos jagunços é seu caráter de *linguagem estética ativa*. A linguagem construída por esse princípio regulador ativo proporciona certas transgressões de ordem semântica excepcional. Essas transgressões semânticas ocorrem por meio das repetições e das não repetições das

palavras ou dos versos. Estas repetições e não-repetições transgressoras mudam a situação do ritmo do discurso, ou seja, seu estrato sonoro, e mudam o significado de determinadas frases, no discurso.

Por fim, a execução de determinado ritmo na obra literária é um ato de determinação do seu sentido estético.



3. Discursos de invenção: ironia narrativa

Outro aspecto que pode ser analisado, tendo como referência as falas dos jagunços, é o campo fonológico. As rimas e as comparações estão em qualquer parte constituinte das falas, encontram-se no início, meio ou fim da frase. Não se pode encontrar um tipo de rima como as encontradas na poesia. Nas falas dos jagunços há um tipo de rima e ritmo construídos pelos aspectos mencionados no item anterior e por um ritmo próprio da construção dos discursos, ou seja, um ritmo da prosa.

A disposição das palavras no eixo sintagmático não fica indiferente a este processo rítmico. Afirmar a existência destes traços repetitivos ou não deste tipo de ritmo não acrescenta muito. O que importa é que esses traços rítmicos surgem como transgressões formais que mudam a conjuntura das falas. A preparação da primeira fala dar-se pelas transgressões rítmicas, no eixo da horizontalidade.

Ele era sujeito vindo saindo de brejos, pedras e cachoeiras, homem todo cruzado Deus assim, tudo o que escapa vai em retinge de medo ou de ódio. Observei, digo ao senhor. Carece de não se perder sempre o vezo da cara do outro: os olhos. Advertido que pensei: e se eu puxasse meu revólver, berrasse fogo nele? Se acabava um Hermógenes – estava ali, são no vão, e num átimo se via era papas de sangue – ele voltava para

o inferno! Que era que me acontecia? Deixasse que tomasse. Medo não tive. Só que a idéia boa passou muito fraca por mim, entrada por saída. Fiquei foi querendo ouvir e ver, o que mais. Demarcava que iam acontecendo grandes fatos. (Rosa, 1963,p.245)

Na introdução dos discursos, através da fala do narrador-personagem, há uma tendência rítmica particularizada do tecido da linguagem. Esta particularidade rítmica é determinada pelas repetições que ocorrem, repetições estéticas ativas, que agem modelando a palavra e enformando o seu significado, mas existem outras cadeias sígnicas complexas que não são repetitivas, e agem com a mesma sutileza que a outra sua correspondente, a repetição.

Os fragmentos “*são no vão*” e “*entrada por saída*” podem exemplificar o que dissemos acerca da repetição e não repetição. No primeiro conjunto há uma repetição, uma organização do sistema sonoro. No segundo quadro não há uma repetição perfeita. Entretanto, a oposição provoca uma execução sonora destoante perfeita, mas no final da primeira palavra encontra semelhança sonora com o início da seguinte. Dessa maneira, em toda a citação há casamentos sonoros significativos.

As falas são transgressores porque buscam uma linguagem específica, com o intuito de sair do senso comum, da linguagem superficial, e, em vez de criar um único sentido visa um sentido estético próprio. O que impede um sentido único, nos discursos, são as transgressões formais que ocorrem nas repetições e depois nas não-repetições. Lingüisticamente os elos existentes nas

frases, e entre as palavras e os fragmentos, trazem um significado novo. A relação das palavras encontradas, nos discursos se dá, diretamente por *contigüidade ou adjunção*. Esta adjunção, somada às repetições, forma um conjunto, às vezes paralelístico, às vezes não. Depende no grau de intensidade de quem está com o discurso nas mãos.

Considerada esta estrutura adjuntiva, pode-se ver outra questão: no discurso existem certas ligações homogêneas internas que ocorrem a partir do eixo da contigüidade. Estas ligações direcionam semanticamente o sentido das palavras forçando-as a uma fragmentação discursiva, como uma atitude poética.

Esta característica fragmentária do discurso manifesta uma tendência à unificação de sentido por meio dos elementos homogêneos, esta ligação ocorre assim: “*os elementos homogêneos criam uma estrutura repetitiva cujo carácter principal é o de ser ilimitada, as ligações heterogêneas criam uma estrutura de tipo finito*” (Lotman, 1978, p. 126), nesse caso, as falas apresentam elementos ligados homogeneamente, gerando uma estrutura discursiva repetitiva e de sentido ilimitado, vejamos neste fragmento do discurso do narrador-personagem “*Ele era sujeito vindo saindo de brejos, pedras e cachoeiras, homem todo cruzado*”(1963, p., 245) “*Só que a idéia boa passou muito fraca por mim, entrada por saída*”(1963, p. 245). Em cada frase há um princípio de construção semântica particular regido pela parataxe.

A partir da organização do princípio paratático, existem elementos coordenados por um tipo de ligação homogênea



hipotática. Esta ligação, em vez de produzir signos, ou frases organizadas, produzem signos em completa desordem semântica visando o *carácter ilimitado* da organização homogênea.

O final das frases do narrador-personagem apresenta uma relação sintática e semântica repetitiva homogênea, como já foi mostrado em exemplo anterior. Não há diferença semântica entre os dois fragmentos acima. Eles são iguais por contigüidade ou por adjunção. O início de cada fragmento constrói-se pela hipotaxe. Não tem como princípio a organização paratática. Assim, têm uma organização sintática e semântica distinta sendo a parte semântica menos duplicada, menos afetada enquanto estrutura.

O discurso caracterizado por ligações homogêneas é uma possibilidade de organização dos fatos poéticos movidas por uma imprevisibilidade discursiva. A fala ora analisada é incapaz de expressar, sob diferentes modalidades sígnicas, aspectos de uma particular sistematização poética heterogênea, onde fosse possível encontrar estruturas com características finitas.

Na primeira fala analisada há transgressões de regras sintáticas, semânticas e estilísticas, porém, o discurso deixa à mostra articulações mais transgressoras do ponto de vista semântico. Nas falas, esta possibilidade articulatória provoca uma liberdade de combinação que age desnudando cadeias e microcadeias semânticas que transformam a estrutura da frase, ficando o seu sentido à mercê da organização frasal das falas. “*Há-de-haja*” tem uma transgressão sintática e semântica. Este fragmento é uma frase e ao mesmo tempo, apresenta características de poesia. O que ocorre é uma



transgressão interditiva, no campo da prosa. A este respeito da interdição Lotman afirma que:

A transgressão de qualquer destas regras (ou seja a transgressão de uma interdição qualquer) conduz a que a ligação destruída (transferida da categoria das regras obrigatórias para a das regras facultativas) se ache portadora de um determinada significação (na qualidade de marcas obrigatórias eram semanticamente neutras.(1978,p.339)

A transgressão ocorre com um elemento semanticamente *neutro* e que tem relação direta com elementos repetitivos como *presença de uma comunidade semântica regular*, que ocorre nos diálogos e entre os diálogos. As falas dos jagunços, assim como todas as falas que compõem o romance são mediatizados por um tipo de lógica comunicacional que pode proporcionar uma melhor codificação interna de seu próprio referente, o código.

Tanto isso é verdade que a complexidade das falas demonstra uma superioridade poética do seu código, ou seja, da relação do signo-palavra, com signo-frase, com signo-orações. Esta possibilidade conduz as falas para determinada unidade semântica de mediação. Uma mediação que ocorre como forma de comunicação entre um signo-palavra, ou signo-frase e signo-orações particularizando os discursos.

Torna-se muitas vezes impossível determinar com clareza, até onde o discurso e seu referente, o código, encontram



maneiras diversificadas de traduzir um outro sistema de signos considerado pela prática semiótica como *metalinguagem*. Este relacionamento frasal tem significado determinado de *regularidade semântica* como também, do seu oposto. A este respeito diz Lotman que “*assim, para que determinadas unidades semânticas possam combinar-se, é necessário que tenham uma marca semântica diferencial comum*”(1978,p.187). A primeira fala auxilia-nos na compreensão da lógica comunicacional atravessada no discurso, impedindo manifestações poéticas mais transgressoras:

Acusação, que a gente acha, é que se devia de marar este cujo, feito porco. O sangrante....Ou então botar atravessado no chão, a gente todos passava a cavalo por riba dele – a ver se vida sobrava, para não sobrar!.

Cachorro que é, bom para a faca. O tanto que ninguém não provocou, não era inimigo nosso, não se buliu com ele. Assa que veio, por si, para matar, para arrasar, com sobejidão de cacundeiros. Dele é este Norte? Veio a pago do Governo. Mais cachorro que os soldados mesmos... Merece ter vida não. Acuso é isto, acusação de morte. O diacho, cão!.(Rosa,1963,p.246)

No espaço artístico desta fala-diálogo, há um problema específico que se une ao da repetição e não-repetição e que ocorre na sintagmática discursiva. Este outro aspecto é o da *marca semântica diferencial comum* que pode ajudar na percepção de fronteiras, e de como esta fronteira pode ser submetida à uniformidade dos gêneros. A *marca semântica diferencial comum* pode ser um elemento de fronteira presente neste discurso. A prosa

tem um estilo semântico próprio, a poesia tem seu estilo semântico, em um discurso híbrido como este pode ocorrer este elo comum que passa pela noção de *convenção* da linguagem da prosa e da poesia.

Nesse sentido, tem de haver uma convenção orientadora do texto em prosa. Este fator evidencia-se muito fortemente no contexto dos discursos. Esses manifestam certas particularidades sógnicas polissêmicas, enigmáticas que entram na composição da obra. Neles há um narrador, personagens, tempo de duração da narrativa, e da narração, esses aspectos juntos com outros desempenham o papel composicional da prosa.

Com relação à estrutura polissêmica e enigmática, ela se caracteriza numa relação de semiose ilimitada. Nestas condições, o texto poético, no caso as falas, não se restringe a um único sistema, ao da prosa. As falas manifestam uma associação aos elementos da poesia, em busca de convencer a recorrência de um sistema duplo. Por causa desta duplicidade as falas criam uma impenetrabilidade no quadro de suas ligações discursivas, afastando o leitor das marcas da poesia, condicionando o leitor a se relacionar apenas com o discurso narrativo.

Essa hipótese associativa dos elementos da poesia com a prosa Lotman considerou como se fosse um fato excepcional da arte se manifestar. Insistiu em dizer que a obra de arte tem diferentes formas de se apresentar, mas ela está vinculada às leis gerais da arte e, concluiu,



A obra de arte representa um modelo finito de um mundo infinito. Pelo simples facto da obra de arte ser em princípio a reprodução do infinito no finito, do todo no episódio, ela não pode ser construída por uma cópia do objeto das formas que são próprias a este. Ela é a reprodução de uma realidade noutra, ou seja, sempre tradução. (Lotman, 1978, p.349)

Ao fazer esta colocação, apresenta um dado muito importante para a relação que possa existir, a partir das falas, entre a prosa e a poesia. As falas foram construídas dentro de uma forma considerada como prosa. Entretanto, alguns procedimentos poéticos estruturais da obra artística são sentidos nos e entre os discursos, como exemplo a lei de economia de energia da distensão das frases, decorrente da impenetrabilidade dos signos, por se manifestar à idéia de que há uma *“reprodução de uma realidade noutra”*, como forma de *tradução*.

Se a obra de arte *“representa um modelo finito de um mundo infinito”*, interpretaremos *o modelo finito* como a forma em que foram compostos os discursos, a prosa, e *o mundo infinito* interpretaremos como se fossem os discursos, neles todas as possibilidades de transgressões são possíveis de realização. Diante da sutileza com que foram gerados os discursos, ou diante da sua originalidade escondem no máximo esta caracterização poética. A originalidade é uma distinção bastante elementar.



CAPÍTULO III

Passos e compassos da originalidade da linguagem

*"Conhecer os limites da linguagem afrontado as
palavras travestidas" (Murilo Mendes,
Convergência, 1966)*

1.A singularidade das falas dos jagunços

As reflexões sobre a originalidade e a singularidade da linguagem poética nas falas dos jagunços em *Grande Sertão Veredas* legitimam a nossa afirmação de que os mesmos podem ser a porta de entrada para a descoberta da tensão existente entre a prosa e a poesia e para a compreensão da estrutura da obra artística.

Na literatura, sempre ocorreu um certo duelo acerca destas duas formas poéticas, *a presença de uma é a negação momentânea da outra*. Chamamos a esse processo de conflito. Acerca desse assunto Lotman considera que “*uma discussão entre a idéia de que a obra de arte é uma reprodução convencional do objeto (uma generalização), ou o objeto em si (a coisa)*”(1978,p.). A questão fundamental relacionada a esta citação será estabelecer se as falas dos jagunços, em *Grande Sertão Veredas*, fazem parte de uma forma artística vista como *reprodução convencional do objeto (uma generalização)*, ou se fazem parte de uma forma artística vista como *o objeto em si (a coisa)*, ou se nenhuma das opções apresentadas. Preferimos tomar partido e escolher a segunda opção como a mais correta em relação ao espaço que ocupam as falas no texto e a forma como eles ocupam esse espaço. Tomemos, como exemplo, os discursos que seguem:



P'r' aqui mais p' r' aqui, por este mais este cotovelo!

- "Ei! Com seu respeito, discordo, chefe, maximé!"

Retenho que estou frio em juízo legal, raciocínios. Reajo é com protesto. Rompo embargos! Porque acusação tem de ser em sensatas palavras – não é com afrontas de ofensa de insulto.

- "Homem: não abusa homem! Não alarga a voz !

(Rosa, 1963, p.246-247)

As particularidades determinantes desta fala são os arranjos que se formam no seu espaço, codificando um tipo de linguagem parecida com a linguagem filmica, aparecendo pedaços de cenas, ou frases que só têm sentido no conjunto. Muitos destes pedaços são mostrados pela entonação, ou seja, pelo *ritmo* (Brik, 1975, p.132). Outros por um caráter de *descosimento da linguagem* e outros, ainda, pela oralidade. As marcas da oralidade carregam em si as marcas do ritmo e do descosimento; assim sendo, o discurso, ao invés de ser laudatório, apresenta-se repleto de elipses, omissões e reduções. Surge um discurso sígnico. A sua singularidade reside no fato de não poder separá-los do conjunto onde está inserido, como forma de perder seu sentido artístico. Seu sentido de obra transgressora.

