

cará uma baixa produtividade industrial, será compensada pela grande produtividade agrícola. Resta saber se a produção irá crescer apenas na proporção que cresce o consumo regional ou se produzirá excedentes que se canalizarão para o mercado externo. No primeiro caso, as regiões hoje principais produtoras perderão um mercado, mas não terão dentro do próprio país concorrentes a disputar as cotas de exportação e no segundo caso o problema se tornará grave porque além da perda do mercado existente, ocorrerá também a perda na percentagem das cotas destinadas ao mercado externo.

Face a esta problemática somos de parecer que o crescimento da produção açucareira nacional e, dentro deste, a distribuição pelas várias regiões do país, deve ser estudada a fim de que não tenhamos, em futuro próximo, problemas de superprodução, de não termos para onde escoar os nossos excedentes. As grandes vantagens hoje apresentadas, como por exemplo a do mercado chinês, devem ser olhadas com cautela; se a produção chinesa cresceu mais de dez vezes no período 1938-72, poderá continuar a crescer e dentro de alguns anos tornar o país auto-suficiente em açúcar. A Austrália é outro país em que a produção cresceu consideravelmente e tem condições extremamente favoráveis à disputa do mercado externo face a sua pequena população e a proximidade dos países superpovoados do Extremo Oriente. Acharmos que a nossa produção deve manter-se em crescimento, que devemos fazer uma política agressiva para a conquista de mercados, procurando para isto obter um açúcar de melhor qualidade e a preços mais baixos, mas não devemos ficar eufóricos com o crescimento da demanda porque ela será freada em médio ou em curto prazo e nós devemos ter condições de não ficar com grandes estoques em depósito, encalhados, nem com grandes fábricas obrigadas a trabalhar com elevada taxa de ociosidade. Um equilíbrio entre o crescimento da produção e as possibilidades de colocação dos excedentes no mercado externo seria o mais racional e o mais viável. Para obtermos este equilíbrio seria interessante que estudássemos tanto as condições ecológicas como as econômico-sociais no zoneamento, na regionalização da produção.

Conceito de Forma e estrutura literária *

BENEDITO NUNES

Para abordar este assunto, que parece concentrar a nossa atual perplexidade quanto ao modo de ser e ao destino da literatura, adotamos os três seguintes postulados: a *historicidade*, o *relacionamento da prática e da teoria literárias* e o *vínculo da literatura com o regime do saber*.

Fora da relação extrínseca e episódica do pensamento com a História, como realidade já feita — apanágio do relativismo e do determinismo — aqui entendemos por historicidade o caráter temporal dos nossos conceitos, que a cultura de cada época afeiçoa a um diferente uso. Ninguém dirige o conhecimento como quer. Ao intentarmos o esforço de elaboração teórica, a *cultura implícita* ao período em que vivemos já nos fornece os pressupostos, as regras ou os princípios de interpretação que regulam o uso dos conceitos gerais, e que impõem, de época para época, um limiar temporal ao jogo do pensamento e da linguagem. (1) Submetida a esse jogo, que responde pelos traços de permanência e de mudança no perfil da historicidade, a transmissão das heranças culturais, longe de ser uma simples transferência cumulativa, implica numa retomada do passado pelo presente. A cultura implícita ao presente, funcionando à maneira de uma retícula, assegura às idéias, aos conceitos e às categorias, a sua significação perdurável e o seu diferente uso.

(*) Este ensaio reformula e amplia as notas que serviram à conferência do autor, sob o mesmo título, no Primeiro Seminário Brasileiro de Crítica e Teoria da Literatura (Recife, outubro 1973).

(1) — “Joga-se um jogo inteiramente diferente nas diferentes épocas. Uma cultura inteira está implícita, pois, nos jogos de linguagem”. Cf. Wittgenstein, *Estética, Psicologia e Religião*, Palestras e Conversações, Preleções sobre Estética, 25-26, Editora Cultrix, São Paulo.

Na Idade Média, a Retórica antiga foi lida pela retícula do discurso teológico-escolástico. Releu-a o Renascimento, juntamente com a Poética, pela dos *studia humaniora*. E hoje, quando nos voltamos para essas fontes, redescobrimo-las em função da *literaridade*, como se passou a chamar à consciência da literatura como tal, da literatura desvinculada, a priori, dos valores sacrais, — que permitiram a um Dante conceber a sua Divina Comédia como um tratado alegórico (2) — e sem a instrumentalidade docente expressa que, para os humanistas dos séculos XV e XVI, ligou o exercício das letras, inseparável da eloquência, ao fim pedagógico, de alcance moral ou ético, preponderante, até mesmo, no *carnavalesco Gargantua e Pantagruel*, de Rabelais. (3)

O assentamento da *literaridade* corresponde, por sua vez, a uma ordem de questões emergentes: a da significação e de suas leis, na Fenomenologia, e a da língua como sistema de signos, na Linguística saussuriana, que possibilitaram as investigações do *formalismo russo* (4) em torno da diferença conceptual entre linguagem prática e linguagem poética, onde iria alojar-se o objeto da Teoria da Literatura, enquanto visa, em diversos níveis temático-formais, ao conhecimento da série, historicamente autônoma, dos fatos literários. Em sintonia com os principais movimentos artísticos do início do século, especialmente o *cubismo* e o *futurismo*, essas investigações dos críticos

(2) — Duplo seria o assunto da Divina Comédia, literal (o estado das almas depois da morte) e alegórico (a justiça divina, exercendo-se conforme a liberdade do arbítrio); duplo seria o tratado na sua forma, pela sua tríplice divisão em Cânticos, Cantos, Ritmos (forma tractatus), e pelo seu modo, poético, fictício, descritivo, digressivo e transuntivo (forma tractandis). Cf. Dante, Carta XVII ao Senhor Can Grande da Scala, Epístolas, Obras Completas, Vol. X, Editora das Américas.

(3) — Expresso, sobretudo, na carta de Gargantua a Pantagruel, que traça verdadeira síntese do *humanismo* e de seus ideais ético-pedagógicos.

(4) — A respeito das fontes originais do formalismo russo e da influência da fenomenologia e da linguística sobre o grupo da *Opoiaz* (Sociedade de Estudos da Linguagem Poética), cujos membros elaboraram as teorias formalistas, ver de Krystyna Pomorska, *Formalismo e Futurismo*, págs. 23-25, Editora Perspectiva, São Paulo.

e linguistas da *Opoiaz*, núcleo originário do formalismo russo, refletiram-se sobre a prática literária que as estimulou, e que, pela sua maneira crítica de proceder, rompendo com as formas tradicionais, com a delimitação dos gêneros e a própria idéia de obra, exteriorizou esse questionamento da literatura no ato de criá-la, que define o estilo e o estado das letras na época presente.

Não quer isso dizer que estejamos diante de uma prática onipotente, a escavar, passo a passo, as tradições que ruem, e a produzir, nas vésperas de um juízo final histórico, os fenômenos precursores de uma escatologia das letras. Mas na linha da consciência reflexivo-crítica do presente, voltada para o fazer literário, a teoria incorpora-se à prática e a prática à teoria. A simples consciência da criação, ligando o autor à obra, duplica-se pela consciência em segundo grau, que os separa, da linguagem literária, de seus padrões e de suas transformações históricas, e, até, nas vanguardas praticantes de uma tecnologia da forma, de seus modelos conceptuais.

O relacionamento, quase entrelaçamento, do teórico e do prático, — nosso segundo postulado — também representa, para a literatura, o grau cada vez mais estreito de sua conexão com as outras esferas da cultura, que Hegel já entrevira. No entanto, o esquema de filosofia hegeliana, que destinava a arte, e conseqüentemente a poesia, a superarem-se nos produtos superiores do espírito, toma um outro sentido. Assim a ruptura das formas tradicionais, interpretada, segundo esse esquema, como o início de um processo dialético de prosificação, que eliminaria o poético sob o reflexivo, resultou no isolamento da linguagem literária, fato novo dentro do sistema da cultura ocidental, a que se refere Foucault, e que traduz a ascensão histórica da *literaridade*, da consciência da literatura como tal: “Da literatura como tal, porque depois de Dante, depois de Homero, sem pre existiu no mundo ocidental uma forma de linguagem que nós agora chamamos de “literatura”. Mas a palavra é de recente data, como também é recente em nossa cultura o isolamento

de uma linguagem singular, cuja modalidade própria é ser literária". (5)

Prenunciada pelo romantismo, principalmente em sua fonte germânica; manifesta com a intransitividade da lírica desde o simbolismo, — da lírica que se converteu num polo de autognose histórica e de crítica dos valores culturais, no período pós-mallarmeano — o isolamento da literatura, inclusive no romance, produz-se concomitantemente à organização das ciências humanas e à precipitação da crise interna da Metafísica, sublimada, depois que se declarou na Crítica da Razão Pura, de Kant, pelo idealismo germânico do século XIX.

A crise interna da Metafísica é a crise do fundamento, particularmente manifesta na suspensão dos conceitos gerais ou categorias interpretativas de alcance ontológico, a exemplo da *categoria de substância*. Esse eixo da concepção do ser, que configurou o pensamento ocidental ao configurar a Metafísica, declara-se quer na filosofia, quer nas ciências humanas e nas ciências exatas e naturais. Em todos esses campos verifica-se um processo de reacomodação do pensamento — mais ostensivo na diferenciação dos métodos e nas posições epistemológicas — e menos público, embora com igual profundidade, na prática e na teoria da literatura. O isolamento da literatura participa desse processo de reacomodação, à luz do qual a criação literária e o regime do saber se encontram sobre uma mesma coordenada: *a noção de estrutura*.

Ligada ao organicismo nos séculos XVIII e XIX, antes de erigir-se em esquema conceptual predominante das ciências, a noção de estrutura, alcançando a extensão de um princípio fundador do conhecimento, tornou-se o limiar desse processo de reacomodação a que nos referimos, impondo uma nova compreensão ao próprio conceito de forma, uma das bases do pensar metafísico, e cujo sentido originário, de *eidos* e *morphe* — fixado pelo sistema platônico-aristotélico — está associado à idéia de substância (*ousia*).

(5) — Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, pág. 313, Gallimard.

Consequentemente, as porções em que o nosso tema se reparte — a *forma* e a *estrutura* literária — são os polos de uma diferença conceptual, que o jogo do pensamento e da linguagem carrega da *cultura implícita* à nossa época ao nível das disciplinas em que se reparte o saber e ao da literatura. Levar em conta essa diferença, colocando-nos, ao refletirmos sobre o conceito de forma e de estrutura literária, no limiar daquele processo de reacomodação, é o único objetivo destas considerações, de caráter introdutório, que visam, tão somente, a preparar o caminho a uma discussão proveitosa do assunto.

