
FUNDAMENTOS HERMENÊUTICOS PARA UMA ANÁLISE POÉTICA

Laércio Nora Bacelar*

RESUMO

Este artigo apresenta uma formulação teórica calcada no pensamento de Schleiermacher e Dilthey, para uma visão hermenêutica do processo de composição poética. Para tanto, o processo de singularização da palavra poética é visto sob a ótica da fenomenologia husserliana mais o pensamento schleiermacher-diltheyniano, raízes profundas do Formalismo Russo e seus desdobramentos.

I - INTRODUÇÃO

O presente trabalho objetiva apresentar alguns elementos teóricos fundamentais para uma análise poética à luz de uma visão hermenêutica do processo de composição. Assim, interessa-nos discorrer sobre a singularização da palavra poética em termos das relações entre os elementos constitutivos (partes) na construção do poema (totalidade). Decorrentemente, interessam-nos também as questões pertinentes à função estética da palavra quando inserida no contexto poético.

Para a apresentação dos fundamentos hermenêuticos para uma análise poética, formulamos um arcabouço teórico baseado em Melo e Souza, a propósito da hermenêutica de Schleiermacher (1981) e da hermenêutica de Dilthey (1985); em Jan Mukarovsky, no que se refere à problemática da denominação poética e à função estética da língua, e

* Mestre em Lingüística pela Universidade de Brasília. Professor do Departamento de Letras da UFG.

em Roman Jakobson, nas questões concernentes à operacionalização da função poética da linguagem (1970, 1971, 1974). Evidentemente, quaisquer postulações teóricas a propósito de uma análise literária devem tributo ao Formalismo Russo e seus desdobramentos. Assim sendo, procuramos ressaltar, senão a maior, uma das grandes contribuições dos formalistas russos na abordagem de fatos lingüísticos e, sobretudo, literários, exatamente por casarem fenomenologia e hermenêutica: o resgate da consciência perdida do objeto literário a partir da formulação do conceito de *literariedade*.

II – FUNDAMENTOS HERMENÊUTICOS PARA UMA ANÁLISE POÉTICA

2.1 – Hermenêutica e fenomenologia

De acordo com Melo e Souza (1981), o pensamento de Schleiermacher se assenta sobretudo em duas bases fundamentais: a elaboração do conceito de *individualidade* e a tese de que uma totalidade é constituída de *formas essenciais*, ou seja, de que o *todo* jamais se perfaz numa totalidade exclusiva e conclusiva, como se fosse um mero somatório das partes que o integram. Assim sendo, uma análise hermenêutica deve fundamentar-se na aplicação desses dois conceitos ao objeto de análise, isto é, fundamentar-se na procura dos elementos singulares (*indivíduos*) e das relações entre tais elementos hierarquicamente dispostos e integrados na construção gradativa do *todo*.

Conseqüentemente, o processo hermenêutico de decodificação sígnica segue um caminho inverso ao da epistemologia ou ao do estruturalismo estático. Enquanto estes, numa análise estrutural, partem das categorias genéricas para as categorias particulares, ou seja, da totalidade para os constituintes mínimos, àquele interessa o elemento integrante, de baixo para cima, num contexto superior. Em outras palavras, a análise hermenêutica objetiva determinar o princípio construtor que hierarquiza os elementos integrantes na totalidade. Como se observa, a hermenêutica e o estruturalismo seguem rotas paralelas, simétricas, mas de sentidos opostos.