Esse discurso de narrativa complexa, *narrativa* no sentido que lhe empregou Gerard Genette (1979)⁵, caracteriza-se por uma construção de estilo incomum. A linguagem narrativizada e

⁵ Segundo Genette, os sentidos dados ao termo narrativa: (a) o *enunciado narrativo*, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos (b), a *sucessão de acontecimentos*, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição; (c) um acontecimento: já não todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o ato de narrar tomado em si mesmo.

armazenada de sentido duplicado constrói uma *sinonímia secundária*. Neste caso, a sinonímia secundária aparece quando “as palavras verificam-se ser equivalentes unicamente em razão do seu isometrismo” (p.26). Não podendo construir-se com uma sinonímia primária, como os poemas, as falas dos jagunços criam um tipo de isometrismo particular à sua natureza prosística.

A diferença reside no fato de que estas falas são contingentes em sua estrutura poética. Não poderia ser diferente. Como colocou Eikhenbaun (1973), acerca do momento em que a narrativa é afetada por uma nova estruturação. *Grande Sertão Veredas* participa desta renovação estética, ou seja, dessa nova estruturação da linguagem, mas sem se desligar das *convenções* e da *tradição* como quer Eliot (1995). A linguagem roseana fruto de uma maturidade estética articular um *sentido histórico*, contudo, a sua novidade estética além de constituir-se de uma particularização discursiva, reveste-se uma *totalidade* estética. O princípio básico do romance é traçar duas linhas que se cruzam, formadas pelos elementos que estão sintagmática e paradigmaticamente construídos pela linguagem.

Uma época de indecisões, incertezas, dúvidas, conflitos, como foi o séc. XX, demandou uma narrativa fragmentária, de personagens descontínuas que se fazem nos compassos de sua linguagem. Os fluxos e defluxos da narrativa de Riobaldo simbolizam suas idas e vindas no universo sertanejo e nas especulações do humano do ser do homem. No universo roseano,

principalmente no universo discursivo do julgamento em *Grande Sertão Veredas*, a descontinuidade da personagem chega ao ápice.

O ser humano está desprovido dos últimos atributos que lhe poderiam imprimir coerência e identidade. O humano restringe-se à execução de tarefas destinadas à sobrevivência do ser. No caso dos Jagunços uma das principais tarefas é matar ou morrer para continuar sobrevivendo. Da mesma maneira comporta-se a linguagem. A busca da essência do conhecimento de si, do ser humano, redonda sempre em fracasso existencial. O homem-personagem vazio de si mesmo, em sua merecida ausência humana, tenta sobreviver no mundo físico da linguagem, mas ausência que redundaria em quê? Sartre em *O Ser e o Nada* (2001) nos mostra um caminho possível.

Mas é claro, tal organização em complexos indicativos se fixa e petrifica Em-si, já que se trata de Em-si; todas essas indicações mudas e petrificadas, que recaem na indiferença do isolamento ao mesmo tempo que surgem, assemelham ao sorriso da pedra, aos olhos vazios de uma estátua. De modo que as ausências que aparecem por trás das coisas não aparecem como ausências que tenham-de-ser-presentificadas pelas coisas. (Sartre, 2001, p. 427).

Esse modo de *ausência* no e do homem é um motivo constante na narrativa do século XX, como também, é uma constante da poesia, só que este processo se formula de acordo com a especificidade do discurso em que foi construído, demarca fronteiras de uma fala a outra fala.



É sensível uma conexão no isolamento da *ausência* entre a linguagem e o homem, contudo, é preciso insistir que, entre o mundo da realidade e o mundo da ficção surge um aparente elo pelo próprio fato de os dois mundos serem vividos como pretensão de realizações. O primeiro mundo, o da realidade aparente (o mundo em que vivemos), revela-se como um mundo de projeções, trazendo em sua carga significativa uma idealização que significa uma imagem projetada para o segundo mundo, o da *ficção*. Esse segundo mundo (o mundo da arte), pela sua absoluta identidade com o primeiro, não interrompe a cadeia de significância do homem com o primeiro mundo. Entretanto, pela exigência de seu material e pela sua capacidade de operacionalizar estruturas como a *polissemia*, *sinonímia*, *antinonímia* e a *ambigüidade* textual, cria uma realidade aparentemente diferente da realidade do primeiro mundo: uma realidade de *ausência* que interpretamos como o *isto* sartreano, a linguagem.

É a linguagem que se transforma em *isto*, em *linguagem secundária*, que transforma a situação de comunicação em linguagem duplicada, sinônimo de projeção artística, complexa e dinâmica, surgindo a gradação, a valorização, a *presença do mecanismo de construção da sistemicidade*, aos olhos do leitor na realidade, como alargamento suplementar de construção poética. Assim, as falas dos jagunços são sinônimos de energia-menos, comparados com a poesia, no dinâmico *sistema complexo artístico* da arte representado em *Grande Sertão Veredas*.



Proceder desta maneira conduz a instância da mediação (o narrador), mesmo que seja uma mediação genuína da linguagem a se instalar como neutra. Uma mediação neutra baseada na transcodificação interna e externa das falas, na *sistemicidade* intrínseca e nos signos estruturais, como também na intersecção das normas formais da prosa e da poesia e, por fim, na *simultaneidade da estruturas complementares complexificadas* dos procedimentos discursivos e poéticos.

Ausências e potencialidades nas falas não são diferentes porque significam a unidade absoluta da transcodificação externa da linguagem, por meio da predicabilidade geral do ritmo visivelmente necessário à construção da tensão discursiva e da estrutura de uma obra artística. Vejamos isto nesta fala:

Eu cá che, eu estou p'lo qu' o ch' é pro fim espedir..."
- "Antão pois antão..." – ele referiu forte: "meu voto é com o compadre Sô Candelário, e com meu amigo Titão Passos, cada com cada... Tem crime não. Matar não. Eh, diá!..." (Rosa, 1963, p.252)

A linguagem nessa fala mostra um certo tipo de ruído, determinado pela repetição dos seus elementos, uma certa contingência operatória complexa. É a perfeita representação da estrutura homogênea construtiva de um sentido extenso rítmico. Maneira encontrada pelos discursos de sublimar um horizonte de relação de um encadeamento discursivo a outro. Por mais que as falas

exercçam a primazia de existir a partir de uma natureza sistêmica particular, o seu papel e a sua potencialidade é provocar uma opacidade rítmica na natureza particular deste sistema, o da prosa, e construir uma potencialidade diferenciada rítmica que corresponda ao da poesia. Com isso, a prosa consciente desta insurjeição retém, através de seus discursos, a sua artificialidade, a sua regularidade discursiva e provoca uma transferência visando uma *ausência-pontencial*.

As falas podem não conseguir ultrapassar esta ausência de viver uma duplicidade, entretanto, a prosa provoca um ausentar-se proposital. Esse se ausentar leva-nos à seguinte conclusão: o texto artístico pode de uma certa maneira viver destas duas normatividades poéticas da prosa e da poesia,

A estrutura relacional não é uma soma de pormenores materiais, mas um conjunto de relações que está em primeiro lugar na obra de arte e que constitui o seu fundamento, a sua realidade. Mas este conjunto constrói-se não como uma hierarquia com vários andares sem intersecções internas, mas como uma estrutura complexa de subestruturas que se interseccionam com numerosas penetrações d um único e mesmo elemento em diferentes contextos construtivos. São precisamente estas intersecções que constituem a «coisidade» do texto artístico, a sua multiformidade material, refletindo a bizarra assistemicidade do mundo ambiente com uma tal autenticidade, que no espectador desatento surgirá a crença na identidade dessa contingência, crença na individualidade não reiterada do texto artístico e das propriedades da realidade reflectida (Lotman, 1978, p.145).

As falas dos jagunços têm relação direta com a oralidade, e esta tem relação direta com a palavra, como a estudou Potebnia, segundo o formalista russo Tynianov (1973,p.100). O discurso baseado na oralidade sempre esteve ligado a prosa não-artística, aos textos considerados sem reconhecimento artístico. Dessa forma, a oralidade, assim como o ensaio, o diário, o folhetim e a crônica que têm como característica discursos próximos da oralidade, mantiveram-se, por muito tempo, fora da discussão dos gêneros literários com autonomia mais privilegiada como é o caso do gênero lírico e da prosa.

Enquanto gênero, o romance roseano apresenta seu grau de complexidade de linguagem poética. Conserva duas tendências normativas com relação ao gênero em prosa, que assim se apresentam: uma estrutura baseada na uniformidade das categorias deste gênero, onde a estrutura do romance tem uma aparência *estética* padronizada e normativa “*convenção*”; e outra estrutura que chamaremos de multiformidade das categorias, *acumulação* nos eixos, ou seja, “*acumulação da mesma coisa em modos diversos e com matizes diversas*”(1978,p.268), que pode ser explicada assim, obra com estilo acentuadamente *aberto*.

Não pode-se esconder o anti-paradigma da primeira estrutura, porque o mesmo age mais fortemente como transgressão. Esse anti-paradigma está repleto de um estilo construído de lacunas, reiteraões, elipse e redundância. Estes efeitos, em vez de empobrecer os discursos, fazem dos mesmos uma maneira de



aproximação da *modelização do universal* artístico.

Exemplifiquemos esta segunda categoria com uma das falas:

Compadre Joca Ramiro, o senhor é o chefe. O que a gente viu, o senhor vê, o que a gente sente o senhor sabe. Nem carecia que cada um desse opinião, mas o senhor quer ceder alar de prezar a palavra de todos, e a gente recebe essa boa prova... Ao que acabamos, como devido. Agora, eu sirvo a razão de meu compadre Hermógenes: que este homem é Bebelo veio caçar a gente, no norte sertão, como mandadeiro de políticos e de Governo, se diz até que a soldo... A que perdeu, perdeu, mas deu muita lida, prejuízos. Sérios perigos, em que estivemos; o senhor sabe bem, compadre Chefe. (Rosa, 1963, p. 250)

Os procedimentos para que se defina a especificidade da fala podem ser vistos através da evolução de uma modelização paradigmática para uma sintagmática exercida dentro do conjunto maior, o texto. Há aspectos importantes a serem considerados neste processo de transferência de sentido modelizador, pois esta transferência carrega consigo uma *suplementaridade* discursiva existente na primeira modelização, ou seja, no campo paradigmático. Trata-se, é claro, de uma transferência transcodificada, ou seja, o sentido de um signo reveste a outra palavra, criando uma produção de sentido fortemente regida pelo princípio de equivalência. A transformação do sentido poético consiste desta forma de deslocamentos. Isto pode ser visto nesta fala:

Com vossas licenças, chefe, cedo minha rasa opinião. Que é – se vossas ordens forem de se soltar esse é Bebelô, isso produz bem... Oséquio feito, que se faz, vem a servir à gente, mais tarde, em alguma necessidade, que o caso for... Não ajunto por mim, observo é pelos chefes, mesmo, com esta vênia. A gente é braço d' armas, para o risco de todo dia, para tudo o miúdo do que vem no ar. Mas, se alguma outra ocasião, depois que Deus nem consinta, algum chefe nosso cair preso em mão de tenente de meganhas – então também hão de ser tratados com maior compostura, sem sofrer vergonhas e maldades... A guerra fica sendo de bem-criação, bom estatuto. (Rosa, 1963, p. 254).

Hierarquicamente, esta transferência de sentido semântico neste discurso é um fator recorrente em texto com alta capacidade poética como é o caso de *Grande Sertão Veredas*. A análise desta recorrência nos mostra alguns procedimentos de *modulação*. Na linguagem poética, onde os signos se revestem de sentidos suplementares, a compreensão do diálogo distingue estes procedimentos. Isto quer dizer que o riso, o sussurro, o bocejo, a hesitação na enunciação, são exemplos claros de complementaridade discursiva, mas os exemplos de complementaridades só podem ser mostrados por signos suplementares em linguagem potencialmente ativa, como é o caso das frases, versos e outras formas verbais encontradas nos discursos. Essas marcas de complementaridade e suplementaridade são visíveis na linguagem roseana, através dos discursos. Os signos suplementares suprem o buraco que deve atravessar a modelização paradigmática e sintagmática. Isto não parece muito claro porque o discurso poético é isomorfo. Em um discurso não literário o sentido de suplementaridade e



complementaridade sígnica deixa de existir. O discurso fica muito claro.

A linguagem roseana nas falas segue uma linha muito problemática e engenhosa de construção de sentido, a reunião de seus elementos encontra uma maneira muito peculiar de manifestação. Erich Auerbach (1978) a este respeito afirma que, “*a prosa moderna e mesmo os discursos modernos parecem o resultado de combinações as mais diversas possíveis*”(p.76). Sem d vida, as últimas duas falas são monótonas, vagarosas e soltas e em alguns momentos, cheias de combinações as mais diversas possíveis.

Estas falas têm como princípio construtivo “*a tendência para a repetição* (1978, p.149), e *a tendência para a combinação como princípio construtivo da prosa*”(1978,p.336). Portanto, adquirem particular importância. Talvez, este seja um dos traços pelos quais a singularidade da obra artística demonstre a fronteira entre prosa e poesia e, com tais atributos, ela reconheça a existência da delimitação destas fronteiras. *Repetição e combinação* parecem ser os termos adequados para a delimitação.

As falas em *Grande Sertão Veredas* vivem de uma luta que poderíamos chamar de luta poética entre o significado e o significante, vivem de uma crise da linguagem. As condições para a existência desta linguagem poética, dentro de um código manufaturado como o do romance em questão, pode nos levar a interpretar este código de maneira diferenciada, vê-lo como um *sistema involuntário* e como uma cadeia de signos organizados de modo particular. O modelo proposto de texto poético, em que se

inserem os discursos, reforçam e incomodam quando se trata do código literário sobre o qual foi construído o romance.

A produção destas falas roseanas é o martírio para o leitor que está preocupado em encontrar um código aberto e lhe informe com precisão as certezas da prosa literária. Todas as renovações poéticas que a prosa moderna possa oferecer a um leitor encontram-se inseridas, através primeiramente do código e do *descosimento* da linguagem.