II

Literatura é a espécie de arte cujo *medium* é a linguagem — foi a primeira definição que, na situação imaginada por Vitória Rippere (6), um professor sequestrado por antropólogos marcianos, teria dado a esses especialistas de outro planeta, desejosos de saber em que consiste o tipo de atividade terreno praticada com o nome de literatura. E dizendo mais que a literatura, como forma, participa de certas convenções — gênero, dicção e estilo — e como linguagem possui certas características intrínsecas relativas aos sons e aos significados das palavras, na ordem e na combinação em que foram dispostas, aquele professor hipotético introduzia, nas "ciências humanas" de Marte, uma definição que remonta à Poética de Aristóteles.

De fato, logo no começo de sua Poética, Aristóteles distingue as artes pelo *medium*, isto é pelos meios de que se valem — cores e figuras, harmonias, ritmos e palavras. Como, segundo o costume, "está claro que o povo vincula o nome de poesia à métrica", (7), a literatura, empregando tão somente palavras com ou sem metro, englobando espécies muito diferentes como

(6) — "Literature is that form of art whose *medium* is language" — Victoria L. Rippere, *Towards an anthropology of literature*, Structuralism, pags. 230-233, Jacques Ehrmann, Anchor Books, New York.

(7) — Aristóteles. Poética. Tradução de Juan David Garcia Bacca — Cap. I, pág. 2, México, 1946.

os diálogos socráticos em prosa e os metros elegíacos, seria, ainda, quanto ao que produz, uma arte sem nome.

Mas assim consideradas, as artes, inclusive a da palavra, que a Poética estuda, identificam-se justamente de acordo com a perspectiva que condiciona e qualifica o medium utilizado: a *mimese*, a função imitativa do espírito em face da realidade. Pode-se, dessa maneira, afirmar que o mencionado escrito de Aristóteles reduz o âmbito bastante extenso da *arte*, equivalente, para os gregos dos séculos V e IV, ao princípio de todo fazer, inteligente ou racional (*tékhnē*). Fazer bem uma coisa, mas também fabricar, produzir ou praticar regularmente atos pertinentes — tudo o que, como atividade humana, distinta da Natureza, depende da adequação entre meios disponíveis e fins realizáveis, pertenceria à arte ou constituiria um seu efeito. Se da atividade resulta um objeto ou uma obra, que se criou ou se fabricou, dir-se-á, em virtude da significação de *poiesis* — formação — que esse efeito é poético no sentido amplo do termo, porque a arte consistiu em dar forma a dada matéria pré-existente, a ordená-la de acordo com o fim que a forma determina.

Ora, a Metafísica de Aristóteles, em relação à qual a Poética ocupa uma posição subordinada, no sistema do Estagirita, vê na matéria (*hyle*), também denominada potência (*dúnamis*), e na forma (*eidos*), também denominada ato (*energeia*), os princípios ou causas gerais do ser. Pela forma (*eidos*), que Platão isolara numa esfera inteligível e extra-sensível, as coisas se identificam e se determinam quanto ao ser; o que elas são, constitui a substância (*ousia*), algo determinado e idêntico que o intelecto apreende sob uma noção ou definição. Nas coisas naturais, nos seres auto-subsistentes e animados, compostos de matéria e forma, a Natureza engendra, como se fosse uma “arte imanente” (8), por efeito de um *nous poietikos*, formador; o que prevalece é a forma, princípio determinante, alma ou enteléquia, (*entelecheia*), que empresta vida ao corpo, nele

(8) — Joseph Moreau, Aristoteles y su escuela, pags. 106-107, Eudeba, Buenos Aires.

apenas em potência, e lhe assegura a perfeição e o acabamento de um ser vivo, existente em ato.

No plano geral da arte, os efeitos poéticos resultam dessa mesma determinação da potência pelo ato, da matéria pela forma. O *nous poietikos* é a inteligência humana; a forma determinante é o fim a que a obra se destina, também ela um composto substancial. No sentido amplo, a *poiesis* aristotélica, une a Natureza e a Arte, contudo separadas do ponto de vista das causas; os produtos de uma e de outra são análogos.

Estritamente considerada porém, é somente poética a *arte que forma imitando* — que forma representando um aspecto da realidade natural e humana, de tal modo que a obra consubstancia ou sintetiza essa representação, que é o seu fim; e por consubstanciá-la ou sintetizá-la, produz um deleite ou prazer intelectual naqueles que a contemplam (*catarsis*). Nesse caso, o meio ou medium está qualificado pela função mimética que lhe condiciona o emprego. Quando a arte se realiza por meio de palavras, o medium verbal, como qualquer outro medium artístico, acha-se qualificado pela *mimese*, e dessa maneira condicionado ao fim específico da obra, representativo, e ao seu efeito próprio, emocional e intelectual.

Mas no sistema do Estagirita, uma outra disciplina, a Retórica, que figura a meio caminho do estudo da ação prática (*Ética e Política*) e da atividade formadora mimética (*Poética*), também é arte da palavra, na medida em que se ocupa do discurso — de sua forma e de seus efeitos — estabelecendo as regras a que deve obedecer a invenção, a composição e a expressão de todo e qualquer pensamento organizado em palavras.

Nessas duas fontes aristotélicas da antiguidade clássica, que concebem de maneira diferente a valência da linguagem como medium da arte, procedem duas linhas conceptuais distintas, que chamaremos simplesmente de *retórica* e *poética*, e de cuja mútua interferência dependeriam posteriormente as formulações acerca da forma literária.

A primeira linha, bastante extensa, que acompanhou a evolução da Retórica no mundo antigo — ligando a cultura grega à latina, e Aristóteles a Quintiliano — foi condicionada pelo uso da linguagem, prático e não mimético, com o fim de persuadir o ouvinte ou o leitor por meio do discurso convincente e conveniente (9), — uso codificado por essa disciplina, e que pressupõe a idéia de que o medium é o aditivo que se acrescenta a um significado prévio, a conceitos já formados na mente de quem discorre, e que se deseja transmitir ou transportar à alma de outrem, a fim de movê-la a deliberar, julgar ou opinar. Decorre desse pressuposto, a independência da expressão, elocução ou dicção (*elocutio*, *lexis*), como ordem das palavras, compreendendo ritmos, ornatos e figurações; seria ela porém exterior ao pensamento (*logos*), que reveste com a forma apropriada a produzir o efeito de persuasão da obra. A linguagem servirá então para revestir, como expressão, um significado que o pensamento elaborou, e que a obra tem por função exteriorizar. (10) Na versão de Quintiliano, autor do tratado que maior acolhida encontrou após a dissolução do mundo antigo, e que as escolas ocidentais compilaram, interpretaram e comentaram, exprimir-se, (*eloqui*) é “produzir exteriormente e comunicar aos nossos ouvintes o que concebemos no pensamento...”. (11) Revestimento adequado de uma idéia, continente para um conteúdo, a linguagem constitui o veículo do pensamento.

A outra linha, que se delineia na Poética de Aristóteles, condicionada pelo uso mimético e não prático da linguagem, integra o medium verbal à obra, como forma acabada e completa em que a representação se consubstancia pela unidade e

(9) — “Assentemos que a Retórica é a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar a persuasão” — Aristóteles, *Retórica*, Cap. II, *Arte Retórica e Arte Poética*, pág. 22, Difusão Européia do Livro, São Paulo.

(10) — De acordo com Cícero, a *lexis*, ministra a “roupagem linguística” — *vestire etque ornare oratione*. Cf. Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica Literária*. (Fundamentos de uma ciência de la Literatura), 2.º vol. Cap. II, pág. 9, Edit. Gredos.

(11) — Sem essa faculdade, “as operações anteriores do espírito são inúteis e semelhantes a uma espada, constantemente fechada na sua bainha” — VIII, 15, Quintiliano, *Institution Oratoire*, vol. 3.º — Garnier.

integridade dos elementos de que se compõe, ordenados por um só fim e aptos a produzir um só efeito. Não haverá um significado independente da perspectiva mimética, que varia conforme o modo ou o gênero da obra; a elocução ou dicção, como ordem das palavras, é um dos elementos que se subordinam a essa perspectiva. A forma da obra é a sua forma de representar a ação humana por meio de palavras, seja no modo dramático da tragédia ou da comédia, seja no modo narrativo. A forma estaria para a linguagem, assim como o *nous poietikos* está para a matéria. É o princípio determinante a que se deve a unidade e a integridade da obra, que mais atenderá ao seu fim e ao seu efeito quanto mais se assemelhar a um vivente. “Quanto à imitação narrativa e em métrica, é preciso evidentemente, como nas tragédias, compor as tramas ou argumentos dramaticamente e em torno de uma ação unitária, íntegra e completa, com princípio, meio e final, para que, sendo *à semelhança de um vivente, um todo*, produza seu deleite peculiar”. (12)

Nessa acepção, pois, a forma, com a feição de verdadeira entelêquia, é princípio determinante ou organizador da linguagem. As obras de arte literária, produtos da inteligência formadora, análogas ao ser vivo e animado, compõem-se, à semelhança deste, de matéria e forma; o seu *eidos* provém da inteligência formadora, que cria atualizando — fazendo passar da potência ao ato — a matéria da linguagem.

A concepção retórica faz do medium verbal, como maneira de dizer (*elocutio*, *lexis*), a forma de revestimento daquilo que é dito ou significado (*logos*); a concepção poética faz do medium verbal a matéria que a atividade mimética integra na forma acabada e completa da obra, pela qual a maneira de dizer se ordena, não sendo aquilo que é dito ou significado independente da forma nem exterior à obra. Em ambas concepções, o medium aparece como forma, mas em duas linhas conceptuais diferentes e opostas.

(12) — Aristóteles, *Poética*, cap. 23, pág. 38, ed. cit.

Tais linhas retórica e poética da forma, que se complementaram na cultura Renascentista — onde a Poética já figura juntamente com a Retórica, mas ainda ao lado da Gramática e da Dialética, que integravam o sistema do saber e do ensino na Idade-Média — também se harmonizaram na prática, contribuindo para o estabelecimento do cânon literário clássico, fixado antes do século XVIII. A partir de então, o tipo de experiência não-cognoscitiva, como domínio específico dos juízos sobre o Belo, nos termos da filosofia crítica de Kant, que estabeleceu a vigência do pensamento estético, aplicar-se-á à literatura, reduzindo o papel daquelas disciplinas, sem deixar de absorver, já em função dos problemas inerentes a esse pensamento, as respectivas concepções da forma. É em Kant que tais problemas aparecem condensados em torno do *juízo estético*.

A experiência não-cognoscitiva que o juízo estético, relativo ao Belo, tem por base, é a satisfação desinteressada e contemplativa que as coisas naturais e as criações artísticas proporcionam. O juízo estético fundamenta-se, portanto, num estado subjetivo, muito embora as apreciações de gosto estético não sejam, como as de gosto sensível, estritamente individuais, e possam valer para outros ou para todos os sujeitos humanos. Assim é *sui generis* a universalidade desse juízo; pelo lado da satisfação desinteressada, ela depende do sujeito, e porque depende dele — de sua livre disposição para a experiência estética — é uma universalidade sempre possível e jamais de fato. Somente a satisfação desinteressada pode assegurá-la, quando a experiência que requer o juízo estético ocorre, autorizando a que nos pronunciemos acerca de algo — precisamente o Belo — que agrada sem conceito, e que tem por todo objeto o mesmo estado de prazer contemplativo em que esse juízo se fundamenta. Nessa fundamentação em círculo residem, ao mesmo tempo, o limite do pensamento estético e a escala de seus problemas, resultantes das formulações anteriores.