Eis a questão: existe um *prazer estético e intelectual* que o leitor absorve na contemplação da leitura do texto poético de Rosa. Hans Robert Jauss (1994) em *O Prazer Estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis*, menciona diversos tipos de prazer, um deles que advém de Aristóteles, “o prazer da imitação: pode derivar de uma técnica perfeita da imitação, mas também do regozijo ante o reconhecimento da imagem original do imitado”(p.56); a outra possibilidade de prazer advém de Santo Agostinho, *uti e frui*, diz Jauss: “Agostinho traça uma nova linha divisória entre o bom, orientado apenas para Deus, e o mau uso do prazer dos sentidos, voltado para o mundo”(p.57). Uma terceira posição de Górgias: “A persuasividade peculiar que um discurso só pode alcançar pelo *pathos* e pelo *ethos*, através do prazer catártico”(p.59). A presença das três posições do prazer estético são categorias fundamentais para a fruição do prazer estético e, como assegura Jauss, encontradas sempre que se fizer uma retrospectiva do estudo sobre prazer estético, que por ele são indicadas da seguinte forma:



Poiesis (o prazer ante a obra que nós mesmo realizamos; A *aisithesis* designa o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo; e a *Katharsis*, aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o expectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique.(1994,p.67)

Na elaboração das falas dos jagunços, a chave para a abertura poética parece ter sofrido, assim como a arte, uma rachadura estética. Para salvaguardar esta rachadura, que parecem ter contaminado o leitor pela urgência na decifração de um novo código que possa auxiliá-lo na abertura, muitas orientações teóricas foram oferecidas, nem todas parecem ter resolvido o problema da rachadura.

As falas dos jagunços construídas por palavras, frases e orações estão longe de ser construídas como se fossem falas escritas para uma carta, uniformes e claras. Há o predomínio da função poética e metalingüística que interferem na movimentação da linguagem. Porém, as outras funções têm o seu papel no conjunto poético das falas. Assim, as falas contrastam uma estrutural literária quando reúne elementos diferentes com a finalidade de por à vista o princípio da repetição. Esta repetição encadeia-se pela grandiosidade das funções e das repetições.

Jauss (1994) acredita haver por parte do discurso um certo prazer que é oferecido pela escritura e absorvido pelo leitor através de duplicidade receptiva da linguagem. Mas esta assertiva não é tão facilmente concretizada. as falas roseanas tendem a se afastar da experiência comum textual esse afastamento involuntário

provocado pela linguagem poética dos discursos reflete na consciência do leitor. Este reflexo é recebido, também involuntariamente, pelos leitores.

Surge dessa questão a importância de se conhecer o que significa o termo prazer estético. A *poiésis*, parece ser a forma mais complexa quando se trata das falas. Nas três primeiras falas encontramos a diversidade discursiva mais atraente que uma obra literária possa apresentar. Neste espaço artístico, situado a partir de um quadro com limitações e ilimitações, a técnica de elaboração destes discursos desempenha o papel de reflexo de todo o espaço artístico pintado (metáfora). Neste sentido, a obra é o fator principal para que se tenha a sensação de estar diante de um discurso duplicado pelo leitor.

Com isso, ocorre a *poiésis* no sentido proposto por Jauss. A outra situação é a ocorrência da *aisthesis*, neste caso, a obra oferece a possibilidade, através de seus discursos, de envolver o leitor no seu sistema de organização formal proporcionando-lhe uma percepção reconhecedora do sistema semiótico. As falas são os meios pelos quais se pode conhecer as variantes discursivas oferecidas pelo texto. Essas variantes podem ocorrer no plano “*metafórico, metonímico, semântico, sintático*” (1968, p.59), neste caso, o importante é o reconhecimento perceptivo das estruturas que compõem o texto, ou seja das micro cadeias.

A Katharsis, não é o elemento principal encontrado ao redor dos discursos roseanos, entretanto, não podemos deixar de colocar que, os discursos remexem com os afetos do leitor. Este

remeximento é provocado por aquilo que Jauss(1994) considera como “*liberação de sua psique*”(p.63). O problema é que o campo estrutural onde foi construído o romance não oferece possibilidades reais para esta libertação. As falas formam um círculo, assim como a composição textual forma um círculo na ordem sintagmática e paradigmática. Este fenômeno pode se manifestar como uma apreensão estética. As falas tornam-se, então, elemento repetitivo em certas unidades não repetitivas, condição elementar da sua combinação. O último discurso do narrador-personagem demonstra esta questão:

Dê licença, grande chefe nosso, Joca Ramiro, que licença eu peço! O que tenho para é uma verdade forte para dizer, que calado não posso ficar.

A ver, Mas, se a gente der condena de absolvido: soltar este homem Zé Bebelo, a mãvaias, punindo só pela derrota que levou – então, eu acho, é fama grande. Fama de glória: que primeiro vencemos, e depois soltamos.

E, que perigo que tem? Se ele der a palavra de nunca mais tornar a vir guerrear com a gente, decerto cumpre. Ele mesmo não há de querer tornar a vir. É o justo. Melhor é se ele der a palavra de que vais-s’embora do Estado, para bem longe, em desde que não fique em terras daqui nem da Bahia...” – eu disse; disse mansinho mãe, mansice, caminhos de cobra.(Rosa, 1963,p.255)

A Estética da Recepção considera de importância fundamental esta experiência vivida pelo leitor diante do prazer estético oferecido pelo texto. Contudo, esta recepção, em si, não preenche as lacunas do texto através do *horizonte de expectativa do*

leitor. Esta colocação fundamentou teses de muitos teóricos envolvidos com o assunto. Para fechar esta questão da experiência do leitor frente ao texto, Wolfgang Iser(1979) considera imprescindível que o leitor (sistema) possa preencher o texto (sistema) como forma *de completude e interação*. Diz Iser:

O texto é um sistema de tais combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios (Leerstellen) no texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor. Como eles não podem ser preenchidos pelo próprio sistema, só o podem ser por meio de outro sistema.(1977,p.75)

A observação do teórico contribui para determinar como o ato de concretização do texto poético, no caso das falas, pode oferecer ao leitor um campo aberto de preenchimento dos seus vazios, o desenvolvimento oferece um fator de importância vital para a nossa compreensão de texto. Iser considera existir esta interação; considera haver um preenchimento e, se há um preenchimento, é porque há um vazio. Esse critério parece irrefutável, entretanto, o que o liga aos ensinamentos de Lotman é a sua consideração de texto e leitor como um *sistema*. Qual a sua finalidade em atribuir tais sentidos tanto a texto quanto a leitor, a questão parece não ser resolvida tão harmonicamente.

2. *Convergência* (1963-1966): poesia em pingos de versos

Dentre as questões que cercam a teoria literária, a tensividade da poesia parece ser uma das mais difíceis, como uma das questões mais apaixonantes. Por isso, de forma imperativa ela nos tem preocupado. Para tratar desse assunto, escolhemos um dos poetas brasileiros que exercem um papel fundamental na poesia moderna. O poeta Murilo Mendes e seu livro *Convergência* (1966) tem uma significação que pode ser interpretada como valorização da sua construção poética.

O livro *Convergência*⁶ se singulariza pela sua originalidade discursiva. Os poemas que compõem esse livro apresentam uma característica ímpar, são compostos por uma “unidade poética” privilegiada. Essa poeticidade faz parte da série maior que compõe toda a coletânea muriliana. Essa “unidade poética” deve ser esclarecida logo de início, e o primeiro esclarecimento se deve ao termo *unidade poética*. Porque falar de unidade implica falar de “espécie literária”, ou seja, de poesia.

A afirmação de que há uma “unidade poética” no livro *Convergência* necessita de noções preliminares sobre este assunto. Semioticamente, *estrutura* significa um conceito que traz,

⁶ Ruggero Jacobbi faz o seguinte comentário: assim, este último Murilo, de *Convergência* e das prosas, seria apenas uma vontade mais firme, amparada pela certeza de uma extrema liberdade de modos, em confronto constante entre uma moralidade que tende a exaurir-se na v e uma matéria pobre, constrangida dentro da noção mais simples de cultura.



em si, tanto o conteúdo como a forma, sendo que o fim desses é que se organizem para fins estéticos. A obra de arte é considerada um sistema global de signos, ou mesmo uma estrutura de signos organizados com o objetivo de obter um caráter estético.

Dessa forma, tanto o sentido de estrutura quanto o sentido de obra literária estão em relação de correspondência. Há, do ponto de vista da *significação*, uma relação de parecença de sentido entre os conceitos de estrutura e os conceitos de obra. Nesse caso, na pretensão de defini-las, algumas afirmações teóricas se tornam confusas.

Existe em determinadas correntes literárias uma diferenciação salutar nas definições de *estrutura* e *obra de arte*. Estas divergências criam certas confusões teóricas na mente do leitor. Constroem significados herméticos por se encontrarem mergulhados na generalização, sem, no fim, contribuir para uma verdadeira compreensão da definição de *obra de arte* literária e *estrutura*. O leitor tem convivido com essas definições, e, em muitos casos, confundido o que realmente significa uma *obra de arte* literária e o que é uma *estrutura poética*. A confusão aumenta ainda mais ao se tratar de definições no campo da linguagem poética.

Wellek e Warren (1984), críticos de tendência estruturalista, podem nos auxiliar com relação a noções de estrutura de obra de arte. Em *O Modo de Existência de uma obra de Arte Literária*, encontramos definições sobre a obra de arte literária e a constituição da poesia. Considerações importantes do que seja uma unidade poética, contudo, serão comparadas com definições



oferecidas por Iuri Lotman, acerca da mesma questão. Antes de compará-las levantemos algumas definições.

Segundo os críticos, a obra de arte e o poema receberam em tempos diferentes várias denominações: «*artefacto*», *seqüência de sons pronunciados por um recitador ou leitor de poesia* (p.174); “*um poema é a experiência do leitor (perfeito) e do autor*” (p.178); “*a poesia como ordenação dos nossos impulso*” (p.179); “*a obra de arte vista como experiência social e coletiva*” (p.182) e “*o poema genuíno é a experiência comum a todas as experiências desse poema*” (p.183). Nenhuma dessas definições acima parecem ter satisfeito completamente os críticos e trazido respostas conclusivas. Consideram haver algumas implicações de natureza contextual que interferem, sobretudo, nestas definições. Para os mesmos, um poema “*é apenas, uma potencial causa de experiências; a obra de arte é como um sistema que é constituído por diversos estratos*” (p.,184), e, mais à frente, “*o autêntico poema deve, assim, ser concebido como uma estrutura de normas, que apenas em parte é realizada na experiência concreta dos seus numerosos leitores*” (p,188); por fim, encontra uma maneira de defini-la aplicando-lhe o significado de *estrutura*.

As definições anteriores a esta última não tinham, ainda, sido afetadas pelo termo *sistema*. Porém, a última definição de poema traz, carregada em seu sentido, um significado de *sistema* e de *estrutura*. O sentido de *sistema* é mais complicado e as diferentes correntes literárias lhe interpretaram diferentemente.



Para os teóricos, este sentido de *estrutura*, na definição da obra de arte literária, vem permanecendo no tempo, através de um certo dinamismo, que não é nem subjetivista, nem relativista, mas que de alguma forma participa de uma *identidade de estrutura* e de uma *adequação na interpretação*. A adequação pode ser entendida como a aceitação do termo estrutura por um número significativo de pontos de vista, já a identidade de estrutura é percebida pelos leitores, críticos e artistas através das modificações ocorridas na obra de arte, no tempo. Das definições apresentadas anteriormente às suas, todas são questionadas pelos críticos, por causa de uma certa capacidade de restrição conceitual.

Perseguindo as definições de obra literária e partindo do pressuposto da adequação na estrutura e na interpretação, concluem que a obra de arte “*é um objeto de conhecimento e um sistema de normas de conceitos ideais que são intersubjetivos*” (p.189).

Essa definição de ordem dedutiva precisa com mais clareza o significado de obra literária, entretanto, há, nessa definição, uma certa confusão no emprego da palavra *conhecimento*, relacionada à palavra *estrutura* e *sistema*. Por mais que o termo *estrutura* não esteja explícito, é visível um certo sentido implícito do termo. Que sentido pode ter este distanciamento do termo implícito na definição. A definição implica um *julgamento* e um *valor*, por mais que os críticos insistam num afastamento do termo *valorização*. Se, a obra de arte literária para os teóricos é percebida como objeto de conhecimento, algumas concretizações merecem ser colocadas.



Primeiro, a generalização da definição pode reconduzir o termo *conhecimento* ao próprio conceito de *conhecimento puro*, significado este que, a priori, afastaria a definição de *conhecimento* do significado de obra de arte literária. Segundo, a definição de *sistema de linguagem* passa por termos como *coerência* e *identidade*. Esses dois últimos termos representam estrutura, e a mesma deve se pautar por objetividade e não por subjetividade.

Os *conceitos ideais* são puros, conduzir a arte literária à pureza ideal alteraria outros conceitos, como de mundo, homem e Deus. A filosofia idealista buscou este tipo de interpretação da obra de arte conduzindo-a para o *espírito*, neste sentido, a definição apresentada pelos críticos é uma variante de conceitos que se distinguem. O aspecto importante desta definição é que a palavra *intersubjetividade* pode interferir no sentido de estrutura e na sua significação de obra literária.

Em a *Estrutura do Texto Artístico*(1978) a palavra *estrutura* difere em pontos considerados importantes, com relação a definições oferecidas pelos críticos. Em *Os Elementos e os Níveis da Paradigmática do Texto Artístico*, pode-se perceber que, muitas das considerações estão de acordo com algumas definições propostas anteriormente pelos críticos da Teoria da Literatura. No texto acima há maior habilidade em definir a obra de arte literária, movido por uma nova visão de *estrutura*. Portanto, o hermetismo inicial de conceitos como o de obra de arte, estrutura e linguagem amenizam-se.

3. Jogos de linguagem: a estrutura

Iuri Lotman (1978) compreende diferentemente a estrutura do texto artístico. Para ele, existe na estrutura da obra artística, entre forma e conteúdo, um certo distanciamento. As normas e os valores por ele apregoados possibilitam uma visão mais contrastante do objeto e, desde o início, coloca que “*o discurso em verso (como o refrão, o canto) foi inicialmente, o único discurso possível da arte verbal*” (185); a citação atinge certa complexidade pois tem um rigor estrutural mais consistente, principalmente quando se trata de apreender as normatividades da constituição da obra de arte literária. Pode-se tomar como exemplo o uso da palavra *discurso*, que tão bem utilizou teóricos como Eliot (1986) e Pound (1991).

O termo *discurso* recebe concepções distintas: uma agregada à fala e à prosa; outra agregada à poesia. Na teoria lotminiana, é preciso associá-lo a outros dois termos, «dissimilação» e «processo». A linguagem poética, inicialmente, foi separada do discurso vulgar por meio da *dissimilação*. A *assimilação*, a junção dos dois discursos, só ocorre novamente depois que os dois discursos se reencontram, totalmente «dissemelhante».

A obra de arte literária sentiu este divórcio sensivelmente, exemplo disso é que a prosa literária e a prosa comum se tornaram, aos olhos do leitor, objetos distintos, mas

advindos do mesmo produto: a linguagem. Segundo Lotman(1978), escreveu Tomachevski(1973, p.177) «*A premissa do juízo sobre a linguagem é o axioma segundo o qual a forma natural do discurso organizado é a prosa*», este sentido de forma natural do discurso organizado definido como prosa pode ser questionado.

O termo *natural* nem sempre se aplica com rigor a determinadas estruturas literárias. Da conjugação da *forma* ao *natural* depreende o seguinte: o que ocorre na ficção é um remodelamento desta organização. Designar a prosa como “*forma natural de um discurso organizado*”(177) se enche de incongruências. A expressão não se apropria a determinados discursos. O “que dizer da prosa rosiana? Considerá-la como forma natural organizada é sujeitar-se a renúncias poéticas inovadoras. A poesia, um fator *secundário, mais complexo*”(164). “A função do discurso, a partir das afirmações acima, se coloca assim: a prosa com um discurso de simplicidade e a poesia com uma estrutura de *complexificação*”.

Uma análise que tenha como objetivo estudar a obra de arte literária enumerando e avaliando os elementos distintamente não se segura. Só uma análise estrutural com objetivos de relacionar funcionalmente dois objetos distintos assegura a análise:

O efeito artístico do «processo» é sempre uma relação (por exemplo, a relação do texto com a expectativa do leitor, com as normas estéticas de uma época, os estereótipos próprios do tema ou das leis dos gêneros). Fora destas ligações o efeito artístico não existe. (Lotman, 1978, p.255).



Entretanto, como tem sido definida a poesia? Wellek (1967) nos fornece informações de como alguns autores definiram a poesia, eis alguns. Voltaire (1694-1778) assim definiu a poesia: “a poesia deve ter clareza, a pureza da prosa mais correta” (p.35). Diderot (1713-84), no início de seus estudos considerou a arte emotivamente. Em sua dedicação sobre o verso reconhece que o verso segue de perto o “movimento da alma”, “o ritmo interior do espírito”, sua visão de verso parece muito influenciada pelo poder da intuição do espírito. Nisto parece diferir do pensamento de Voltaire, mas, no conjunto, os dois teóricos ainda estão presos aos ideais clássicos de arte e de poesia. Vivem do rigor da tradição literária.

Gian Vincenzo Gravina em *Della ragion poetica* (1708) coloca: “A poesia é a verdade disfarçada numa aparência popular, uma ciência onde o abstrato é expresso numa forma concreta (p.120),” e ainda: “A poesia é uma feiticeira, mas uma feiticeira salutar, e um delírio que dissipa a nossa loucura (p.120), definição acanhada e sensitiva. Para Vico”, “a poesia era uma necessidade natural, a primeira operação da inteligência humana” (p.121). Nesse sentido, o ideal de arte é como um processo, uma estrutura que deve passar pela inteligência. Depois de Vico, Herder foi quem mais estimulou a questão e lhe aplicou novo significado: “a poesia difere das outras artes por sua energia; a poesia lírica é a expressão perfeita de uma emoção ou representação na mais alta eufonia da língua”; apresentou por fim uma das melhores definições

de ode: "*a ode é o primogênito da emoção, a origem da poesia, o germe da sua vida.*" (p.97)

Diante disso, o discurso vulgar não poderia conviver com a superioridade do discurso poético, sinônimo de *dissemelhança*. A arte moderna se insurge contra esta violência inicial e procura uma possibilidade de retorno, de assimilação. Não sendo totalmente possível, busca a *imitação*. Este processo de *dissemelhança* é marca definidora em alguns discursos modernistas.

O livro *Convergência* é constituído por poesias marcadas por um retorno à *assimilação*. Esta *assimilação* ocorre duplamente. Os procedimentos se manifestam através de uma troca, no interior da linguagem, como se a linguagem fosse feita de duas faces, construídas por ausências. Como consequência se tem o surgimento de um discurso caracterizado por uma nudez na sua estrutura artística. Os poemas do livro *Convergência* assimilaram o sistema de *recusas*, de *processo-menos*, amenizou a *dissimulação*; dessa forma, as poesias murilianas marcadas por estes elementos adiantam-se no tempo.

Embora essa seja uma das formas de percepção do poético, existem outras formas consideradas importantes. A *rima-menos*, uma forma de ausência, será a primeira a ser abordada. No poema *Final e Começo* há uma demonstração desta característica da *rima-menos*, que não significa ausência de rima, mas o seu uso em grau máximo. Ao lado desse poema, outros apresentam a mesma característica: *A Corda*, *O Passarão*, *A Noite Etrusca* e *Exergo*. Tais poemas dão a impressão de privamento das normas rítmicas,

apresentam-se com um discurso poético próximo do discurso do *processo-menos*. Assim, estas poesias construídas por um tipo de discurso complexificado carregam uma certa simplificação estrutural, como reforço poético.

Ezra Pound (1991), ao escrever sobre a linguagem, assegura haver três tipos de poesia “*melopéia*”, “*fanopéia*” e “*logopéia*”. A *logopéia* está para a poesia, assim como, a *fanopéia* para a prosa, a *melopéia* está no discurso tensivo entre a prosa e a poesia, neste sentido, diz Ezra Pound:

Na *melopéia* temos uma corrente contrária, uma força que tende com freqüência a embalar, ou a distrair o leitor do sentido exato da linguagem. É a poesia nas fronteiras da música, e a música talvez seja a ponte entre a consciência e o universo sensível não-pensante, ou mesmo não-sensível (p.39).

Essa definição de Ezra Pound, acerca da “*melopéia*” apresenta semelhanças com as definições de Northrop Frye, quando mostra relação da literatura com a música e com a questão do “*épos*”.

Em outro momento ao falar da linguagem assegura:

A linguagem da prosa é muito menos carregada: talvez seja esta a única distinção eficaz entre a poesia e a prosa. A prosa permite maior apresentação fatural, maior precisão, exigindo porém número muito maior de palavras.(p.38)

A afirmação de Pound a respeito da “prosa” serve para comprovar que as formas poéticas prosa e poesia diferem a partir de elementos muito ténues. Terá Pound percebido *a acentuação da similitude*, que é o segundo aspecto a ser considerado? Talvez sim, e muito sabiamente porque, fugindo de algumas convenções normatizadas e reduzidas sobre os gêneros, assegura “*a grande ruptura no uso da linguagem; ocorre, entretanto, com a passagem da linguagem flexionada para a não-flexionada*” (p. 67). A interpretação dessa afirmativa pode ser comparada com a *linguagem-mais* em *linguagem-menos*. Uma linguagem contaminada e transformada em outro tipo de linguagem. Toda passagem de um corpo, de lado para outro, transporta consigo elementos que contaminam o lado seguinte.

A *acentuação de similitude*, parença, aproximação, se reduz a intercambiar estes elementos contaminados e contaminadores. Esta acentuação pode ocorrer de forma distinta, pode agir no interior do sistema, em forma de *similitude*, como pode ocorrer uma rejeição por parte do conjunto do texto, exigindo uma substituição de uma sistema estrutural por outro. Vejamos o poema: *A Corda*:

O navio amarrado. O pássaro amarrado.
A pedra amarrada.
O homem.

Mediante essas constatações acerca da *rima-menos*, *ausência* e *processo-menos*, pode-se afirmar que este poema tem um caráter construtivo convencional: as rimas internas, o encadeamento do ritmo e etc.. A linguagem purifica-se. Acentua-se uma *organização natural formal*, visível pela semântica textual. Com isso, o poema desencadeia o seu par, a *rima-menos*.

Neste poema, há uma luta entre a *dissemelhança* e a *similitude*, caracterizada por um movimento de reconstrução das convenções poéticas e por uma rejeição, ou seja, por um movimento constante de substituição de um tipo de linguagem por outro. Nessa perspectiva de movimentação da linguagem, produz-se um entrelaçamento, uma possibilidade de transgressão dos limites da codificação inicial, o de ser pura poesia, ou seja, de existir: “O entrelaçamento complexo da prosa e da poesia no sistema único trabalhando na consciência artística”(p.175); uma forma de transgressão do sistema estrutural que se enche de possibilidades dinâmicas.

E é esta a maior tensão da poesia. O discurso poético do poema *A corda* apresenta um estilo determinado, o estilo lírico; com a transgressão surge uma possibilidade de escolha. Assim, os

versos constituem uma certa vocação para *prosaicização*; esse aspecto singular desenvolve-se da seguinte maneira: reduz a capacidade semântica poética, agindo na organização da sintaxe, com provocações fonéticas, estas as menos afetadas. O poema apresenta versos em conformidade poética, mas de elaboração de um desvio sensível para a prosa. Constrói-se uma forma reduzida de discurso poético moldado pela alteração de seu conjunto.

De forma idêntica é o poema *Passarão*:

Um grande pássaro poderoso investe e veste as janelas do hotel.

Os pássaros um dia
passarão de moda

As aeronaves um dia
passarão de moda.

A roda do tempo
Passará.

Passarão. Passarão. Passarão.

O Salomão. O são João. O jeroboão.

Bem sabeis:

O Passarão, o Pantocrátor
subsistirá.

Existe uma sensível hierarquia entre um poema e outro. Nos dois casos o tecido verbal está em situação de *descosimento* poético, de ruptura da forma com a forma. O *descosimento* inter-textual possibilita as unidades semânticas, sintáticas e fonológicas da poesia manifestarem na estrutura *interdições facultativas*, assim sendo, é impossível afirmar existir no poema *Passarão* uma estrutura *monossêmica*. Os dois poemas manifestam uma certa equivalência dos versos com a estrutura discursiva simplificada por um processo de relação. Entretanto, no último poema há uma intensidade rítmica maior. O seu tom rítmico é harmônico, acentuado, feito de uma contundente movimentação. Portanto, a caracterização é menos explosiva, mas, mesmo assim, foge da *complexificação* pura.

Esses procedimentos poéticos do discurso, da prosa como da poesia, é um princípio regulador de sistemas diversos, ou mesmo, como se pode demonstrar, «*estar em verso*», «*estar em prosa*», não é somente a expressão material de uma construção estrutural de um texto, mas também a função do texto definida para todo tipo de cultura. Logo, alguns dos versos murilianos refletem esta construção estrutural. Os versos do poema estão em situação de uma determinada estrutura absorvida por uma cultura. Estar em determinada estrutura poética equivale refletir e espelhar a outra estrutura aos olhos de quem lê. Os poemas *A Corda* e *Passarão* se revestem de uma estrutura poética em função da cultura em que eles estão inseridos como também, fortalecem esta estrutura e, assim, compartilham com a estrutura diferenciadora de seu estar, sendo, a



prosa, uma maneira de *complexificação*. Segundo Lotman(1978), Tomachevski escreveu:

Será mais natural e mais fecundo estudar o verso e a prosa não como dois domínios distintos de fronteiras sólidas, mas como dois pólos, dois centros de atração em volta dos quais se dispõem historicamente factos reais[...] é legítimo falar de fenômenos mais ou menos prosaicos, mais ou menos versificados.(p.183)

Nos dois poemas referidos, a citação de Tomachevski representa um papel fundamental na análise que estamos fazendo com relação aos poemas. Tanto o poema *A Corda* quanto o poema *Passarão* exemplificam-se, através de seus discursos, de uma certa mobilidade transgressora; não se pode precisar com clareza que nesses poemas existem domínios de fronteiras; eles, com seus discursos, apresentam *centros de atração*, portanto, nem todos os leitores percebem este procedimento poético. Usando uma palavra do Formalismo, estes discursos apresentam certo “estranhamento”.

Em se tratando da poesia, não podemos esquecer a contribuição de Chklovski(1973) um dos formalistas russos que de maneira específica abordou a questão não usando o termo. “estranhamento”, porém, o termo “singularização”. Como Chklosvki, um outro formalista, Eikhenbaum (1973), ao falar sobre o problema do emprego do método formal, lembra: “para os ‘formalistas’ o essencial não é o problema do método nos estudos

literários, mas o da literatura enquanto objeto de estudo”(p.3).

Considerando a afirmação, a obra literária como *imagem* e *singularização* também foi a preocupação maior de Chklosvki; em vez de intentar uma análise que sobrecarregasse a obra com o método, procurou indagar a arte pela imagem, mas sem esquecer o método.

Consciente de que o estudo da imagem não responderia suficientemente aos apelos da arte, a maneira que encontrou para desenvolver este tipo de trabalho foi encontrar definições que escaneassem com precisão o significado da arte poética. Neste escaneamento reconheceu ser possível a percepção de fatos poéticos em expressões que não tinham sido construídas para este fim, como também o contrário. Tomando como exemplo algumas expressões de Bieli, assegura que: “*o objeto pode ser criado como prosaico e percebido como poético; criado como poético e percebido como prosaico*”(p.41); para Chklovski(1973), os procedimentos particulares destas duas afirmações, asseguram a *percepção estética* do objeto. De alguma forma, essas definições do objeto assemelham-se com as poesias Murilianas. A percepção estética dos objetos é recebida, pelo leitor, de maneira direcionada, ou seja, existe uma tendência receptiva para a poesia, mas existe também uma tendência para o prosaísmo⁷.