Em primeiro lugar, o juízo estético, que nada acrescenta ao conhecimento racional-empírico — fundamentado nas intuições da sensibilidade e nas categorias do entendimento — impõe o reconhecimento do puro caráter formal do Belo. Sentindo a be-

leza como objeto de satisfação desinteressada, fora de qualquer conceito, não é a realidade empírica que conhecemos. Mas sentimo-la de tal modo que relacionamos o nosso estado à coisa ou à criação artística que a motivou, como se apreendêssemos, através delas, de sua própria forma, o que é incognoscível na realidade empírica: depara-se-nos a forma do objeto como um sucedâneo da finalidade — dessa finalidade estranha à ordem natural dos fenômenos, e que apenas traduz uma exigência interna da razão. Na expressão sibilina de Kant, a beleza corresponderia à “forma da finalidade de um objeto enquanto é conhecido sem a representação de um fim”. (13) Mas assim sendo, a finalidade, que pertence, enquanto forma, à experiência estética — visto que o seu índice está na satisfação desinteressada — a finalidade, que nem integra o conhecimento objetivo nem pode se apresentar realmente nessa experiência neutralizadora da representação de um qualquer, é uma idéia fictícia. Intuição sem conceito, mas aspirando ao conceito, situa-se na imaginação, entre a sensibilidade e o entendimento; sem fazer parte do conhecimento, mas descerrando uma perspectiva ao conhecimento, é uma idéia que a imaginação sustenta e que a imaginação não efetiva. (14) Em última análise, a experiência estética, que depende do *jogo da imaginação* — jogo com as intuições e os conceitos, no qual o juízo estético deverá fundamentar-se — traduziria, para Kant, o acordo tácito entre o espírito e as coisas, ou entre o Espírito e a Natureza. O reconhecimento do caráter formal do Belo seria, por conseguinte, antes de mais nada, o conhecimento da finalidade no próprio sujeito, como agente livre que transporta à Natureza essa finalidade. Ao fruí-la esteticamente, é a si mesmo, ao seu espírito formador, que o sujeito conhece refletido ou espelhado nas coisas. A experiência estética aproximaria o Espírito e a Natureza, que o conhecimento objetivo separa como dois polos antitéticos.

(13) — Kant, Kritik der Urteilskraft, pág. 119, Reclam.

(14) — Legalidade livre da imaginação (freie Gesetzmässigkeit der Einbildungskraft). Seria um acordo subjetivo da imaginação com o entendimento, uma conformidade a leis sem lei (Gesetzmässigkeit ohne Gesetz), que se poderá qualificar de formal — Cf. Kritik der Urteilskraft, págs. 126-127.

Compreende-se, então, a atitude de Kant ao exigir das Belas Artes que apresentassem a finalidade livre das coisas naturais. Quanto mais vingasse essa aparência, mais estético seria o efeito da arte, porque mais próximo de um esforço natural. Mas, nessas condições, o valor das Belas-Artes dependeria da espontaneidade da imaginação que as produz, e de que apenas o *gênio* é capaz. O possível nexó do Espírito com a Natureza, que semelhante espontaneidade sugere, traduz-se, na obra de arte, por meio de *idéias estéticas*, que são, justamente, as representações da imaginação, irredutíveis a conceitos. Dentre todas as artes, é a poesia, que tem na palavra o veículo adequado “a um livre jogo da imaginação executado como um encargo do entendimento”, aquela que melhor pode exprimir essas idéias. O que é poético nasce, pois, da imaginação e com a imaginação se confunde.

Vejamos, agora, como essa posição se refletiu na compreensão da obra literária e de sua forma.

Se a qualificação estética da poesia deriva de seu poder para representar idéias, idéias poéticas por direito de nascimento, e que as palavras se destinam a veicular, o medium verbal é o revestimento daquilo que já foi elaborado pela imaginação. De forma ordenadora em Aristóteles, integrando as representações à linguagem, o poético passa a constituir um conteúdo da imaginação. Como acréscimo retórico que exterioriza as idéias, o medium verbal será uma forma exterior e não ordenadora. Desse modo as duas concepções, a retórica e a poética da forma, segundo as fontes da antiguidade clássica, convertem-se nos termos de uma oposição, que a obra literária encerra, entre a sua forma e o seu conteúdo, ou entre o seu interior e o seu exterior.

III

Graças ao entendimento dialético do Belo, conceituado como “*aparência sensível da Idéia*”, a solução hegeliana a esse problema pôde abrir, para a teoria da literatura, a sua vertente propriamente estética, isto é, a vertente que, fundada na Estética como filosofia da arte, manteve-se em estreita correlação com

a crítica da razão metafísica iniciada por Kant e com o movimento romântico.

No esquema da evolução das artes de Hegel, traçado na interseção da *história mundial* com a *história do pensamento*, à sucessão dos períodos — simbólico, clássico, e romântico — que se dispõem em escala ascendente, e que constituem, segundo diferentes figuras temporais, etapas de realização do Espírito (Geist) a caminho da autoconsciência, corresponde a cadeia formada pelas diferentes espécies de arte. À montante desse processo, evolutivo quanto às suas transformações, e orgânico quanto ao maior ou menor grau de coesão do interior e do exterior, da idéia e da forma que o acompanham, a poesia, sintetizando e superando a escultura, a arquitetura, a pintura e a música, seria a mais completa e a mais espiritual das artes. “A poesia, arte da palavra, escreve Hegel, constitui, pois, o meio termo, uma nova totalidade, que reúne os dois extremos formados pelas artes plásticas e pela música, a fim de efetivá-las a síntese, e para levá-las, assim reunidas, a um nível superior, que é o da interioridade espiritual. (15)

Essa nova totalidade, que reúne dois extremos nasce, por sua vez, rompendo com a prosa. Poesia e prosa são duas maneiras de representar, duas formas do próprio espírito, a caminho da autoconsciência, apenas atingida na etapa do conhecimento filosófico. Uma e outra já utilizam a palavra, “matéria flexível e sutil por excelência, que faz parte integrante do espírito, e que é mais apta do que qualquer outra coisa para apreender os seus interesses e movimentos”. (16) Os interesses são os sentimentos, as paixões e as representações; o movimento é a ação sob qualquer das suas espécies existentes no mundo ético. A tudo isso Hegel chamou de *conteúdo*.

Assim, portanto, o conteúdo da Idéia, correspondente a um aspecto da totalidade a ser abrangida pelo conhecimento filosó-

(15) — Hegel, Estética, Tome III (2e. partie), pág. 8, Edition Aubier Montaigne.

(16) — Hegel, Estética, idem, págs. 22-23, ed. cit.

fico, é, como objeto de interesse espiritual, ainda quando relativo à Natureza, o domínio do humano. Desse ponto de vista, a poesia e a prosa, que pertencem a esse domínio, por elas configurado, possuem o mesmo conteúdo. O que é próprio da poesia é o seu modo de representação, integrando o geral ao particular, o abstrato ao concreto. Dotada de vida e de unidade interior, esse modo de representação, que foi a primeira forma histórica de conhecimento, antecedeu à prosa, e “começou no dia em que o homem experimentou a necessidade de exprimir-se”. (17)

Isolando a poesia, como linguagem de caráter imagístico, da expressão literária, como linguagem civilizada, que adotou padrões de eficácia e de conveniência prática, Benedetto Croce adotaria, mais tarde, com apoio em Vico, a concepção de Hegel. Imagem e intuição, eis a substância da poesia, que resume “a linguagem em sua mais pura essência”. (18). Como intuição, é a linguagem dos sentimentos; como linguagem, é a intuição ativando todas as línguas, sem reduzir-se a nenhuma e transcendendo à forma verbal.

A forma verbal, para Hegel, gozou de autonomia quando a poesia ainda era uma pura criação (*poiein*), quando ainda se achava próxima de sua fonte originária, sem a elaboração artística de que se revestiu em oposição à prosa. Ora identificada como a consciência ordinária e sua racionalidade empírica, que se deixa absorver pelo particular, ora com a racionalidade pensante, a prosa também assume em Hegel a dimensão de uma categoria histórica. É o mundo prosaico do estado civil em que o poder do indivíduo, transferido para a organização política, não mais encontra espaço para a criação espontânea e a idealização plena. (19) A própria ascendência da poesia, no quadro

(17) — Hegel, *Estética*, pág. 23.

(18) — Croce, *La Poesie*, pág. 17, Presses Universitaires de France.

(19) — “Se voltamos o olhar para o mundo atual, somos obrigados a constatar que as suas possibilidades de criações ideais são enormemente limitadas, devido às condições evoluídas da vida jurídica, moral e política” — Hegel, *Estética*, Tomo I, pág. 231.

evolutivo das artes, correspondente à fase romântica, significaria, para Hegel, uma transformação do poético: a subjetividade, tornada essencial, — e daí o primado da lírica, — converteu o mundo inteiro à medida do sujeito, em detrimento da livre idealidade, que a arte grega representou. Mas com o arrefecimento do poder individual, que restringiu a ação, sacrificando a idealidade, preparar-se-ia a superação da beleza e, através dela, a superação da própria arte, transformada num momento passado da história do espírito.

Nesses termos, o poético, que as condições do estado do mundo na fase romântica limitam quase que só à expressão sentimental e reflexiva do lirismo, destaca-se antiteticamente em relação à prosa. A polaridade conceptual entre prosa e poesia assim formulada, converteu-se, passando por Croce, numa oposição essencial ao pensamento: a prosa é conceptual e discursiva, a poesia, imagística e intuitiva; a lírica, identificada à linguagem poética por excelência, tende, a despeito de sua aliança com a prosa ou com os elementos convencionais da literatura, na medida em que se reduz ao mínimo a sua discursividade, a um grau de pureza extra-sensível.

Para retornarmos a Hegel, o verdadeiro princípio da linguagem poética, da linguagem que assume todos os conteúdos, e que lhes empresta uma *forma concreta*, estaria na modalidade da representação. E, graças à consubstancialidade das palavras e do espírito, essa forma concreta tem na expressão verbal exterior, como uma película sensível que a tornasse manifesta, o seu meio de transparência. Permeável à intuição, à representação e ao sentimento, a expressão verbal, modelada por dentro em função de um conteúdo espiritual já formado, e que é a *forma interior concreta da idéia*, poderá qualificar-se como *forma exterior*.

Esse desdobramento entre o interior e o exterior da obra literária ou entre a sua forma interna e a sua forma externa que a estética kantiana prenunciou, era respaldada pela concepção do *gênio*, inseparável do papel relevante da imaginação, faculdade superior, acima do entendimento, e princípio de co-

nhecimento metafísico-religioso no romantismo. A estética hegeliana, que refletiu o romantismo, consumou uma espécie de neutralização das concepções poética e retórica da obra literária. Sintetizando o interior e o exterior, a forma interna e o conteúdo formado, a *forma concreta* emprestou à obra de arte, mormente à literária, enquanto poesia, a proeminência de um órgão do espírito.

Vimos, pelo exame da Poética de Aristóteles, que a forma da tragédia e das narrativas é, como a alma para o corpo, uma espécie de entelêquia. A atividade artística (*poiein*), que garante esta analogia, é um fazer inerente à natureza do homem, animal racional dotado de inteligência (*nous poietikos*). Mas o conceito de espírito, em Hegel, participou da concepção organicista (contra a qual, no entanto, reagiu o autor de *A Ciência da Lógica*), que guiou a filosofia da natureza de Schelling. Expressão do pensamento romântico, essa filosofia acompanhou o eixo das mudanças conceptuais na História Natural: a idéia de organização interna morfológica e estrutural, ligada à série dos seres vivos, nos reinos, animal e vegetal, e que, aplicada à ordem inteira da Natureza pelo discurso científico, funcionou como princípio metodológico de caracterização. (20) Foi nessa mesma época que o significado arquitetônico da palavra *estrutura*, já introduzido modestamente, desde o século XVII na descrição do corpo humano, das línguas e dos estilos poéticos, associou-se ao organicismo, antes de passar, com Spencer, Morgan e Marx, da biologia à sociologia. (21)

Para o pensamento romântico, a forma e o conteúdo da obra de arte, sintetizados pela imaginação, unem-se segundo o mesmo princípio de organização inerente à matéria viva. Nesse sentido de formação, de organização, e também de interdependência dos elementos constitutivos, o poema, como produto de um ato criador espiritual, é uma estrutura, que continua, em nível superior, a atividade inerente à vida. A relação orgânica

(20) — Michel Foucault, *Les mots et les choses*, pág. 243, Gallimard.

(21) — Cf. Roger Bastide, *Usos e sentidos do termo 'estrutura'*, pág. 213, Editora da Universidade de São Paulo.

entre forma e conteúdo, partes de uma estrutura, foi, de acordo com Welleck, o “acontecimento mais importante e promissor do período” (Herder, Goethe e todos os românticos alemães a teriam defendido). Levou, contudo, “a certo desprezo da análise puramente retórica da poesia e ao declínio da teoria dos gêneros”. Conforme ainda observa Welleck, o organicismo, que permitira uma nova teoria dos gêneros, por analogia com a das espécies biológicas, “ligou-se ao conceito de imaginação criadora, na medida em que esta era considerada um processo irracional, como a procriação e o crescimento”. (22)

Somente quando, com a sistemática ruptura pós-simbolista dos cânones literários, os movimentos de vanguarda dos princípios deste século se espriam, e entramos na época de convergência das heranças culturais (o *alexandrinismo* do nosso tempo, para Nietzsche), é que a Poética e a Retórica sobressaem novamente. Mas já estamos no momento em que, paralelamente à continuidade da Estética e à fértil influência do hegelianismo, — em particular sobre a tipologia das concepções do mundo de Dilthey, que nos oferece uma teoria dos estilos históricos — a noção de estrutura erige-se, independentemente do quadro organicista em que surgiu, num esquema conceptual predominante. Sobre essa coordenada do saber atual, situar-se-ia a linguística saussuriana; a ela estará conectada a teoria da literatura formalismo russo e, ainda que não do mesmo modo, a estilística de Leo Spitzer, que muito deve ao pensamento hegeliano. Utilizada desde os primeiros escritos de Husserl, a mesma noção participa ativamente da terminologia fenomenológica, fornecendo as matrizes descritivas do novo *status* da consciência, que decorre de seu caráter intencional. É porém o estruturalismo que virá conferir-lhe um alcance metodológico e epistemológico. Esquema conceptual predominante, a *estrutura* torna-se um conceito regulador da *cultura implícita* à nossa época: uma retícula do presente, que preside à retomada das heranças culturais, e que possibilita, no momento em que elas convergem, uma reinterpretação da forma literária.

(22) — René Welleck, *História da Crítica Moderna*, vol. I, pág. 23, Editora Herder.

Mas o momento de convergência também é um período de divergências: da imagem do homem elaborada pela História Universal, sob modelo hegeliano, a que se contrapõe o “pensamento selvagem”; da Antropologia, suscitando uma nova crítica da razão, com a História; e, finalmente, do pensamento Ocidental consigo mesmo, em suas raízes metafísicas. A consciência crítica da linguagem, da arte e da literatura — e o surgimento da *literaridade* — colocam-se, pois, na encruzilhada dessa convergência feita de divergências.

Três expressões daquela consciência crítica revelam, no que concerne à natureza da obra literária, a diferença entre forma e estrutura de que falamos no início: o *sistema de Northrop Frye*, que retomou a Poética de Aristóteles, a *interpretação fenomenológica* e a *concepção estruturalista*, examinadas a seguir.

IV

As linhas da concepção poética e retórica da forma literária sobressaem ao longo de uma tradição, agora divisada através de obras individuais que se interligam, a despeito de sua distinta origem nacional e da diferença de tempo que as separam, dentro de uma história das formas parciais — os *gêneros* e os *topoi*. (23) Essa tradição aparece como um tipo de experiência única, irredutível em seu modo de ser, ao pensamento filosófico, religioso e científico. É a *experiência literária* sobreposta à sucessão dos períodos históricos, ligando, por exemplo, como uma ordem ideal, Homero a Pound, Shakespeare a Eliot, Horácio a Fernando Pessoa, Rabelais a Celine, e de que nos fala o próprio Eliot (24); acima das fronteiras cronológicas

(23) — Os lineamentos dessa história foram estabelecidos por Curtius em seu *Literatura Européia e Idade Média Latina*. “As formas são figuras e sistemas de figuras, nas quais o espiritual se manifesta e se torna perceptível” (note-se o timbre hegeliano do autor). Ver Curtius, op. cit., págs. 407 e segs. Instituto Nacional do Livro, Rio, 1957.

(24) — “No poet, no artists of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists... The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them” — T. S. Eliot, *tradition and the individual talent*, *Selected Essays*, pág. 15, Faber and Faber.

e espaciais, ela liga o presente ao passado, o talento individual a fontes coletivas. A imaginação de cada poeta, de cada romancista, ao contrário da solta imaginação romântica, legitimar-se-á então ao participar de um imaginário já constituído, reaberto em cada obra, e que renovadamente cresce e se conserva à custa de todas. Nesse nível, a crítica literária adquire relevância histórico-cultural. Julgar uma obra individual é, antes de mais nada, assinalar-lhe a posição no conjunto de que participa. O juízo crítico que a justifica, determinar-lhe-á o ponto de confluência com a experiência literária. E o que a crítica julga, em cada caso, no ciclo de civilização a que pertence a experiência literária, representada, refletida ou modificada pela obra, é, afinal, toda a literatura.

Colocado, desse ponto de vista, diante de uma tradição que se decantou, um Northrop Frye, buscando, para a crítica, um caminho “que levasse em conta, em primeiro lugar, os principais fenômenos da experiência literária, e que, em segundo lugar, conduzisse à visão do lugar da literatura na civilização como um todo” (25), poderá, atento às fontes antigas, conceituar a literatura como a *organização retórica da gramática e da lógica*.

Somente duas dessas fontes antigas temos levado em conta para o exame do problema da forma literária: a Retórica e a Poética. À Gramática, que seria a terceira, aludimos de passagem; companheira da Retórica e da Dialética ou Lógica, no sistema do saber e do ensino, desde o Medievo, restringiu-se o seu interesse pela forma ao *enarratio auctorum*, isto é, à codificação de bons exemplos dignos de imitação, colhidos entre os autores. Na acepção de *bene didendi scientia*, que trata da eloquência, a Retórica se confunde com a Poética, e ambas visam, conforme os seus diferentes fins, à preparação da obra (opus).

Numa visão sistemática dessas fontes antigas, pode-se dizer que a obra poética se distingue da obra retórica pela sua

(25) — Northrop Frye, *O caminho crítico*, pág. 12, Edit. Perspectiva, São Paulo.

intenção mimética: a imitação concentrada da realidade humana e extra-humana. (26) Portanto, na conceituação da literatura como organização retórica da Gramática e da Lógica, deve-se ter em vista a mimese e os elementos do *mimema verbal* que Aristóteles, tratando especialmente da tragédia, discriminou: lexis (dicção), melos (musicalidade), opsis (espetáculo), diánoia (idéias) ethos (situação e caráter) e mito. (27) São esses os elementos que Northrop Frye retomou em seu sistema, que é uma verdadeira rediagramação da Poética de Aristóteles, erigido em quatro pilares teóricos distintos. Começa reinterpretando, por uma *teoria dos modos*, a mimese, e culmina, depois de duas outras teorias, a dos *símbolos* sobre a linguagem e a dos *gêneros* sobre as formas históricas, por uma *concepção do mito*. Sem pretendermos fazer um exame exaustivo desse sistema, partiremos da teoria do símbolo ou da linguagem, que nos permite voltar às noções de *logos* e *lexis*, já referidas a propósito das formas retórica e poética.

Como linguagem, a obra literária é uma estrutura verbal, de leitura centrípeta, que integra a *lexis*, com os seus elementos rítmicos e sonoros (melos), e imagens (opsis), à ordem dos significados (*logos*). Em vez de se desincorporarem nos seus objetos ou referente (denotata), como na leitura da linguagem comum ou prática, que é centrífuga, e que acompanha a ordem gramatical, os signos se projetam uns nos outros (conotata). Verifica-se entre eles não só um deslissamento recíproco, de significado a significado (*polissemia*), como um movimento em cadeia que os interioriza na estrutura verbal de que fazem parte (conotação). Se a leitura contrífuga é aqui secundária, se a direção final do significado é para dentro, deve-se isso ao caráter das enunciações que qualificam a linguagem literária, nem verdadeiras nem falsas. Essas enunciações, de cunho hipotético, que Frye prefere chamar de imaginativas, não são uma forma lógica. Aparentam-se com as *formas simbólicas*, de Cassirer e

(26) — Heinrich Lausberg, Manual de Retórica Literária, cit., vol. I, pág. 87 e vol. II, pág. 447.

(27) — Aristóteles, Poética, 6, ed. cit.