De certa forma, em *A arte como procedimento* Chklovski(1973), a poesia é relacionada ao termo *imagem*. As

⁷ De acordo com Chklosvski(1973): “*a imagem poética é um dos meios da língua poética. A imagem prosaica é um meio de abstração*”.

imagens definem a poesia e lhe aplica particularidade que lhe é própria. Chklovski, usando de definições de seu colega Potebnia, que assim escreveu sobre as imagens: “*a imagem é um predicado constante para sujeitos variáveis, um meio constante de atração para percepções mutáveis*” (p.46) Considerando este pensamento de Potebnia vê-se na problemática da imagem, com relação à arte, um artifício incomum exercido com certa exclusividade através de *sujeitos variáveis* e de *percepções mutáveis*. Lotman(1978) considera existem “*graus diferentes de receptividade*”(228). Comumente, as transgressões serão percebidas por estes meios de percepção ou de receptividade. A Estética da Recepção, através principalmente de Rans Robert Jauss e Iser(1979) considerou esses meios como *leitor ativo*. Assim imprimindo um sentido incomum dentro do que se vinha colocando acerca da recepção.

Chklovski considera ainda que as possibilidades de aproximação com a arte, através da percepção, pode ser um fator importante, mas não constante e nem seguro. Segundo afirmou Potebnia, a respeito das imagens, nas afirmações acima, *sobre o predicativo constante para sujeitos variáveis*, elas ocorrem de várias maneiras. O crítico parece não ter ficado satisfeito com a afirmativa de Potebnia, pois, encontramos mais à frente:

Em outras palavras, a diferença entre o nosso ponto de vista e o de Potebnia pode ser formulado assim, a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela

traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento.(1973,p.48)

O sentido empregado por Chklovski às palavras *percepção particular* e *visão* indica que o objeto, no caso, a poesia, oferece uma certa particularização, como condição de criar uma certa *visão*. Tudo parece correto, a afirmação é incorrigível do ponto de vista dos procedimentos para se perceber a obra literária num sentido novo. Finalizando esta comparação entre um teórico e outro, Chklovski diz que Potebnia *não distinguia a língua da poesia e da prosa*; por isso a dificuldade de aceitação, por parte do escritor de *A Arte como Procedimento*, de algumas posições tomadas por Potebnia e que foram colocadas neste texto.



4. O sopro do silêncio: veias do discurso.

Resta-nos, por fim, o reconhecimento de três grandes poemas, *Enxergo* (1964), *Roma* e *As Andorinhas*. A escolha deste grupo de poesia justifica-se porque, essas poesias não foram construídas com limites definidos a priori. A porta dessas poesias estão sempre abertas.

Enxergo

Lacerado pelas palavras – bacantes
Visíveis tácteis audíveis
Orfeu
Impede mesmo assim sua diáspora
Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.

Orfeu Orftu orfele
Orfnós Orfvós Orfeles
A Noite Etrusca

Quatro mil anãos antes considero
A Etruria escura desovando Roma.
(Mendes.1964.p.625)



Esse poema é construído com versos inacabados, com alternância de versos curtos e longos. As palavras soltas apresentam alguma mobilidade como a do vento, alguma dança como a do carnaval, uma alegoria do verso formal. Os versos distinguem-se como se quisessem unir o espaço com a imagem do tempo. O poema é uma codificação definitiva da estéril sombra do espaço; entre uma palavra e outra resta apenas o espaço estéril, ou seja, os traços estilísticos passam por nós como se estivessem empacotados. Esses procedimentos utilizados pelo poeta são vistos como signos, signos de intensa desautomatização. No conjunto, revelam paradigma e sintagmaticamente uma projeção do conteúdo e da expressão. Esta projeção, ao invés de unir os elementos em torno de uma uniformidade poética, contraria as leis estabelecidas, aproximando o discurso *complexificado*, organizado em um discurso comum.

Roma

Roma não tolerava a rima com outras Romas e outras rimas e outros ramos de outras Romas e outros remos e outros rumos e outros ritos e outros ratos e outras retas e outras rotas e outras ratas.(Mendes. 1966.p.726)

Esse poema apresenta-se mais elaborado tensivamente; a sua estrutura artística é uma largada para um fim nunca alcançado. A polissemia, considerada fator determinante neste poema, recompõe o discurso e retira-o da condição de estrutura artística simplificada. O poema apresenta um discurso organizado, «*discurso não livre*», seu movimento formal busca a prosificação, o *discurso menos*. Os seus versos, se é que eles existem, parecem-se com o verso livre. Esse tem recebido denominações diversas. Não se tem a intenção de questionar essas denominações. Entretanto, o verso livre é o mais coerente emprego que se pode aplicar a esses versos, como também aos seguintes:

As Andorinhas

As andorinhas giram miram viram, piam piadas, microfilmam a nuvem, sobrevoam caos, sobrevoam casas, quebram fios, quebram copos, falam mal de mim. Não existe mam, não existe mem, não existe mom, não existe mum. Potanto elas falam mal de mim. Giram, miram, piram.

As na-dorinhas: na minha infância houve uma Dorinha quase, sem peitos, mas cheirava bem. Quebrava sempre copos.

O céu é adorável, andorinhável, acoplável com a terra, inquebrável.

Ditado pisano: " Per l'Ànnuniata la rondine è arrivata: e se non è arrivata è per strada o è malata. (Mendes.1966.p.735-736)

Este poema, em cada um dos seus versos, apresentam combinações fonéticas e semânticas que soam de forma diferenciada. É possível observar que cada som, ao receber uma significação lexical, adquire uma independência, uma autonomia determinado pela ligação com o semantismo da palavra. Podemos considerar que estes versos são fronteiriços, a partir de algum elemento disposto no texto. Outra tendência encontrada nos versos é a parecença de seus versos, com versos livres. Entendemos que os versos do poema acima não devem ser considerados como livres. A sua natureza é ser versos limítrofes, construídos pela *rima-menos*. Por isso, ficamos mais uma vez com Lotman(1978), quando traça um perfil da questão. Com este objetivo utilizou-se- em seu livro das palavras de M. YanaKiev:

«O verso livre não pode ser o objeto da ciência do verso, na medida em que não se distingue em nada do discurso comum. Por outro lado, a ciência do verso deve-se ocupar do “verso não livre” mesmo o mais nulo, na medida em que pode assim ser descoberta a “organização material do verso, mesmo de uma maneira desajeitada, mas sensível».(p.183)

É fundamental essa colocação de M. YanaKiev aceita por Lotman. O poema *Andorinhas* é um traço sógnico estrutural considerado mais ou menos *prosaico* como também mais ou menos *versificado*. A sua construção descrita numa correlação recíproca apresenta pouca diferença do discurso da prosa. A estrutura do poema apresenta uma tendência que pode ser interpretada como

forma intermediária à ausência de ritmicidade. Ora, não significa dizer que essa ausência de ritmo defina o poema como prosa, também não define como versos livres, porque a presença da ausência, não significa supressão sumária de ritmo, mas um *ritmo-menos*. A respeito do verso livre, afirma Lotman (1978):

a consequência é de que a fronteira que existe entre um tal verso livre e a prosa deve ser nitidamente distinguida e é precisamente a razão por que o verso livre exige uma construção gráfica particular para ser compreendido enquanto forma de discurso versificado. (p.169)

Por estar tratando de poemas nos quais os discursos exigem um repensar das linhas limítrofes, parece importante que a compreensão de texto seja, de algum modo, diferente das concepções mais tradicionais. Desafiador esse poema, principalmente pelo seu aspecto semântico, ou seja, pela sua capacidade de interpretação de um objeto em situação de processo e de relação, como são seus versos.

Os últimos três poemas murilianos têm uma particularidade organizacional nas articulações sintáticas e semânticas, nas repetições e em suas ausências, nos significados vazios, nos sentidos que adquirem o ritmo. Sendo a poesia neste princípio entendida como “*uma forma de articulação de linguagem*” (p.186), é importante compreender que a articulação do

poético ocorre em diversos níveis e que esta articulação depende do grau de intensidade empregado.

Esses poemas, a partir de um processo de aproximação, de relação, entre o objeto nomeado e seu referente, criam uma tensão entre uma estrutura ímpar como a prosa e uma estrutura par (no sentido de numeral) como a poesia. Carregam um certo sentido de *processo de relação* e, como sugere Pound(1991) de *complexo*.

Logo, não poderíamos estudar todas as concepções atribuídas à poesia, nem pretender um estudo geral do poético. A importância de uma interpretação de texto visando à tensão poética remonta a tempo distante. A existência da problemática tensiva dentro das formas poéticas existe desde que existe a arte. Assim como a prosa, a poesia ofereceu-se melhor à manifestação de um discurso mais tensivo.

Todavia, é preciso pôr alguma cautela na análise dessa questão, pois a tensão poética se incorpora a partir de estruturas paradigmáticas e sintagmáticas com muito mais força do que ocorre dentro da prosa. É através dessas duas estruturas que mais facilmente se percebe o problema da tensão poética. Ezra Pound(1991) nos oferece uma reflexão que pode auxiliar neste caminho espinhoso. Compreende assim a imagem: "*é aquilo que apresenta certo complexo intelectual e emocional, num determinado instante.*"(p.74) Esta colocação pode ser assim entendida: por mais que o sistema viole suas camadas ou seus níveis de atuação, o efeito

só será sentido quando ocorrer uma violação nas estruturas paradigmáticas e sintagmáticas.

Na mesma seção insiste o teórico que este “complexo” “*é que dá o sentido de súbita libertação; de emancipação dos limites de espaço e tempo;*” (p.76), pois bem, a obra poética, a poesia, é constituída de partes que compõem o todo: o poema. Pessalte-se que estas partes são constituídas por palavras, frases, versos e estrofes. Os poemas do livro *Convergência* apresentam uma sistematização em cadeia harmoniosamente distribuída. O que constitui, dentro deste sistema, essas caracterizações é o que possivelmente Pound considerou como *complexo*, ou categorias que, às vezes solitárias, às vezes solidárias, vão possibilitar o que o mesmo teórico chamou de *emancipação dos limites*; essa possibilidade pode se manifestar diversamente, ou assimilando *situações-processos*, ou criando dentro dessa emancipação uma quebra dessas mesmas *situações-processos*.

Por fim, as poesias desse livro criam o impacto da redução do signo dentro do eixo paradigmático, garantindo a sua verdadeira redução de objetividade no conteúdo e na expressão. Na poesia muriliana surge uma tendência a um certo imanentismo dentro do sistema artístico, entre a expressão e o conteúdo, que vão permanecer em estado de redução-concretude dos signos aí dispostos. A poesia do livro *Convergência* é uma metáfora de uma tendência clássica *versus* modernista. Nela as manifestações ocorrem como um impulso, uma violação, um sopro, uma vida.



1. Um olhar grande sobre o crítico

CAPÍTULO IV

A Crítica Literária: idéias, reflexões e contrapontos

“A vida da obra artística está na sua tensão recíproca”

(Lotman, p, 476)



1. Um olhar genuíno sobre a crítica

A semiótica literária é uma das principais correntes teóricas merecedora de destaque nos últimos anos. Seu modelo de análise é primordialmente o lingüístico e seu modelo de investigação é voltado para os aspectos gerais da obra de arte, mais especificamente para os discursos, conjuntos de frases que num texto sobrecarregam-se de valor semiótico. Por se consolidar como corrente inovadora na busca pela *expressão-significado*, a crítica semiótica visa e perscruta o estudo sêmico da obra literária. A semiótica literária rediscute algumas questões relacionadas com a palavra “texto” e “discurso” e, a partir desta discussão, passa a questionar a linguagem e a função exercida pelos gêneros literários. Esse parece ser um dos principais compromissos da investigação da crítica semiótica.

E como afirma Barthes(1970), *dentro de uma investigação semiótica há uma obrigatoriedade pela investigação da diversidade(p.98)*. A partir do momento que consideramos uma obra de arte como produto de uma *semiose*, estamos atribuindo a essa mesma obra uma relação obrigatória com o sistema artístico geral, ou seja, com a linguagem na qual todos os elementos observados apresentam uma analogia sistêmica com outras obras. Nesse caso, ao atribuirmos à *semiose* um meio de inter-relações



Mas o que pretende um estudo sobre a linguagem poética do romance, ou de sua parte formal, que tenha como base teórica a semiótica literária? Barthes, um dos seus defensores, em seu artigo *Linguística e Literatura*(1980), afirma:

A investigação semiótica é diversa, por que tem de representar ao mesmo tempo vários momentos e várias direções desta contestação fundadora; o seu movimento legítimo é começar por aceitar as categorias que herda da lingüística; depois, pelo peso, pelo próprio aperfeiçoamento da análise, volta-se contra estas categorias, abalá-las, conseguindo assim subverter gradualmente a paisagem intelectual na qual estamos habituados a ordenar os principais objetos da cultura literária.(p.27)

Roland Barthes(1976) dada a sua preocupação com os aspectos semióticos do texto, apresentou estudos significativos relacionados com o *texto* e o *discurso*. Para compreender o sentido dado pelo teórico acerca desses dois assuntos, faremos um breve levantamento da questão que será dividida em duas partes distintas: uma que tratará da noção de texto e uma outra que tratará da noção de discurso.

2. Noções de discurso e texto

As noções de discurso e texto que serão apresentadas foram levantadas em *Crítica e Verdade*, *O Grau Zero da Escritura*, *Mitologias* e *Aula*, de Roland Barthes.

O estudo do *discurso* e do *texto* é uma tarefa estimulante se levarmos em consideração que o estudo estará fundamentado pelas concepções de um grande teórico da modernidade.

Diante da complexidade das definições de *discurso* e *texto*, por muito tempo considerou-se esses termos como se fossem meras realidades abstratas. Para designar um amontoado de palavras como texto ou discurso é necessário levar em consideração a função estabelecida para esses termos, dentro de determinada situação de comunicação. A complexidade reside no fato de que analogamente *discurso* e *estilo* devem caminhar juntos. Não se pode precisar uma noção de *discurso* sem considerar que tipo de estilo este discurso carrega, ambos desenharam para o homem um *habitat* familiar.

Portanto, definir o estilo ou encontrar a sua função parece ser análogo a definir o discurso e a sua função. Entretanto, a concretude para a definição de discurso parece ser paradoxal, existe uma obstinação de transmutação de uma definição na outra. Em *O Grau Zero da Escritura*, o estilo tem algo de “bruto”, de “impulso”, é uma “transmutação de humor”, uma “metáfora”, e um “segredo”.