Suzann Langer (28), estruturas nas quais a diferença entre o que é literal e o que é figurado, entre uma significação meramente descritiva e referencial e uma significação poética, considerada secundária ou acrescentada, não prevalece. O literal seria, nesse domínio, a integridade ou a unidade da estrutura verbal. E assim, como diz Frye, entender um poema literalmente significa entendê-lo no seu todo como um poema, e na maneira como se apresenta. "Such understanding begins in a complete surrender of the mind and senses to the impact of the work as a whole, and proceeds through the effort to unite the symbols toward a simultaneous perception of the unity of the structure". (29)

Até aqui nada nos apresentou o sistema de Frye, que não possamos encontrar nas fontes clássicas ou medievais: a *polissemia* em Dante (30), a *integridade* e o caráter hipotético dos significados no verossímil da Poética do Estagirita. (31) A própria percepção simultânea da unidade de estrutura (a simultaneous perception of the unity of the structure) exige que se considere a obra não apenas esteticamente, do ponto de vista de suas enunciações, mas também sob o aspecto dinâmico, de seu desenvolvimento, como uma *ação verbal*. Mas seja de um ângulo ou de outro, é com a forma que deparamos. "A forma de um poema, que abrange os seus detalhes todos, é a mesma quer a examinemos como estacionária, quer a examinemos como em movimento através da obra, à semelhança de uma composição musical, cuja forma é uma só, quando lemos a partitura e quando escutamos a sua execução". (32) Eis a dupla face da

(28) — Ver de Ernst Cassirer, The Philosophy of symbolic forms, Yale University Press, 1953, e de Suzann Langer, Philosophy in a New key, Harvard, 1948.

(29) — Northrop Frye, Anatomy of criticism, pág. 77, Athaeneum, New York, 1966.

(30) — Dante chama de *polissemia* à Divina Comédia, porque "tem mais de um significado; pois o primeiro é o que se tem da própria letra, e o outro, o que tira o seu sentido daquilo que se diz pela letra". Carta ao Senhor Can Grande de Scala, op. cit.

(31) — Aristóteles, Poética, 4, 7 e 23, ed. cit.

(32) — Northrop Frye, Anatomy of criticism, pág. 83, ed. cit.

forma literária, ora *shaping principle*, se olharmos o movimento discursivo, temporal, da obra, ora *containing principle*, se olharmos os seus elementos, "holding the poem together in a simultaneous structure". (33) Fácil é reconhecer as duas acepções da forma, como revestimento ou continente (retórica), e como ordenação ou integração das partes de um todo (poética), em que nos detivemos. Mas essa duplicidade resolve-se, na interpretação de Frye, por uma mudança de perspectiva. Até aqui somente formulada em função das obras individuais e isoladas, a forma diz respeito tanto à linguagem quanto ao gênero, que emerge da tradição histórica; mas também depende de um "contexto imaginativo", que permite situar as obras e compreendê-las em função de conexões regulares que as estruturam e de que elas são os casos particulares. É a mimese, conceito operatório do sistema de Frye, que devemos essa nova perspectiva.

Na sua mais lata expressão, a mimese, concebida por Aristóteles como *mimesis praxeos* — reprodução de uma ação — é ao mesmo tempo *mimese logou*: ação verbal (*dianoia*) que varia de gênero para gênero, de acordo com a maior ou menor relevância dos elementos da arte literária. Para referirmo-nos a um deles, o elemento musical (melos), da elocução ou *lexis*, fraco na sequência narrativa, é impositivo na lírica, dentro do relacionamento intersubjetivo que condiciona esse gênero.

Na sequência narrativa, predomina o *ritmo semântico do sentido*; seja em prosa ou em verso, trate-se de um poema épico, de um *romance viejo* ou de uma novela de Bocaccio, esse ritmo, com a sua continuidade que é a da prosa (*prose rhythm*), *stritu sensu*, modela-se pelos acontecimentos a narrar. O sentido se articula semanticamente na forma de uma experiência do mundo, que inclui, expressa ou implicitamente, referências de tempo, espaço e sucessão causal.

Já na lírica, predomina o *ritmo oracular*, que desloca em função de uma "internal mimesis" (mimese interna), os referenciais semânticos em que se apoia. Nos *Hinos à Noite* (*Hymnen*

(33) — Northrop Frye, *idem*.

an die Nacht) de Novalis, podemos encontrar um modelo desse ritmo. A *noite* que o poeta invoca é objeto de revelação, à altura de um "conhecimento" superior; abrange o espaço e o tempo noturnos, e é também uma dimensão cósmica, apagando, por força de um mito anti-solar, — a identidade primordial de todas as coisas — as figuras do mundo. O sentido não-semântico desse ritmo (*Zugemessen ward dem Lichte seine Zeit; aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft. — Ewig ist die Dauer des Schlafs*) (34), que é oracular, apoia-se, tal como no conhecido poema dos *Songs of Experience*, de William Blake — *The Tyger* — na associação de som e de imagem. A visão do tigre apocalíptico (*Tyger! Tyger! burning bright*), que brilha nas "florestas da noite" (*In the forests of the night*), serve de foco à *mimese interna*, e, sustentada pelo *ritmo oracular*, liga, simultaneamente, as imagens de cada verso — que são partes da mesma visão — e guia o encadeamento discursivo de verso a verso.

Sem *internal mimesis*, sem o mesmo tipo de continuidade da prosa, tal como antes caracterizada, outro é o ritmo que alenta a *dianoia* na literatura dramática: *the rhythm of decorum*, que é a mimese do diálogo ou da conversação, trazendo, com a relevância do *ethos*, o desenvolvimento conflitivo da ação verbal. Manter-se-ia, entretanto, a diferença, resultante da própria mimese, entre duas espécies de ritmo, uma que exterioriza e outra que interioriza a ação verbal. Ali a *dianoia*, descritiva e episódica, ainda que não reduzindo as imagens e os padrões sonoros (*opsis* e melos), é o equivalente de uma ação exterior; aqui haveria uma "internal mimesis of sound and imagerie" (35), equivalente a uma ação interior. O interior e o exterior, termos sujeitos à equivocidade, apenas indicam a direção da mimese, que mesmo no drama, onde a continuidade temporal

(34) — "À luz foi dada um tempo limitado; mas o reino da Noite é sem tempo e sem espaço — Eterna é a duração do sono". Novalis, *Hymnen an die Nacht*, II.

(35) — Northrop Frye, *Anatomy of criticism*, pág. 250.

(39) — Roman Ingarden. Das Literarische Kunstwerk, 2a. ed. Max Niemeyer, Verlag, 1960.

sui generis de objeto estratificado, decomponível em camadas, com um modo de ser autárquico, que corresponde a uma estrutura vertical, remete-nos, antes de mais nada, ao estágio avançado da descrição das estruturas da consciência, levada a cabo por Husserl em suas *Idéias I*, estágio onde o filósofo, distinguindo a imaginação como modalidade da consciência, vinculou-a à forma da percepção estética.

A famosa passagem de *Idéias I*, adiante transcrita, a propósito da percepção da gravura de Dürer, "O Cavaleiro, a Morte e o Diabo", exemplificaria a modificação de neutralidade que ocorre na percepção estética, já constituindo um ato da consciência imaginativa: "Que distinguimos nós? Primeiramente a percepção normal cujo correlato é a coisa, 'placa gravada', a placa que está aqui na moldura. Em segundo lugar, temos a consciência perceptiva na qual aparecem, em traços negros, as figuras incolores: 'Cavaleiro e cavalo', 'morte' e 'Diabo'. Não é para elas, enquanto objetos, que estamos voltados na contemplação estética; dirigimo-nos para as realidades figuradas 'em imagem', mais precisamente 'retratadas', a saber, o cavaleiro de carne e osso, etc. A consciência que permite retratar e que mediatiza essa operação, a consciência da 'imagem' (das figuras cinzentas nas quais, graças às *noesis* fundadas, uma outra coisa se acha 'figurada como pintada' por meio da semelhança), é um exemplo dessa *modificação de neutralidade* da percepção. Esse objeto-imagem, que representa outra coisa, não se oferece nem como ente nem como não-ente, nem sob qualquer outra *modalidade posicional*; ou melhor, a consciência atinge-o como quase-ente (*gleichsam Seiend*), segundo a modificação de neutralização do ser". (40)

Vê-se que há três momentos distintos na percepção de O Cavaleiro, a Morte e o Diabo como gravura, cuja descrição, precedida pela prática da redução, apreende reflexivamente a consciência perceptiva enquanto fenômeno, isto é, em seu caráter intencional de ato (*noesis*), dirigida a um objeto (*noema*). O

primeiro momento, o da percepção normal, corresponde à coisa física, à placa material, à gravura em sua corporeidade. Mas os traços negros que aí sobressaem são figuras determinadas — o "Cavaleiro", a "Morte", o "Diabo" — que percebemos ora uma a uma, ora em conjunto, mas sempre sob uma certa perspectiva, que é como percebemos qualquer coisa no espaço real.

A placa, em sua materialidade, equivalente à percepção da coisa, com seus dados naturais, possibilita pois, no segundo momento, a percepção de coisas que já são figuras, também variando em função da experiência sensorial. Para cada um desses momentos, a vivência é distinta; para cada um desses momentos, variou a correlação *noético-noemática*, mantendo-se porém a mesma unidade de sentido na percepção de um só objeto. Do objeto percebido (*noema*), a gravura de Dürer que abrange os dois momentos (*noesis*), posso dizer que constitui uma totalidade não-independente, porque inseparável do objeto-coisa que lhe serve de suporte. Assim o objeto-gravura percebido em sua inteireza é uma estrutura autônoma, recobrindo, com o sentido que lhe é imanente, — o da gravura como tal — aquele outro, correlato ao da placa, que seria o único a considerar se detivéssemos nesse ponto a descrição fenomenológica.

Diremos então que a estrutura do segundo momento, conservando a correlação do sentido que lhe é própria, e sustentada pelos atos intencionais da percepção, está *fundada* no primeiro. No entanto, são esses mesmos atos intencionais que, portadores do mesmo sentido — o objeto percebido como núcleo ou como "*camada nuclear necessária*" — se modificam na contemplação estética, quando os atos intencionais, neutralizados na forma da consciência imaginativa, nos darão a perceber "o Cavaleiro", "a Morte", e "o Diabo", mas sem o índice de realidade dos momentos anteriores.

Na contemplação estética, como terceiro momento descritivo, as figuras se apresentam reduzidas à condição de imagem; há uma nova consciência do objeto e, portanto, de acordo com as vivências intencionais respectivas, uma nova ordem de fenô-

(40) — Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, traduit de l'allemand par Paul Ricoeur, pág. 373, Gallimard.

menos. Sustentada por outra correlação noético-noemática, predomina, agora a *consciência de imagem*, — consciência que visa ao objeto *como imagem*, neutralizando o índice de realidade que antes o afetou. Nem real nem de todo irreal, a gravura, como objeto estético, é um *quase-ente*.

Inseparável da *modificação de neutralidade*, e por conseguinte inseparável da *imaginação*, que Sartre depois concebeu como consciência *desrealizante*, o modo de ser do objeto assim postulado, e a experiência estética capaz de atualizá-lo, são o pressuposto da análise de Ingarden, de sua descrição da obra literária como uma *mehrschichtiges Gebilde*: uma forma de camadas heterogêneas.

Será necessário atribuir a esses termos o seu devido valor semântico. *Gebilde* significa o que tem forma — como o desenho ou a figura em geral — e também aquilo que se encontra formado ou constituído por integração de diferentes elementos, como é o caso de uma formação geológica. Essa última significação, reforçada pelo adjetivo *mehrschichtiges* (em camadas ou por estratos), — o mesmo que Nicolai Hartmann usaria, mais tarde, para, dentro da tradição hegeliana, conceituar o modo de ser estético da obra de arte, como objeto estratificado (41) — mostra-nos a dominante estrutural da abordagem de Ingarden, que se propõe a levantar uma “anatomia essencial” da obra literária, a fim de abrir caminho à sua consideração estética.