Nesse sentido, podemos colocar estes termos utilizados por Barthes frente à definição de mito enquanto discurso poético, ou seja, enquanto poesia. O que mais resiste ao mito, entendido enquanto fala, é a linguagem poética. Visto dessa forma, o discurso da poesia, pode ser considerado como um possível mito da linguagem. constrói-se recusando a linguagem comum. Por que esta linguagem é arbitrária. A linguagem artística captura um estilo, é espontânea. Por isso, Barthes(1993) defini-la como:

A poesia tenta recuperar uma *infra-significação*, um estado pré-semiológico da linguagem: em suma, esforça-se por transformar o signo em sentido: o seu ideal – tendencial - seria atingir não o sentido das palavras, mas o sentido das próprias coisas. (P.155)

A definição de poesia citada é analogamente a mesma para a de discurso: definir a poesia é definir o discurso sobre o qual a poesia foi construída. De outra forma esta é a engrenagem: a maneira de conhecer um discurso, a sua ferramenta recebe da crítica a designação de gênero literário e ocupa lugar de destaque dentro dos estudos literários. Entretanto, o lugar de destaque atribuído aos gêneros literários equivale, hoje, a torná-lo aberto a investigações menos rigorosas. Ora, se o caráter da poesia é *infra-significação*, a intenção do gênero é participar, enquanto modulador, desta *infra-significação*. A regra pode ser descrita como um valor, uma atribuição. Como *valor*, o discurso poético, tanto da poesia quanto

da prosa, ao invés de se submeter a esse valor, abastece-lhe de sentido.

Os gêneros passam a ser vistos como mito de fala. Nesse caso, o gênero só tem sentido abstrato, conceitual; nesse sentido, parece-se com a linguagem matemática, é uma fórmula; o discurso ou a poesia e a prosa têm sentido concreto, real. Os gêneros são uma fala, uma língua, um sistema indeformável. O discurso é um modo particular dessa fala, portanto deformável. O termo deformável aplica-se às várias manifestações pelas quais a linguagem pode se desenvolver.

A imagem moderna absorve toda uma série de procedimentos de estilo, segundo Charles Bruneau, citado por Dubois(1974, p.18). Essa afirmação parece introduzir um sentido de estilo tomando como ponto de referência a imagem. O texto poético moderno constrói-se de procedimentos de estilo: a imagem refletida é criada por um amontoado de palavras e frases desproporcionais e desconexas. Os poemas do livro *Convergência* de Murilo Mendes são exemplos desta imagem refletida, ou seja, de um estilo discursivo desconexo, desorganizado à primeira vista. Como afirmou Barthes: “*a poesia visa recuperar o sentido das coisas*”(1976, p.89), o sentido perdido das coisas. Bruneau(1974) vê esse sentido sendo recuperado pela imagem, como forma de apreensão desse sentido. No momento da apreensão da imagem ocorre a apreensão do estilo. Apreender uma imagem é, portanto, a apreensão de um estilo, ou seja, de uma forma particular de discurso.



Em *Crítica e Verdade*(1970) encontramos a seguinte definição de literatura: “*é consciência do real da linguagem*”(p.95). Essa definição tem relação direta com a palavra *estilo*, *texto* e *discurso*. Podemos perceber a relação da seguinte maneira: o termo literatura é muito genérico, portanto se deve compreender que a literatura só existe, entre outras causas, devido a elementos como estilo, texto e discurso. Definir um texto como literário é definir concomitantemente o estilo e seu discurso; dessa forma, a literatura é mesmo uma consciência real da linguagem, porque a linguagem poética é um tipo de discurso e de texto, como também é um estilo. Nenhum desses elementos pode existir no contexto literário sem passar pela consciência do real para se transformar em irrealidade. É esta irrealidade que manifesta as falsas realidades da linguagem.

Barthes(1970) deixa algumas considerações importantes sobre a *linguagem segunda* e sobre a função exercida pela mesma. A crítica, principalmente a crítica literária, afastou-se muito do ato de julgar e apreciar; desse afastamento resultou uma atividade crítica ligada a exigências metodológicas e técnicas compatíveis com sua nova postulação. Barthes(1970) afirma que a crítica tem uma relação direta com a *natureza simbólica*, portanto, “*a nova crítica trabalha abertamente com a natureza simbólica das obras*”(p.109). Isto é sintomático. A natureza dessa discussão em Barthes é incessantemente dirigida para uma profunda liberdade da análise simbólica. Seus postulados críticos levam em consideração a pluralidade de sentido (vazio), imanência, contingência e, por fim, o *sentido vazio* da obra. Finalizando, o crítico diz: “*ler é desejar a*

obra, é querer ser a obra, é recusar duplicar a obra fora de qualquer outra fala que não seja a própria fala da obra"(p.116). A exigência do ato de leitura é percebida por um fator de exigência recíproca. Esse desejo é duplicado; tanto a obra deseja ser lida como ler é desejar-se. Nessa duplicidade de desejo insere-se outro sentido relacionado ao verbo querer. Este verbo tem uma abrangência de significado incomum. No sentido empregado por Barthes, o possuidor, o leitor, deseja transformar-se em coisa possuída e a coisa possuída, a obra, deseja ser possuidora. A natureza transformando-se e metamorfoseando-se.

O que vem a ser "texto" para o semioticista? ✓
 Simplesmente: "*O texto é o que se coloca nos limites das regras da enunciação*"(p.70) ou "*o texto pratica o recuo infinito do significado*"(72) ou "*o texto é radicalmente simbólico: uma obra que se concebe, percebe e recebe a natureza integralmente simbólica é um texto*"(Barthes,1978,p.73-74); os sentidos atribuídos a texto, nas citações, estão sempre em relação com os significados de estilo e discurso. A primeira definição é mais complexa porque um incorpora o termo *enunciação*, entretanto, o problema não se constitui em a definição trazer o termo *enunciação*, contudo, em falar dos limites das regras. Todo limite sempre é muito difícil de precisar; de saber, na verdade, como encontrá-lo. A definição seguinte é a possibilidade de um recuo do significado; visto dessa forma, e sendo essa definição verdadeira, significa que, de alguma forma, há no texto uma distensão do significante, assim o texto é compreendido por essa distensão. Por fim, o texto como *natureza*

simbólica, ou seja, como forma de interpretação irreal da realidade imediata.

Poder-se-ia ir mais longe com essas definições, entretanto, são questões complexas e não visamos a um aprofundamento, mas apenas em deixar claro algumas posições de Roland Barthes acerca do discurso e do texto. O importante é demonstrar que para o semioticista algumas definições de texto e discurso são responsáveis pela direção que a literatura tem alcançado hoje.

Não podemos esquecer que Barthes lembra que “*o gênero identifica-se com uma célula de discurso*”(p.108), o que significa de imediato que entre o romance e a poesia existiu algo historicamente que, de uma forma ou de outra, desmistificou este aparelhamento da tradição.

Queremos aqui apenas determinar o sentido e o alcance de algumas posições de Barthes, indicando as principais colocações do semiólogo frente a questões sobre o ato crítico. Eis um pequeno esboço sobre questões singulares em Roland Barthes acerca da crítica. Muito mais poderá ser dito e exemplificado, não resta dúvida, mas fiquemos aqui por enquanto. Voltemos à contribuição da Semiótica para a compreensão do estudo sobre os gêneros.

3. O espetáculo do estilo tensivo

Emil Staiger(1997) divide seu livro em *Recordação, Apresentação, Tensão a Fundamentação dos Gêneros Poéticos*. Desses itens, abordaremos apenas o capítulo que trata da *Tensão*, ou seja, do estilo dramático. Os outros capítulos tratam tanto da questão dos gêneros (com uma leveza surpreendente, analisando os elementos fornecidos pela poética dos gêneros dentro de uma perspectiva inovadora), como traçam um perfil coerente e seguro do assunto.

Ademais, a análise de Emil Staiger afasta-se de uma certa atitude metodológica rigorosa e cética. Pela complexidade da obra optamos apenas em buscar uma compreensão de como o estilo e o discurso se comportam nesse tipo de linguagem, ou seja, o que esse estilo literário tem de mais tensivo. Por fim, optamos em abordar o estilo da tensão e saber como este é constituído na linguagem.

Teoricamente, Staiger não concebe mais um estudo tradicional sobre os gêneros. Estudos desta natureza é inconcebível e inaceitável, por isso, assegura: "*não poderia ser que uma obra poética seja tão mais perfeita, quanto mais relacionados estejam os elementos líricos, épicos e dramáticos*"(p.163). É uma posição inquestionável, tanto do crítico, quanto dos estudos da teoria literária, ela significa um pensamento inovador na questão dos



gêneros e dos novos rumos tomados pela poética moderna. Pensamento breve, entretanto um questionamento preciso.

A linguagem é o retrato do estilo de uma obra, conhecer uma obra é conhecer seu retrato, sua imagem; é participar da distensão do significante; ora, assim, tendo o *texto* características dramáticas, ele depende de um palco, não no seu sentido literal, mas no seu sentido metafórico. Consideremos o palco como se fosse a linguagem; esse palco é construído, primeiramente, pela lírica sobrecarregada de palavras espontâneas e balbucios. Para Staiger, quando esse palco atinge o clímax do *pathos* no drama, “a linguagem pode vir a transformar o verso regular do diálogo em construções bem mais complicadas, que aparentemente quase não se diferenciam de estrofes líricas”(p.120); como sugere o crítico, dessa quebra de harmonia e da junção do patético com o lírico surge a “ode” que cria uma tensão toda particular (1997,p.121). Este tipo de linguagem moderna apresenta pelo crítico provoca um certo tipo de tensão estrutural na linguagem. Esta tensão construída pela transformação de uma estrutura em outra perturba o sistema artístico ,acrescentando-lhe feições novas.Esta feição nova pode ser entendida como a intersecção das estruturas.

Nesse caso, como assegura o crítico, a ação do *pathos*, que ele definiu como gênero, é uma “*resistência, feita de choque brusco*”(p.123) ou simplesmente *apatia*. O que acontece com esse gênero é que a linguagem com a qual é construído ao invés de ser confortável surge com uma *força da fala*, concentra-se em *palavras soltas*.

Essa caracterização desprovida de qualquer simpatia é arranjo de encantamento, mas de um encantamento arrancado com grande esforço. A linguagem desse gênero é sempre motivo de expectativa, por parte do leitor, porque toda liberação dessa linguagem é brusca, feita de pancadas rudes, como as de uma tempestade. Nesse sentido, a linguagem do pathos tem o tom patético. Diz Staiger:

A fala patética, ao contrário da lírica, pressupõe algo fora de si, uma assistência. Diferente da linguagem épica, a patética não quer reconhecer esse algo, e procura suprimi-lo, quer deixando o orador conquistar o ouvinte, quer abatendo o mesmo ouvinte pela violência do discurso. (1997,p.,124)

Pode-se colocar que a posição de Staiger sobre a fala patética tem correlação de sentido com aquilo que buscamos compreender como estilo tensivo. Sendo a fala patética *algo fora de si*, reconhecemos existir um outro meio de interferência nessa fala capaz de, impetuosamente, criar um impacto no discurso. Acende-se outro fato, a mediação, ou seja, a vontade da linguagem de realizar-se por ímpeto, como força incontida, investida de arrebatamento. Surge uma linguagem dor.

Nas colocações acima não está contido todo o pensamento da Tensão de Staiger, contudo, representam uma cisão de colocações a cerca da linguagem do drama e a sua tensão. Como a linguagem do drama abordada pelo crítico parece-se com o estilo



da prosa roseana e com as poesias do livro *Convergência*, resolvemos abordá-las para entender como se manifesta um estilo tensivo.



4 O reconhecimento do avesso: posições da crítica

Em *Texto e Contexto* (1993), Anatol Rosenfeld mostra-se preocupado com a arte e com suas relações, com a estrutura e com a forma da obra literária e em suas reflexões tece este comentário acerca do romance moderno:

O fundamentalmente novo é que a arte moderna não o reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem de romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra-de-arte. A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos. (1993, p.56)

Atitude surpreendente e confessadamente uma exposição clara das suas posições frente às inovações produzidas pela arte moderna, contudo, o que realmente chama atenção é seu empenho em demonstrar como a arte incorporou e assimilou as inovações *à forma total da obra*.

A posição crítica de Rosenfeld e seu tom polêmico desempenham importante papel dentro dos estudos modernos. Sua crítica sistemática e assistemática ao mesmo tempo, sinônimo de envolvimento com a arte, com a linguagem, com as renovações



proporcionadas pelos novos métodos e pelas novas correntes. Sua crítica dinâmica demonstra que as concepções inovadoras da arte podem auxiliar para o desenvolvimento das novas técnicas e dos novos valores atribuídos aos modelos artísticos. Seu juízo crítico torna-se marco dentro da teoria da literatura e das novas posições da crítica moderna. A sua autoridade é inegável.

Nessa condição, Rosenfeld cumpre fielmente seu papel de crítico, consegue unir os laços entre o fluxo, o texto e o refluxo, o leitor. Será esse o papel do crítico na modernidade? Ora, se, transformarmos o crítico num mediador, metaforicamente transformamos esse crítico numa ponte, onde tanto um lado como outro dependa exclusivamente da ponte.

René Wellek(1967) ao referir-se à história da crítica moderna do século XVIII, diz:

É paradoxal que a crítica moderna, professoradamente anti-romântica, se bem que tenha rejeitado grande parte da poesia romântica e algumas pretensões metafísicas à poesia pela crítica romântica, apesar de tudo, renovou os dogmas básicos daquela. Provavelmente é melhor dizer que ela fez uma curiosa combinação de conceitos clássicos e românticos. Sem dúvida, a crítica moderna não pode ser considerada uma simples mistura como esta. Tem ela características distintos.(p.96)

Convém colocar, a partir do fragmento citado, os seguintes fatos: os modelos *universais* postulados pelo *nominalismo* encontraram eco na crítica do período clássico. Portanto, a crítica

clássica, presa a esses modelos, interpreta a obra como se a mesma fosse modelo de perfeição. A arte e a crítica romântica rompem com esses modelos *universais* concebidos como verdades absolutas. Se o período romântico acredita em verdades absolutas, essas verdades são oriundas das suas reflexões estéticas e filosóficas, que passam a ser interpretadas como modelos.

Entretanto, essa ruptura, lida como marco dos dias modernos, não tem a intenção de anular o passado, mas associar ao passado as suas novas concepções. Os modelos universais são uma necessidade para o mundo, mas o mundo, e consequentemente o mundo artístico, não tem mais preocupação como a uniformidade e a unilaterariedade.

A crítica literária acompanhou essas transformações acercando-se sempre das reservas que lhe cabem. Acreditamos como Barthes, na postulação de estudos críticos mais específicos sobre a questão dos gêneros que contribua para o avanço da questão. Entretanto, essa questão só poderá avançar se as condições para que esse avanço ocorra sejam capazes de adquirir ares de rebeldia, sobre os conceitos já estáveis. E, como diz Wellek(1967), a crítica moderna tem *característicos distintos*; nesse sentido, o crítico apresenta uma concepção comparativa do ato crítico que deve existir entre uma combinação de *conceitos clássicos e românticos*, dos quais deve estar munido o crítico moderno.

Compreendamos o seguinte: certos comportamentos poéticos e retóricos da obra de arte literária têm interferido na estrutura da obra, lhe proporcionando uma inovação, uma direção no



âmbito da sintaxe dos discursos. Tais problemas da constituição dessa nova poética do discurso, levam a crítica literária a repensar a poética da escrita, ou seja, da *escritura*. A nova escritura que se pauta pela tensão dos discursos poéticos, chega a interferir nas regras estabelecidas pela crítica acerca da situação discursiva. Como assegura Luis Costa Lima(1983), “a poética está ligada à prática da escrita”. Assim, “como prática é consciência da linguagem, a poética é a consciência desta consciência”, por isso é que a nova escritura é, basicamente, consciência de si e de sua forma: o gênero literário.

Contudo, nem sempre encontramos soluções efetivas sobre o problema levantado quando se aborda a tensão entre os gêneros. A crítica tende a levantar questões específicas ou genéricas, que normalmente fogem da questão da tensão entre os gêneros literários. Porém, quando aborda a especificidade de algum tema com relação à tensão poética adentra em unidades mínimas, sem conseguir sair mais dessa unidade, enquanto outros estudos críticos, especificamente direcionados, tratam da questão da tensão com profundidade e seriedade.

Podemos induzir que a visão platônica, ao submeter a arte literária a um discurso organizado e formal, como é o caso do discurso filosófico, tenha delimitado as implicações específicas sobre a sintaxe dos gêneros. Aqui, a sintaxe será considerada como forma de organização. No universo platônico o discurso filosófico tende a uma distensão significativa em menor proporção. Surge um grupamento em maior proporção entre os gêneros literários submetendo-os, com isso, a uma organização formal mais rigorosa,

ou seja, a uma certa dependência discursiva entre os próprios gêneros.

Na visão aristotélica, os gêneros literários tendem a distender-se, a multiplicar-se. Neste caso, é fácil entender porque a linguagem da arte e, por analogia, a linguagem dos gêneros, principalmente a linguagem poética, está intimamente ligada à retórica e poética quando se trata da questão dos gêneros literários. A linguagem literária em qualquer um dos gêneros tem a capacidade de exercer o papel instrumental de seguridade do sistema maior e da literatura em geral, utilizando um código inerente a sua natureza estética, só possível, através dos sentidos que o próprio homem atribui a si e à linguagem, sendo, portanto, esse assunto, o da linguagem poética, em si, uma questão poética e retórica.

Com a perda da unidade poética, desaparecem setores temporais e espaciais que antes exerciam papel principal na tragédia, na comédia, na épica, no romance, no conto e na história romanesca. A pureza da linguagem esconde o que parece não ter nada para esconder. Torna-se multifacetada. Os procedimentos retóricos dentro do aparelho da expressão juntam, ao mesmo tempo, dois grandes fatores: a importância das figuras retóricas com a importância da história em relação ao mundo. Nesse sentido, a linguagem procura ao mesmo tempo realizar e desrealizar a normatividade da escritura poética da prosa. Já os procedimentos de conteúdo encontram nos procedimentos da expressão uma maneira de corroborar o desencadeamento da seqüência constitutiva do discurso poético ali realizável.

A interpretação da existência de um caráter mediador dos signos evidencia a complexidade desse ato mediador. Visto dessa forma, o signo traz em sua natureza uma relação de dependência com o objeto nomeado. Podemos sugerir que essa mediação opera uma transitividade natural naquilo que possamos atribuir a um ato de escritura que tanto pode ser a obra de arte, como pode ser a obra crítica.

As duas se revestem de sentido sógnico por expressar à sua maneira uma relação com a realidade e irrealidade do mundo e da linguagem. Nesse mesmo sentido, seja o discurso poético, seja o discurso crítico, ambos visam uma representação de um objeto.

No caso da obra literária, simplesmente ela é orientada para uma representação de identidade com a natureza de sua própria linguagem e do mundo. No caso do discurso crítico, tende o mesmo a orientar-se para uma elaboração secundária. Nesse caso, a emissão desse discurso passa a ser interpretada pelo leitor como de forma icônica. Segundo Peirce as três categorias da lógica são: *Originalidade*, *Obsistência* e *Transuasão*. A última categoria chamou nossa atenção pelo fato de trazer em sua definição termos que podem ser indiretamente relacionados com o discurso crítico. Eis, a definição de Transuasão: “(*sugerindo, translação, transação, transfusão, transcendental*) é *mediação, ou a modificação da primeiridade e da secundidade pela terceiridade*” (1977, p.27). Nos apropriamos do termo *mediação* para relacioná-lo a atividade crítica e, por fim considera-lo como um ato *transuacional*.



A atividade intelectual da crítica sempre se depara, desde o seu início, com inúmeros problemas, porque seu material de trabalho, ou seja, seu objeto, é objeto de outrem, portanto, a atividade crítica é seu modo de fazer e se refazer perante si e de seu objeto, que já é em si o outro: a linguagem. Vivendo a crítica daquilo que ela transforma a partir da obra, devemos verificar qual é verdadeiramente o papel da crítica, qual a sua necessidade imediata frente à obra de arte. A esses são questionamentos Barthes não hesita responder.

A atividade crítica que segundo Barthes Lévi-Strauss(1986) chamou de *Universo fechado*, é onde o *bricoleur* exerce a sua atividade com uma certa limitação. . Mas como estabelecer um campo limítrofe para este ato de *bricolagem*? Primeiramente consiste em determinar com clareza que frente a este comportamento do *bricoleur* existe um outro comportamento, o do escritor determinado por sua escritura.

Sendo as duas atividades do mesmo campo, o da linguagem, comporta simplesmente estabelecer diferenças primárias entre os dois comportamentos, o da crítica é um ato de *metalinguagem*, discurso sobre discurso, e o outro, o do escritor-artista, é um ato de renúncia de linguagem consciente. Barthes, entusiasmado por esta atividade e comportamento da crítica assevera que esta “nova-escritura neutra”(1976, p.90) transformou-se numa “escritura impassível: é antes uma escritura impassível”(1976,p.91).

Os gêneros literários constituem um dos aspectos mais importantes, se não o mais importante, da teoria da literatura. Na verdade é para o estudo dos gêneros que confluem todos os outros estudos da literatura, desde a natureza até seu mais inegável material intrínseco, a linguagem: dir-se-ia que o fim último dos estudos literários é partir do estudo dos gêneros e chegar ao estudo dos gêneros. Porém, é preciso explicitar melhor com considerações de ordem literária e filosófica, o seguinte: com a criação dos gêneros, o filósofo se assegura, o poeta nutre a sensação de equilíbrio e desequilíbrio artístico; o homem sente a sensação de ter um espaço e um tempo delimitado, demiúrgico e cosmológica, porque ele nutre a sensação de identificar o tempo cosmológico com o tempo ficcional. Diante dessa realidade externa e interna, o homem pensa ou identifica-se com o tempo ou de alguma forma transcende-o.

Baseado nesses fatos, os *discursos* se apresentam metaforicamente como a maturação da linguagem, da intensidade temporal e espacial, do herói, do homem, e do romance. Nesse sentido o romance exerce a dupla função ficcional, ser forma e signo de um signo maior. O fundamento dessa questão sónica é, muitas vezes, sentido de forma diferenciada.

Diante do surgimento de uma ciência do discurso, junção dos estudos da lingüística e da literatura, torna-se mais fácil perceber as motivações das novas técnicas romanescas empregadas pelos escritores. Surge um novo horizonte oriundo do século antecedente. Este parece ser o momento em que a Literatura,



enquanto técnica de linguagem, encontra um espaço propício para o desenvolvimento de um sistema lingüístico e poético complexo.

Roman Jakobson(2000) em *Lingüística e Comunicação* afirma que os estudos literários e poéticos são de âmbitos *sincrônicos* e *diacrônicos*. Como se sabe, Wellek e Warren (1967)propuseram uma interpretação crítica da obra literária de cunho *intrínseco* e *extrínseco*. De alguma maneira, as leis que regem o estudo dos gêneros, ou poética dos gêneros, desemboca numa atividade de percepção das formas. Por isso seu nome está relacionado a questões de imanência e sua crítica perscruta esses valores. Com isso, estamos diante de um crítico que vê a obra literária, também, como um *sistema*.

A transgressão de um texto artístico através de outro é uma questão singular. Essa inter-relação tende a provocar entre a prosa e a poesia uma tensão. Essa tensão é manifestada a partir de várias conseqüências oriundas das linguagens utilizadas pelo texto. Contudo, deve-se antes de tudo investigar o sentido de *texto* dentro da estrutura *sêmica* e dentro do sistema empregado, para depois se chegar a algum ponto que norteia uma investigação como esta. Não se pode atribuir a qualquer espécie de texto a inerência substantivada da palavra transgressão.

Nesse contexto do sentido de substantivação poucos são, na verdade, os textos que merecem tal atributo, pois suas particularidades significam um conceito estreito de *tradição*. Muito e pouco já se foi abordado sobre esse assunto, inúmeras vezes foram retomadas questões estéticas e poéticas ligadas a esse termo. Muitos

esforços se deram visando uma aproximação imediata com a questão da tradição. Lotman utiliza o termo *sistema*, considerando dentro do texto artístico a tradição imperiosa da linguagem, por isso, ao mencionar a *regularidade*, *transgressão*, *formalização*, *automatização* e a *desautomatização* assevera que essas estruturas *lutam constantemente* e demonstra que nessa luta dentro de um certo espaço dado - a obra -, a perda é apenas uma maneira de tornar a estrutura aniquilada, insustentável artisticamente.

Dessa forma, ao fazer essa consideração, tanto a espacialidade quanto a temporalidade são elementos somativos dentro do conjunto dado. Isso nos leva a considerar uma *significação* (texto), como um conjunto *sistêmico* artístico, de um outro conjunto assistêmico (língua), provenientes de um conjunto maior, o mundo. Trata-se, na verdade de se estabelecer uma possível transferência de categorias inerentes ao mundo, disposto através da arte no texto artístico. Transpondo essas categorias que sustentam o arcabouço artístico, está se produzindo uma sistematização consciente no processo.

Assim, no âmbito do sistema artístico, no momento em que se move uma das estruturas, todas as outras tendem a se mover. Quando uma estrutura poética mobiliza o seu sistema a estrutura mobilizada tende a mobilizar a outra e assim sucessivamente. A poética simula um mundo artístico complexo, modifica a forma de maneira que o conteúdo não se modifica, mas *equivale* à forma, não deteriorando, com isso, nenhum dos

elementos, ou, quando deteriora um dos elementos, acontece tão sem intensidade que passa a não ser percebido.

Assim, para o receptor, as formas convencionais de um determinado gênero como o da prosa, abordado do ponto de vista do *sistema*, garantem uma *expectativa* e um *reconhecimento* diferente do que o dado pelo escritor a um determinado gênero. Assim sendo, deve-se pensar o sistema dos gêneros como “a escolha pelo escritor de um determinado gênero, estilo ou de uma tendência artística é também a escolha da linguagem na qual ele pensa falar ao leitor (Lotman, 1978,p.50). Vemos que a linguagem exerce um poder de reciprocidade na escolha de um determinado texto artístico dentro de um determinado gênero e mais: “esta linguagem insere-se na hierarquia das linguagens artísticas de uma determinada época, de uma determinada cultura, de um determinado povo”(p.50). Esta afirmação conjuga-se à colocação feita na questão da tradição. O que Guimarães Rosa estabelecerá com as falas dos jagunços é confiar o seu texto a uma exigência, a um certo tribunal rígido, a prosa, e insurgir com esse discurso poético uma *regularidade*, *transgressão*, *formalização*, *automatização* e a *desautomatização* capaz de comunicar uma visão nova da forma poética, no novo mundo contemporâneo, sem desintegralizar seu texto da tradição formal.

Como estamos no universo do romance é preciso ter em mente que Percy Lubbock (1976), A. A Mendilow (1974), J Pouillon(1974) , Lucien Goldmann(1976) e Edwin Muir(1975), são nomes importantes dentro desse universo. Seus estudos contribuem, sobremaneira, para outros estudos sobre a teoria do romance e



exercem influência no desenvolvimento do nosso objeto. Entretanto, não há nenhuma pretensão de nos aventurarmos nesses teóricos. Sorveremos informações estritamente relacionadas com o objeto deste estudo: a tensão poética da prosa.

Nossa intenção é seguir fielmente a semiótica literária e as teorias propostas por Iuri Lotman, no caso da linguagem. No que se refere ao romance, o nome de A. A. Mendilow(1974) sempre esteve relacionado à questão do tempo. *O Tempo e o Romance* é uma demonstração do tempo como categoria capaz de exercer um domínio frente aos aspectos estruturais do romance. Esse rastreamento do romance pela categoria do tempo, ajuda a desvendar as novas técnicas e convenções do romance. Não há, pois, razão para preterir este trabalho, embora sintamos falta do aprofundamento no trato com a linguagem do romance, mas isto não reduz em nada seu valor. Mendilow ao se referir ao romance moderno (por mais que ache este termo muito abrangente), fala de “*uma progressão linear da linguagem, de uma qualidade melódica da linguagem para expressar o processo e de técnica de progressão múltipla*”(p.78). Mas é tudo.

Percebe-se logo que seu princípio teórico aplica-se mesmo à questão do tempo. Mesmo assim, seu posicionamento assevera e determina certas marcas romanescas sobre as quais o romance tem sido construído. A afirmação acima merece uma consideração. Tem a sua colocação um ar de ortodoxia e transgressão quando afirma existir uma certa *progressão linear da linguagem*. Por inúmeras razões de estilo e pelas características



transgressoras da linguagem e da arte em geral não podemos acatar essa asserção. Na prática, muitos dos romances escritos hoje tendem a não manifestarem uma linearidade nem nas estruturas, como *tempo, espaço e ação*, nem na linguagem. O normal é a transgressão. Já o termo *progressão múltipla* entra em desacordo com o nosso posicionamento. Essa é uma prática que agencia os romances transgressores. Os discursos em Rosa são exemplos desse ato lingüístico transgressor.