Deixando, pois, de lado, quer as vivências do autor, quer a prévia identificação do caráter literário, que nos seria dado por referência a determinadas criações; deixando de lado, em suma, a questão do juízo crítico, que distingue essas criações umas das outras quanto ao seu valor, o propósito de Ingarden é estabelecer a “estrutura fundamental (Grundstruktur), comum a todas as obras literárias, independentemente do valor que possam apresentar”. (42) Nessas condições, não deverá a investi-

(41) — Nicolai Hartmann, *Asthetik*, De Gruyter, Berlin, 1953.

(42) — Roman Ingarden, *Das Literarische Kunstwerk*, ed. cit., pág. 4.

gação ater-se àquela classe dos exemplos canônicos, isto é, das obras literárias de valor reconhecido, e sim aproveitar os espécimens, “tais como o romance policial, extraído da crônica jornalística ou a banal poesia de amor escrita por um jovem estudante”. (43)

Como Husserl afirmou acerca das constatações essenciais da fenomenologia, a construção (Aufbau) da obra em camadas heterogêneas, que nos leva de volta à percepção da gravura de Dürer descrita em *Idéias I*, e às suas implicações fenomenológicas, é apenas uma trivialidade. Abandonando as pressuposições de ordem cultural, histórica e crítica, praticando a redução de ordem cultural, histórica e crítica, praticando a redução, procuremos descrever reflexivamente a percepção fenomenológica da obra literária, da obra cuja individualidade essencial, não subjetiva mas objetiva, destaca-se através das variações da experiência perceptiva mesma, consumada no ato de leitura.

O primeiro momento, o momento fundador é o *material sonoro* — repousando nos fonemas, como unidades mínimas — e que nos dá, com a camada puramente linguística, o espectro dos ritmos e das qualidades melódicas. Essa camada autônoma, na qual a análise poderia deter-se, é a própria palavra enquanto matéria perceptível de um certo modo: a sonoridade captada pelo ouvido interno, que se sobrepõe ao sinal escrito ou ao signo gráfico. A única efetivamente percebida, e portanto a única *real*, a camada sonora, não possui, em comparação com a placa material, o primeiro momento descritivo da gravura de Dürer, a mesma natureza de coisa; desempenha, no entanto, a mesma função, dando acesso às camadas superiores fundadas — que não podemos conceber existam independentemente dela: as *unidades significativas* com a sua órbita de objetos (espaço, tempo e objetos propriamente ditos), os *aspectos esquematizados* (imagens, símiles e metáforas) e as *objetualidades representadas* (o domínio da ação para Aristóteles, tanto do *ethos* como do *mito*, correspondendo a coisas, personagens, situações). Cada um desses momentos se funda no anterior; cada qual, com

(43) — Roman Ingarden, op. cit., pág. 4.

o grau de autonomia da correlação de sentido que lhe é própria, projeta-se naquele que o precede. Se a leitura passa através da câmara sonora para efetivar-se no plano superior das representações, este depende, por sua vez, das unidades significativas de vários graus. Os objetos representados (*die dargestellten Gegenstand*) aparecem como plano de fundo dessas unidades, cujas enunciações são quase-juízos (Northrop Frye chamou-as de hipotéticas). Sejam coisas, pessoas ou acontecimentos, os objetos existem ficticiamente, no modo da modificação de neutralidade. É uma existência que os *aspectos esquematizados* apoiam. Conforme os seus elementos preponderantes, os *aspectos* (*Ansichten*), que são dados juntamente com os objetos (*paratgehalten*), permitem visá-los de um certo modo, impondo-lhes uma perspectiva que os torna manifestos. Assim, a ordem das representações não forma totalidade independente; ela só se atualiza, para empregarmos uma expressão de Max Scheller, “nas costas” dos *aspectos esquematizados*.

A terceira camada também é, como momento, constitutiva dos fenômenos de ordem superior a que serve de suporte. Desempenha, por isso, uma função determinante (*Bestimmungsfunktion*) na organização do mundo imaginário, inclusive condicionando a captação de valores espirituais, metafísicos e não-metafísicos, que se entreabrem a partir dela, e que podem constituir novas camadas de significação. Fenomenologicamente, esses valores não existem como idéia; revelam-se através das situações objetuais, por sua vez concretizadas nos esquemas, que operam sobre as unidades significativas fundadas na sonoridade verbal. Em resumo, a idéia, sem “qualidades valorativas”, a título de puro conceito, independentemente da concretude que lhe emprestam os esquemas e, remissivamente, as qualidades da matéria verbal, seria uma concepção sem integridade poética, sem existência fenomenológica.

Assim, o trágico da morte, como valor espiritual, que se manifesta num poema de Carlos Drummond de Andrade — a elegia *Tu? Eu?*, de Boitempo, cheia de sarcasmo — e determinada mormente, sem omitir-se o tom elegíaco do verso de sete sílabas e de suas rimas (camada sonora), das enunciações (uni-

dades significativas) na forma do condicional (Se morrer derrotado, / não morres conformado) ou na forma negativa (Nem morres informado... Nem sabes se és culpado... Não morres satisfeito... Não aceitas teu fim), pelo esquema trocadilhístico assente no jogo de significados correlatos (*conformação, informação e desinformação*). É nesse jogo dialógico do poeta morituro, insatisfeito, cético e impiedoso com o seu outro, que o trágico da morte, associado ao mais puro sarcasmo da vida, reluz no final: “Não morres satisfeito, / morres desinformado”.

Quanto mais uma obra revela qualidades na escala da vivência dos valores, — valores não apreendidos por outro meio, e que o discurso filosófico apenas pode discriminar de maneira abstrata, mais harmonicamente funcionam as camadas constitutivas. Pode-se então afirmar que a altura da estratificação determina, para Ingarden, o maior ou menor caráter literário da obra, o que não deixa de ser um critério valorativo, embora concordante com a análise fenomenológica. Nessas condições, colocando-nos do ângulo de nosso estudo, indaguemos qual seria o verdadeiro alcance analítico da “estrutura fundamental” da obra, como uma construção de camadas heterogêneas.

Os seis estratos mencionados entram, cada qual de per si, na sua *peculiaridade material* (44), e uns em relação aos outros, na conformação de um todo. Construção orgânica (*organischen Bau*), a unidade desse todo se fundamenta nas características particulares das camadas. Daí a natureza polifônica de que a obra se reveste como forma total. O problema da diferença entre forma e conteúdo desaparece diante da essencial correlação fenomenológica, sustentada em diferentes níveis, entre elementos que já constituem totalidades de sentido, e que são também, conforme a doutrina de Idéias I, estruturas interdependentes. A obra singular, apreendida numa vivência concreta, abrange, pois, momentos diferentes, edificados uns sobre os outros, e que se relacionam pelo nexo de fundação. Essa vivência concreta, que

(44) — A matéria constitutiva de cada uma das camadas fenomenologicamente consideradas.

se atualizaria pela leitura, pressupõe a experiência estética. Sem a experiência estética, que Husserl nos ensinou a ver como uma *modificação de neutralidade* das vivências intencionais (noesis), e de seus respectivos correlatos (noema); sem a passagem do índice de realidade ao do imaginário, não poderíamos chegar ao nível descritivo que possibilita a percepção em segundo grau dos estratos componentes da obra e a consequente apreensão deles como fenômenos, redutíveis a essências materiais, com os seus componentes invariáveis. Por outro lado, a experiência estética, que serve de pressuposto a Ingarden, na qual a vivência do objeto transfere-se a uma outra modalidade de ser, tem um alcance ontológico. Assim, o desenvolvimento da análise de Ingarden é inseparável da estrutura da consciência no estágio avançado da descrição husserliana: A caracterização das camadas estriba-se numa *Wesenschau*: na intuição da essência dos fenômenos. E a passagem de camada a camada, com o nexo de fundação que as liga, efetua-se como passagem de um a outro nível da experiência e de suas vivências intencionais, quando o leitor da obra assume uma atitude estética.

Pode-se afirmar, respeitando-se o princípio da intencionalidade, e consequentemente a correlação noético-noemática em que ele implica, que a estrutura da obra, fenomenologicamente considerada, acompanha a estrutura da consciência; e, mais ainda, que nos oferece um *analogon* desta estrutura. Antes de ser objetivação do espírito, nos termos da filosofia hegeliana, o mimema verbal, desprendido do seu autor, dotado da consistência de um objeto que o leitor atualiza na atitude estética, é, como totalidade significativa, uma estrutura intencional, que a consciência funda e constitui num espaço intersubjetivo.

VI

Observa-se nas duas teorias que antes examinamos o realce do conceito de *estrutura*, mas de maneira tal que esse conceito também seria aplicável ao mimema verbal, na acepção aristotélica da forma poética. Poder-se-á dizer da tragédia, interpretada por Aristóteles, que é uma estrutura, com a condição porém de atribuímos à *enteléquia* o entendimento da filosofia

romântica da Natureza, concebendo-se a noção de alma pela retícula do organicismo.

A forma individualizadora, como princípio determinante da inteligência (*nous poietikos*), na ordem do fazer a que pertence a arte, é a primeira causa, para Aristóteles. Por analogia com o ser vivo, a obra repete e reproduz a natureza das coisas naturais, dotadas de movimento. (45). Os seis elementos que participam de sua composição heterogênea integram um conjunto auto-suficiente. Da interdependência deles nasce a unidade do todo, cujas partes inseparáveis constituiriam então uma estrutura.

Se aplicada ao todo vivo de Aristóteles, a estrutura indica apenas essa unidade por interdependência e inseparabilidade das partes, que o termo *psiqué* (alma), com o seu significado de forma substancial como enteléquia a nomeia. Nessa perspectiva, que é a da *ousia*, o conceito de estrutura nada acrescenta ao de forma, como *eidos* e *morphe*.

É difícil, por isso, aceitar que Aristóteles tenha sido o “pai da reflexão estrutural”, (46) a não ser que se desrespeite a hierarquia dos conceitos, e se passe a ler a Poética do Estagíria independentemente de sua Metafísica. O próprio Umberto Eco, que é quem se dispõe a encontrar em Aristóteles a pré-história de uma teoria da estrutura, adverte-nos sobre a necessidade de separar a idéia de conjunto auto-suficiente, que “impregna toda a História da Filosofia” (47), sem exceção de sua fase medieval, da concepção estruturalista da estrutura. As filosofias da vida, a Fenomenologia, o Neo-kantismo de Cassirer e Suzanne Langer, a Gestalttheorie e o Neo-aristotelismo de

(45) — Compreendeu-o Joyce numa de suas notas: “*e tekhnē mimeitai ten physin* — This phrase is falsely rendered as “Art is an imitation of Nature”. Aristotle does not here define art; he says only, “Art imitate Nature”, and means that the artistic process is like the natural process...” James Joyce, *Aesthetics*, *The Critical Writings*, pág. 145, Faber and Faber.