O Tempo no Romance e A estrutura do Romance, respectivamente de Pouillon e Muir são, também, estudos significativos. Cada um, a sua maneira, aborda as modificações ocorridas no romance. O último é um estudo estrutural sobre os princípios de constituição do romance. Como Mendilow(1974), Muir(1975) não atribui à linguagem poética um trabalho detalhado, envolve-se com a tipologia e a classificação; foi seguramente tentado pelos aspectos estruturais, por isso, fala de *romance de personagem, romance dramático, romance de ação, romance epocal, crônicas, e novas formas de romance*. Seu objetivo é o exame dessas estruturas, não se preocupando em relacionar essas estruturas ao tipo de linguagem que lhes cerca.

Não se encontra, nesse autor, uma visão *dialética* do estudo sobre o romance através da qual a linguagem fosse colocada à prova e provocasse uma certa tensão no sistema artístico. Seu estudo, na prática, não arvora a uma indagação mais ampla sobre a questão. É um estudo com limites estabelecidos. Chega a afirmar: "*a única coisa que pode nos falar sobre o romance é o romance*



mesmo”(p.89); percebemos que sua exigência crítica com relação ao romance não pretende ser mais do que uma elaboração de um discurso marcado pelas leis que regulamentam a teoria romanesca. Preocupou-se mais sistematicamente com uma crítica de explanações e explicações sobre o objeto estudado, no caso o romance.

O Tempo no Romance apresenta uma investigação teórica menos hierárquica quanto aos modelos estruturais; Pouillon(1974) parte de uma visão analítica e interpretativa sobre a questão do *tempo* e chega à frente com uma tentativa de relação desse estudo com a linguagem. A base de sua teoria é: construir um modelo de análise e interpretação questionando a função do pretérito e a situação do presente na narrativa, porém, sentimos que uma de suas preocupações imediatas é com a contingência. Ao determinar esta contingência, tenta responder que o exercício da *contingência deve dar-se no presente*. Durante quase todo o livro, ao interpretar a questão da *visão “com, por trás e de fora”*, volta sua análise para as funções exercidas pelos tempos presente e pretérito; encontramos em certo momento de seu discurso:

Quando se escreve no passado este parece indicar que, no momento em que o autor está a escrever, os acontecimentos por ele narrados estão encerrados e que ele já está de posse de seu sentido. Como pode reproduzir a indeterminação do presente de seu herói se este presente, para ele, é um passado? É bem verdade que esse emprego do imperfeito poderia representar apenas uma sobrevivência das leis dos gêneros da narrativa (narra-se uma estória verdadeira, isto é, que se

passou, e o imperfeito lhe reproduz justamente a verdade histórica), sobrevivência esta que não nos incomoda mais, a que já não prestamos atenção. Tudo isto está certo, mas não terá ela deixado de nos incomodar? Só pode ser por ter se mostrado capaz de atingir o objetivo do romance, que deixou de ser uma narrativa histórica: traduzir o presente, e é este o ponto que continua a exigir explicação.(1974,p.89).

O *tempo* para Pouillon, além de caracterizar uma indeterminação histórica e temporal relacionadas com autor e narração dentro do romance, determina, também, a força que rege a lei dos gêneros. Talvez seja por isso, que ele se refira-se ao termo *estilo* na narrativa, ao debruçar-se sobre o livro de Proust. E ao falar sobre o *estilo*, considera que o romance é uma representação do *sujeito* e do *mundo*, como se o romance estivesse direto e indiretamente ligado a esses termos. Percebe-se, então, que suas questões teóricas sobre o romance estão ligadas a questão do estilo e da expressão, e por que não dizer do conteúdo. Mesmo assim, a forma não deixa de ser uma preocupação, mas uma preocupação atenuada. Lubbock, crítico voltado também para as questões do romance, tem a forma como preocupação central, contudo buscou empreender um estudo voltado para à questão do *ponto de vista*; nesse sentido, detalhou muito bem esse aspecto, porém não temos a intenção de detalharmos o assunto. Nessa mesma linha de investigação formal sobre o romance temos o crítico E. M. Forster(1998) preocupado mais especificamente com a tipificação das personagens em *planas esféricas e redondas*. No geral, esses estudos tornaram-se importantes para a compreensão dos fenômenos



internos correspondentes ao romance. O exame de obras como essas mostra com exatidão a situação da crítica sobre o romance.

Lucien Goldmann(1976), em sua obra *A Sociologia do Romance*, fornece-nos material excepcional em relação ao estudo do romance, principalmente no que se refere à análise sociológica; poderíamos encher algumas páginas para falar de seu trabalho, principalmente quando o teórico afirma que “o que uma sociologia do romance deve abordar é o da relação entre a própria forma romanesca e a estrutura do meio social onde ela se desenvolveu”(p.72). Essa colocação revela pontos importantes com relação ao estudo do romance. Uma estrutura romanesca autenticamente complexa se relaciona diretamente com situações de inter e intra relações se levarmos em consideração o meio social, político e cultural em que se desenvolveu o romance *Grande Sertão Veredas*. Essas estruturas juntamente com a poética exercem força suficiente para a determinação de formas artísticas. Estaria a prosa de Rosa ligada a esses fatores? Goldman(1976) facilita o questionamento, entretanto não assegura nem que sim, nem não. Fala do eu com relação entre a *forma romanesca e a estrutura do meio social onde ela se desenvolveu*, mas não aprofunda a questão nessa citação, quando se refere ao gênero.

Contudo, essa é uma pesquisa longa e demorada. O que nos interessa particularmente na fala de Goldmann, é que se refere à *relação entre a forma romanesca e o meio*, relacionada as falas proferidas pelos jagunços em *Grande Sertão Veredas*. É a especificidade dos discursos poéticos, a maneira de colocarem-se em



tensão, poeticamente. Tem essa tensão lingüística relação com o meio em que vivem os personagens, o leitor e o autor? Talvez sim, talvez não. A tensão discursiva nos parece exercer uma força *centrífuga e centrípeta*, além de provocar um certo estranhamento capaz de transformar a linguagem num espelho de uma outra linguagem poética. Determinadas linguagens reagem diferentemente a determinadas motivações da forma e conteúdo. Lucaks(1976), com base no marxismo dialético, afirma: “o romance possui uma natureza dialética”(p.82). Nesse sentido a dialética romanesca parece produzir um efeito caracol na prosa, a partir do estilo e da linguagem proposta.

Enfim, a exposição do trabalho crítico de Goldman é uma descrição inteiramente consciente dos mecanismos romanescos aliados aos valores sociais, sobre os quais deve construir-se a obra de arte literária. O objetivo de sua investigação é considerar esses mecanismos, os *valores autênticos*. Sendo o romance parte essencial de uma estrutura social, cabe ao romance incorporar de alguma forma a realidade que lhe circunscreve. De fato, parece-nos que é nesse ponto que a demonstração de seu modelo gira mesmo em torno dos valores que estão sendo degradados pela sociedade.

Essa degradação de valores sociais de que fala Goldman está de alguma forma inserida em *Grande Sertão Veredas* através da linguagem nos *discursos dos jagunços*. A linguagem dissimula uma certa degradação de si mesma, como, ao mesmo tempo, exerce socialmente um valor lingüístico. Dessa forma, sugere uma diferença trivalente e vasta enquanto signo de um sistema

maior. Isso ocorre, porque ao atribuir uma motivação ilógica de *sentido* a partir da forma e do conteúdo, como quer a semiótica literária, essa linguagem reveste o plano narrativo e discursivo do romance de uma qualidade sobrevalente, produzindo, através de seus inúmeros códigos, recursos estilísticos marcados por essa própria linguagem.

Nessa obra a linguagem é decisiva para a determinação do gênero romance. Em *Grande Sertão Veredas* a linguagem tem a dupla função de ser ao mesmo tempo ilógica e lógica, nesse caso, a situação da linguagem procura caracterizar um duplo sentido: objetivo e subjetivo. A semântica encontra um ar de objetividade, enquanto a sintaxe reproduz um ar de subjetividade, esta é a primeira diferença estabelecida por esse fragmento no romance.

Mesmo que fôssemos analisar todo o romance, encontraríamos essa mesma particularidade poética encontrada nos *discursos dos jagunços*. Essa particularidade exclusiva do discurso roseano confere um certo ar de ruptura normativa desse gênero literário, e, ao mesmo tempo, essa particularidade confere ao romance um estilo próprio de escritura poética. da mesma forma que livros como *Ulisses*, de J. Joyce, e *Em busca do tempo perdido*, de Proust, demarcaram seus estilos na moderna literatura. Contudo, é preciso estabelecer uma fronteira nítida do que seja o estilo para nós. Esse termo, no sentido aqui empregado, é adequado às definições mais modernas, não tem o sentido que lhe atribuía a antiga retórica.

Existem duas concepções da arte e da literatura.

A primeira considera a arte como uma representação do mundo exterior, uma espécie de cópia a qual se admite, geralmente, que o poeta acrescenta alguma coisa de si mesmo. A obra de Guimarães Rosa representa o mundo em desconstrução, mas é também uma visão do mundo em construção uma tomada de posição, quer dizer, um juízo, mais ou menos construído, mais ou menos divertido – emitido sobre o mundo e sobre a linguagem. Nessa perspectiva que vimos colocando, *os discursos* proferidos pelos jagunços não são nada mais, em suma, que a transmissão, a comunicação de certos factos, de um certo dado de ordem exterior ou psicológica; a linguagem ali colocada só intervém em segundo lugar, como simples meio dessa transmissão. A grandiosidade da obra resulta, nesse caso, da originalidade da visão, por um lado, e da adequação da sua linguagem às coisas expressas, por outro.



5 Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. De Alfredo Bosi e outros. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- ADORNO, T. W. Trad. Artur Mourão. *Teoria estética*. Lisboa. 1970.
- BAKHTIN, Mikhail. O Discurso no Romance. In: *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. 4 ed. São Paulo. Editora da UNESP, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. *Metáfora crítica*. São Paulo Perspectiva. 1974.
- BARTHES, Rolan. *Mitologias*. 9 ed. Rio de Janeiro. Editora Bertrand, 1993.
- ___ *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ___ *O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- BENJAMIM, W. In: Adorno et all. *Teoria da cultura de massa*. 4 ed. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1990. p-290-40.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo. Nacional.. 1965.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo. Ática. 1986.
- CHERUMBIM, Sebastião. *Dicionário de figuras de linguagem*. São Paulo. Pioneira. 1989.
- DUBOIS, J. et. Alii. *Retórica geral*. São Paulo. Cultirx. 1974.
- DUFRENNE, M. *Estética e filosofia*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.



- *O Poético*. Porto Alegre. Globo. 1969.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo. Martins Fontes. 1983.
- EIKEHENBAUM, et. Alli. *Teoria da Literatura*. Formalistas russos. Trad. Regina I. Zilberman et alii. 4 ed. Porto Alegre. Globo. 1978.
- ENKVIST, Nils Erik. *Lingüística e estilo*. São Paulo. Cultrix. 1974.
- FISCHER, Ernest. *A Necessidade da arte*. 9ª ed. rio de Janeiro. Guanabara. 1987.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. 2ª Ed. São Paulo. Globo. 1998.
- FREITAS, B. *A teoria crítica: ontem e hoje*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni (texto) Dora F. da Silva (Poemas). 2ª ed. São Paulo. Duas Cidades. 1991.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo. Cultrix. 1973.
- *O Caminho crítico*. São Paulo. Perspectiva. 1994.
- GOLDAMN, Lucien. Introdução aos Problemas de uma Sociologia do Romance. In: *A Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Molnic. 2ª ed. São Paulo. Perspectiva.
- HEIDEGGER, Martins. *Ser e tempo*. 9ª ed. Petrópolis. Rio de Janeiro. Vozes. 2001.



- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. 22 ed. São Paulo: Cultrix.1969.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*.7 ed. ver.Coimbra: Armênio Amado. 1985.
- LIMA, Costa Luiz. O Estruturalismo. In: *Teoria literária em suas fontes*. 2 ed. Volume II. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1983.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica de ficção*.Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo.Cultrix. Ed. da universidade de São Paulo.1976.
- MENDILOW. A A. *O tempo e o Romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1972
- MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*.Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro. Forense – Universitária. 1987.
- MUIR, Edwin. *A Estrutura do Romance*. 2 ed. Porto Alegre. Editora Globo, 1975.
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. 3 ed. Trad Maria Helena Nery Garcy. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo.Perspectiva. 1977
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da Crítica*.Perspectiva. São Paulo. 1973.
- PLAZAOLA, J. *Introducción a la estética*. Madrid: La Editorial Católica S.A., 1976.
- POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo,1974.



- POUILLON, Jean. *O tempo no Romance*. São Paulo. Cultrix: ed da Universidade de São Paulo, 1974.
- POUND, Erza Loomis. *A arte da poesia*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. 3ª ed. São Paulo. Cultrix. 1991.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo I, II). Trad. Constança Marcondes César. Campinas. São Paulo. Papirus. 1994.
- RIFATERRE, Michel. A produção do texto. Tradução Eliante Fitipaldi Pereira Lima de Paiva. São Paulo. Martins Fontes. 1989.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I e II*. São Paulo: ed. Perspectiva. São Paulo, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de Ontologia fenomenológica*. Trad Paulo Perdigão. 10ª ed. Petrópolis: Rio de Janeiro. Vozes. 1997
- SEGRE, Cesare. Entre Estruturalismo e Semiologia. In: *Os Signos e a Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. 3ª ed. Rio de Janeiro.. Tempo Brasileiro. 1997.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Semiótica da Literatura*: In: A crítica Literária no Século XX. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1968.
- TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1976.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. 1ed. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- UPJOHN, E. Et all. *História mundial da arte. Do Barroco ao Romantismo*. 7ª ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1966.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo. Iluminuras. 1989.



WELLEK, R & WARREN, A. *Teoria da Literatura*. 5 ed. Publicações-
Europa. 1985.

WELLEK, R. *História da crítica moderna- Século XVIII*. Vol I II. São
Paulo: Editora Herder, 1967.