(46) — Umberto Eco, *A Estrutura Ausente*, pág. 255, Editora Perspectiva, São Paulo.

(47) — Umberto Eco, *idem*, pág. 252.

Northrop Frye, que vão mais além daquela idéia, já participam desse “estruturalismo genérico”, pós-organicista, de que fala o crítico italiano.

Na doutrina sistemática de Northrop Frye, a noção de estrutura se aplica, conforme vimos, à obra individual, considerada, do ponto de vista de seu significado, uma estrutura verbal centrípeta, polissêmica, e também ao contexto imaginativo ou mítico que a obra individual representa. Do primeiro ponto de vista, que se confunde com a integridade da organização verbal, a estrutura, como princípio de diferenciação da linguagem, relativamente à organização gramatical e lógica, é a unidade da forma e do conteúdo. Distinguindo, entretanto, *conteúdo e sentido*, Northrop Frye vai buscar a inteligibilidade última de um texto literário no “contexto imaginativo” de que esse texto partilha com outros da mesma espécie. Desse segundo ponto de vista, a estrutura corresponde aos arquétipos, como princípios ativadores da linguagem. Ainda que *patterns* da ação humana condicionando a mimese, os arquétipos ainda pertencem à família das formas substanciais, e assinalam o fundo psicologista da teoria de Frye.

Isenta de psicologismo, abrangendo, como unidade de sentido os elementos da obra, que funcionam em diferentes níveis ou camadas, a “estrutura fundamental” de Ingarden absorve a forma e o conteúdo numa totalidade inclusiva; os seus níveis materiais individualizados, estruturas mais simples, são outras tantas formas que se correlacionam e se equilibram. A correlação e o equilíbrio das camadas, inerentes ao sentido que a experiência estética atualiza, tanto mais se manifestam quanto mais ela se aprofunda. Dado que a interpretação fenomenológica “move-se constantemente entre os elementos e o todo, o todo e as partes e camadas” (48), esse método, suprime, além da oposição entre forma e conteúdo, a outra dualidade, da forma in-

(48) — Anatol Rosenfeld, A Estrutura da Obra Literária, Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, Assis, 1967.

terna e da forma externa, aberta pelo hegelianismo e mantida pelas correntes estilísticas que nele se inspiraram. (49)

Desse modo, longe de ser um sucedâneo da forma substancial, a estrutura é, para a Fenomenologia, um conceito descritivo, que o fenômeno concreto, dado na experiência estética, exige. Mas a articulação da obra literária em camadas é de natureza eidética. Sua estrutura, com a individualidade e a diversidade das essências materiais, é um *eidos* não substancial e sim intencional. No domínio fenomenológico, a estrutura pertence, pois, com direito de origem, ao caráter intencional da consciência.

Segundo Hugo Friedrich escreveu num artigo polêmico (50), as únicas acepções de estrutura, válidas e proveitosas para a Ciência da Literatura, seriam a de *configuração*, assinalando a individualidade singular da obra; a de *integridade estilística*, representativa dos padrões expressivos de uma determinada época, e a de *paradigma*, no que concerne à fisionomia distintiva dos gêneros literários. A primeira, insuficiente para a significação fenomenológica, emparelha-se com a *forma poética* de Aristóteles e a *forma concreta* de Hegel. A segunda poderia ficar a cargo de uma teoria histórica dos estilos, de inspiração diltheyana, à maneira da tipologia de Lucien Goldmann, segundo a qual as visões do mundo, que prevalecem para cada época e para cada sociedade são, na medida em que se traduzem por um sistema de normas, geradoras de estruturas. (51)

Das três acepções consideradas, somente a última, a de *paradigma*, diretamente relacionada com a estrutura da lingua-

(49) — Mantém essa dualidade, que passa pela estilística de Leo Spitzer, Amado e Damaso Alonso. Ver de Damaso Alonso, Poesia Espanhola (Ensaio de métodos e limites estilísticos), Instituto Nacional do Livro, 1960; de Amado Alonso, *Matéria y forma en poesia*, Gredos.

(50) — Hugo Friedrich, *Estruturalismo y estructura en la ciencia literaria*, Boletín Informativo, 5, Cosal.

(51) — Tipologia proposta, nos ensaios de *Recherches Dialectiques* (Le Concept de Structure significative dans l'histoire de la culture, entre outros), e de *Pour une Sociologie du roman*, Gallimard.

gem, conviria ao estruturalismo no sentido estrito, — ao estruturalismo enquanto modo de pensamento, tantas vezes indiscernível da moda, e que se transformou hoje, sob vários estilos filosóficos, “num ponto de partida com diversas estações de chegada”. (52) Esse ponto de partida, que selou a ascendência da Linguística na Teoria da Literatura, foi a compreensão saussuriana da linguagem.

A começar pela natureza do signo linguístico, Saussure já se encontra, estabelecendo a correlação entre o *significante* e o *significado*, que não existem isoladamente, — nem fora da “oposição que os separa” (53) nem fora do sistema de que fazem parte, — no polo oposto de uma concepção entitativa da linguagem. Toda a força da concepção saussuriana, que vai desalojar a pauta organicista da acepção de estrutura como um todo, recai na idéia de sistema, onde, em vez da totalidade indivisa entre os elementos componentes, encontramos apenas a ordem de suas correlações. No sistema da língua, semelhante a um jogo de xadrez, em que as peças valem pela ordem e pela posição que ocupam, são os nexos relacionais que definem a existência dos termos; e cada termo “tem um valor por sua oposição a todos os outros termos”. (54)

Preenchendo a noção de estrutura, essa idéia de sistema, como nexo relacional, afirmará a vocação metodológica e epistemológica do estruturalismo, delineada pari-passu com o esvaziamento do caráter entitativo da linguagem. A existência relacional dos termos ou dos elementos é o modo como os *fatos da língua* se dão a conhecer. Quando se afirma que as unidades linguísticas não existem fora das relações que as unem, independentemente das diferenças e oposições que permitem combiná-las entre si, declara-se a impossibilidade de conhecê-las como entidades. A conceituação de que a língua é um “sistema de va-

(52) — Umberto Eco, *A Estrutura Ausente*, pág. 254, ed. cit.

(53) — Saussure, *Curso de Linguística Geral*, 2a. ed. Trad. de Damaso Alonso, pág. 129, Losada, Buenos Aires.

(54) — Saussure, idem, pág. 159, ed. cit.

lores” (55), constitui, ao mesmo tempo, uma regra de método e um princípio epistemológico. Se cada membro do sistema só se identifica em relação com os outros, se cada membro é uma unidade concreta demarcável por aquela que lhe é oposta, essa precedência do relacional sobre o substancial vale por uma condição *a priori* do conhecimento possível da língua e por uma definição de seu objeto.

Os dois temas que até aqui se destacam, o da existência dos fatos da língua e o do seu conhecimento, se recortam na tese do *Curso de Linguística Geral*, de que a língua, pensamento organizado na matéria fônica, — comparável ao verso e ao reverso de uma folha de papel — oferece o terreno limítrofe, onde se situa o trabalho do linguista, em que os elementos das duas ordens, a do significante e a do significado, se combinam para produzir “uma forma, não uma substância”. (56)

A estrutura que serve de denominador comum às correntes estruturalistas é forma sem substância (ousia): forma como sistema de correlações e não como princípio determinante (eidos) da matéria (hyle); forma como um conjunto de relações homólogas e não como acabamento, individuação e perfeição do ente em sua singularidade e concretude. Por essa razão, a realidade da estrutura é, para empregarmos a conceituação já clássica de Levi-Strauss, um “sistema regido por uma coesão interna; essa coesão, inacessível à observação de um sistema isolado, revela-se no estudo das transformações graças às quais podemos encontrar propriedades similares em sistemas aparentemente diferentes”. (57) O conhecimento de uma tal realidade corresponde a um modelo conceptual, que dá conta dessas transformações.

Elaborada a partir dos objetos ou dos fatos observáveis, mas sem ser fato ou objeto, a estrutura assim concebida, que

(55) — Saussure, idem, pág. 191, ed. cit.

(56) — Saussure, idem, pág. 193, ed. cit.

(57) — Levi-Strauss, *Le Champ de l'Anthropologie*, Leçon inaugurale au Collège de France, *Anthropologie Structurale Deux*, pág. 28, Plon, Paris, 1973.

abrange as relações que os explicam, e ainda a operatória que serviu para constituí-los, não é jamais um conhecimento de coisas. Os fatos, que se identificam pela posição que ocupam num sistema, existem, quando conhecidos, apenas em razão dos nexos que os configuram. Falar, nesse sentido, de uma realidade estrutural é, portanto, referir-se à trama desses nexos, que garantem a inteligibilidade das coisas, mas subtraindo-lhes, na medida em que as convertem em membros de correlações homólogas, o caráter entitativo de substância. O modo estrutural de pensamento poderá então ser descrito, ironicamente, como aquela concepção do mundo, exposta por Ulrich, o personagem de Musil, segundo a qual “tudo é apenas elemento de um conjunto ou de inumeráveis conjuntos, os quais, provavelmente, fazem parte de um super-conjunto a respeito do qual nada se sabe”. (58)

Mas firmada tanto na Linguística quanto na Matemática, na Antropologia e na Biologia, a noção de estrutura, como *sistema* e como *modelo*, que possui alcance metodológico e epistemológico, suspendeu, no sentido dialético de uma *Aufhebung* hegeliana, a validade interpretativa da categoria de substância. De sua vigência, que podemos qualificar, com Heidegger, de *verdadeiro acontecimento* no plano da historicidade, resultou um novo descortínio do pensamento em relação a si mesmo e ao real: descortínio que nos situa, desde logo, num universo de signos, preliminarmente aberto pelas estruturas linguísticas.

Quais são as implicações, para a Literatura, do estruturalismo assim entendido, como modo de pensamento? Retomando a conceituação aristotélica de que partimos (a Literatura é a arte cujo *medium* é a linguagem), precisaremos a nossa pergunta, a fim de indagar o que sucede, na perspectiva do conceito de estrutura antes delineado, ao *medium verbal*, à *arte literária* e à *obra*.

A primeira e mais geral consequência, que se traduz pela centralização da Teoria da Literatura na Linguística, é o deslo-

(58) — Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, 1.^o vol. pág. 76, Gallimard.

camento da forma literária, nas duas linhas inicialmente definidas, a *retórica* e a *poética*, para a estrutura da própria linguagem. Nem revestimento nem forma exterior, nem idéia, intuição, expressão ou forma interior, o *medium verbal*, fincado sobre a diferença entre o significante e o significado, é já, em relação aos dois eixos da linguagem, — o da combinação de unidades (sintagma) e o de sua distribuição seletiva (paradigma) — ao mesmo tempo forma e matéria prima da arte literária. É forma por ser o sistema da língua adstrito a regras (código), que lhe determinam o uso no circuito da comunicação linguística; trata-se, nesse sentido, do próprio pensamento organizado na matéria fônica, da estrutura linguística enquanto sistema de simbolização. Mas é também matéria-prima, porque esse *medium verbal* formado, disponível para o uso da palavra (*Parole*), conforme as restrições do código, franqueia o acesso a um nível autônomo de estruturação da linguagem. Tanto nesse nível, que é o da *Literaridade* ou da “*linguagem literária*”, quanto no anterior, puramente linguístico, desaparece a oposição entre forma e conteúdo. “Para o estruturalismo, como asseverou Levi Strauss, essa oposição não existe: não há de um lado o abstrato e de outro o concreto. Forma e conteúdo são da mesma natureza, sujeitos à mesma análise. O conteúdo extrai a sua realidade de sua estrutura, e o que se chama de forma é “*la mise en structure*” das estruturas locais em que consiste o conteúdo”. (59)

A segunda consequência da perspectiva estruturalista, especificada por Jakobson, é que a arte literária sustenta-se na dominância da *função poética da linguagem*, diretamente relacionada, dentro do circuito comunicativo, com a *mensagem*. Núcleo linguístico da “*literaridade*”, a função poética, que “projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação” (60), é empiricamente verificável sobre esses dois eixos, ao nível dos aspectos fonológico, sintático, se-

(59) — Levi-Strauss, *La Structure et la Forme* (Reflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp), *Anthropologie Structurale* Deux, pág. 158, ed. cit.

(60) — Jakobson, *Linguistique et Poétique*, *Essais de Linguistique Générale*, pág. 220, Les Editions de Minuit.

mântico, etc. que são as “variantes ordenadas” da obra. (61) Tais variantes indicam o sistema de procedimentos verbais em que a obra consiste. Consequentemente, a sua forma compositiva será absorvida na correlação dinâmica desses procedimentos, que correspondem ao seu *princípio de construção*.

Precisado por Tinianov, um dos formalistas russos, o *princípio de construção* levaria a ver a unidade da obra literária “como uma integralidade dinâmica, que tem o seu próprio desenvolvimento; seus elementos não estão ligados por um signo de igualdade e de adição, mas por um signo dinâmico de correlação e de integração”. (62) Mas com essa unidade, que não é mais a unidade fenomenológica, individualizada e essencial, chegamos à terceira consequência da perspectiva estruturalista.

O princípio de construção transpõe o nível de inteligibilidade da literatura, para além da obra singular e isolada, ao do sistema que ela integraria juntamente com outras de um mesmo autor ou de autores diferentes, pela natureza das correlações inerentes aos seus procedimentos. Os elementos particulares que as singularizam não teriam senão uma relativa autonomia; dependendo das funções que desempenha num conjunto sistemático, a inteligibilidade da literatura como fenômeno, remonta ao plano das variações de uma obra ou de um sistema de obras, por sua vez inteligíveis quando relacionados com outros sistemas, quer sejam contíguos à literatura, — a exemplo dos padrões de linguagem científica, filosófica e estética — quer sejam mais afastados da Literatura, a exemplo da série dos fatos sociais e políticos.

Uma vez que a forma literária, decorrente da função poética, se descola das estruturas linguísticas em que assenta, a quarta e última consequência, representando o extremo limite

(61) — Cf. Levi-Strauss, “Les Chats” de Charles Baudelaire, par Roman Jakobson et Claude Levi-Strauss (nota introdutória), L’Homme, vol. II, n.º 1, 1962.

(62) — J. Tinianov, La notion de construction, Théorie de la Litterature, pág. 117, Editions du Seuil.

da noção de estrutura nesse domínio, é a neutralização da própria obra pelo *discurso* diferenciado, cujos “fatos completos”, na ordem das significações, produziriam essa espécie de realidade verbal fechada, a que Roland Barthes chama de *texto*. (63)

Escapa ao objetivo desta análise a apreciação crítica do conceito de texto. Contudo, interessa-nos assinalar que o *discurso*, como extremo limite do estruturalismo, marca o ponto em que a criação literária e o sistema do saber se recortam na cultura de nossa época. Participando do inconsciente pelas suas estruturas linguísticas de base, o discurso literário conquista a sua autonomia separando-se do mito e do sonho, que são, como ele, membros do universo dos signos. (64)

Encarada sob esse aspecto, a questão da forma e da estrutura literária, introduzindo-nos a um círculo mais vasto de problemas, vincular-se-ia ao processo da diferenciação dos discursos — o mítico e o onírico, o científico, o filosófico e o ideológico — que se tornou, dentro do processo mais geral da meta-física em crise, e da consequente suspensão histórica de suas categorias, a começar pela de substância, um dos centros de reacomodação histórica do pensamento.

Mas cada uma das três últimas consequências que enumeramos também deixa em suspenso, como num parêntese metodológico, que não eliminaria a validade de outras postulações. uma parte considerável da experiência literária, globalmente considerada. Assim, a função poética da linguagem aponta para o ato de criação, fator de sua dominância, e não é incompatível com a mimese; o princípio de construção aponta, através dos sistemas encadeados que condicionam a inteligibilidade da obra, para a sua historicidade iniludível. Ressalvada a primazia da estrutura, enquanto conceito regulador teórico, que a prá-

(63) — Roland Barthes, Linguistique et Litterature, Langages, n.º 12, Didier/Larousse.

(64) — Ver a respeito dessa separação, os caps. V e VI do estudo pioneiro de Luís Costa Lima, Estruturalismo e Teoria de Literatura, Vozes, 1973.

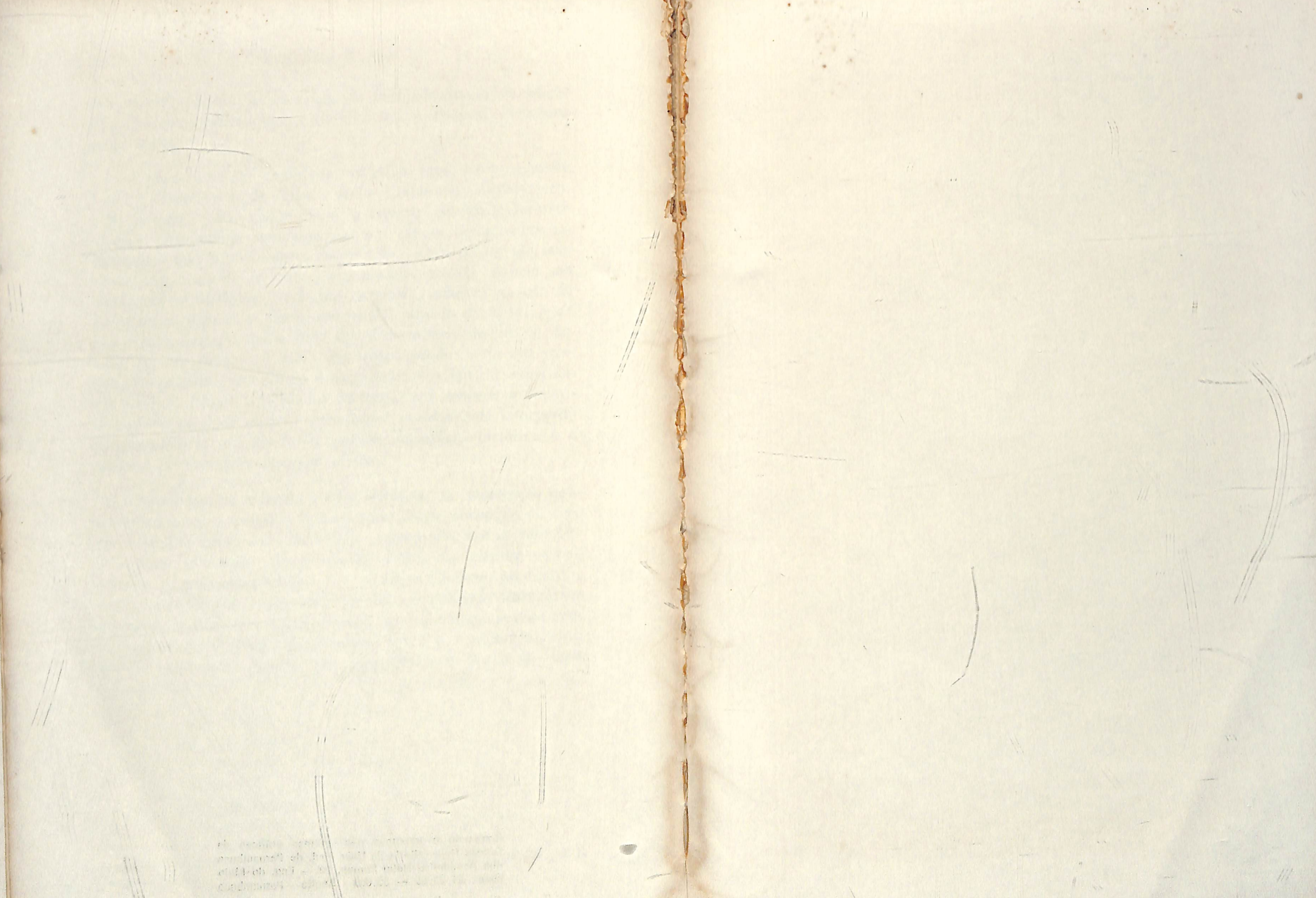
tica literária assimilou, na época da problematização da literatura, podemos afirmar que é na obra que o *discurso* se realiza como *texto*.

A obra é, na sua realidade textual, o lugar onde, segundo Valéry, “inscreve-se de linha a linha o duelo do espírito com a linguagem”. (65) Nesse duelo, o espírito, atividade formativa já comprometida com a ordem dos signos, opera sobre estruturas a que também serve de veículo. Longe de ser um conjunto de estruturas fechadas, a realidade textual abre-se sob três aspectos distintos: *o de sua inscrição*, relativa ao ato de escrever, situado num plano existencial, aquém da obra; *o de sua temporalização*, para além da obra, remetendo-nos ao sistema que ela integra, e daí à sua historicidade; *o de sua criação*, na própria obra, como espaço intersubjetivo da experiência estética. Desses três planos do texto, que somente a experiência estética pode abrir, o primeiro é suscetível de interpretação ontológica, o segundo de análise sociológico-histórica e o terceiro de descrição fenomenológica.

Pensar estruturalmente a obra literária, na intersecção desses três planos, é pensá-la jamais como objeto substancial ou coisa, e sempre como foco de sentido, emergindo das correlações múltiplas (estruturas propriamente ditas) do medium verbal (forma propriamente dita). Esse modo de pensar produziria, como modo de ler, a conversão de toda a realidade textual em atividade poética. Seria um método prático e uma prática metodológica, proporcionando o conhecimento e a experiência da *poiesis* imanente à língua, que estes versos de Jorge de Lima recomendam:

Lede além
do que existe
na impressão.
E daquilo
que está aquém
da expressão.

(65) — Valéry, *Présentation du “Musée de la Littérature”*, *Regards sur le monde actuel*, pág. 363, Gallimard.



BC

(QIU)

MD
AC
018