A vantagem do pensamento hermenêutico sobre o epistemológico-estruturalista reside exatamente na inversão da rota. Buscando o princípio construtor de um todo, busca-se também o princípio de interpretação embutido na estrutura. Assim sendo, uma das premissas fundamentais para a análise hermenêutica diz respeito à constituição de um organismo individual em torno de um ponto central. Nesse sentido, as partes constituintes de um todo, enquanto indivíduos, contêm os seus respectivos núcleos centrais que hierarquicamente convergem para um núcleo superior, que os envolve e os totaliza significativamente. Isto vale dizer que é do entrelaçamento dos significados parciais dos elementos constitutivos de uma totalidade que a significação global vai sendo paulatinamente urdida, tramada. Não há, por assim dizer, elemento estrutural que não se perfaça numa totalidade, ao mesmo tempo em que não há elemento destituído de significado. Desta forma, o círculo hermenêutico se impõe: a relação entre o todo e as partes é dinâmica, sujeita a transformações pelo intercâmbio das relações simétricas ou opositivas entre as partes. Em suma, o todo é concebido como estrutura dinâmica, em perpétuo movimento, assim como cada elemento que o compõe é, dentro de seu nível hierárquico, uma outra estrutura, um outro todo também em movimento contínuo.

Uma das conclusões mais relevantes do pensamento hermenêutico é o fato de que “o indivíduo só existe coexistindo”,¹ seja na relação com os outros indivíduos, seja na relação com a totalidade. Assim, para citar exemplos lingüísticos, um *fonema* só existe na relação com outros fonemas ou na relação com a totalidade superior, seja ela um *morfema*, um *vocábulo mórfico*, um *sintagma* ou o discurso verbal etc. Por sua vez, o *morfema* só existe na relação com outros morfemas ou com a(s) totalidade (s) que lhe é (são) superior (es); e assim por diante. Mas, sendo o conceito de *fonema* (ou de *morfema*) uma abstração lingüística, como concebê-lo como uma estrutura em movimento embutida em outra estrutura em movimento?

Ora, se se analisa um determinado fonema tão somente como abstração lingüística descontextualizada, jamais se percebe que, dependendo de seu modo de inserção num dado ambiente fonético, tal fonema está sujeito a se realizar de múltiplas formas ou, na terminologia lingüística, de acordo com suas características distribucionais. Por exemplo, o /s/ do português realiza-se como [z] caso o vocábulo seguinte

seja iniciado por vogal (cf. [ˈkazazaˈzujs] ‘casas azuis’) ou por consoante sonora (cf. [ˈlapiz ˈbrãku] ‘lápiz branco’) e em outros ambientes como [s] mesmo. Como se pode observar, o que é X num determinado contexto deixa de sê-lo para realizar-se como Y em outro contexto. Contudo, a dinâmica do processo não pára por aí: se no plano morfológico o /s/ fonológico do português ganha o status de morfema a partir do momento em que, em determinados vocábulos mórficos, em posição final, traduz a marca de pluralidade, sua mutação fonológica implica conseqüências morfológicas. Desta forma, se o fonema /s/ pode se realizar como [z] e se /s/ pode funcionar morfemicamente como marca de plural, o [z] também será marca de pluralidade. E o jogo de relações simétricas fica evidente: o fonema /s/ está para seus alofones [s] e [z] assim como o morfema {-s} está para seus alomorfes [-s] e [-z]. Acrescente-se a isto que, ao sonorizar-se em determinados ambientes (antes de vogal e consoante sonora, vale lembrar), o /s/ transfigurado em [z] implica profundas alterações na estruturação silábica, no ritmo, na entonação etc. Com isto, tentamos ilustrar a relativa estabilidade das partes em relação ao todo: uma mutação numa das partes pode alterar todo o conjunto em todos os níveis de interdependência de seus elementos constituintes, vertical ou horizontalmente.

Aplicando-se estas idéias ao texto poético, verifica-se que o poema (o *todo*) não pode ser reduzido a um mero somatório de estrofes, que seriam meros somatórios de versos e estes, por sua vez, somatórios de palavras. Do mesmo modo, o significado total do poema não é a soma algébrica dos significados parciais das estrofes, nem o significado destas, a soma dos significados parciais dos versos. Antes, pelo contrário, a significação total de um poema está embutida num dado elemento (seja um fonema, um morfema, uma sílaba métrica, uma palavra, um sintagma, um verso ou uma estrofe etc.). Assim, a significação parcial de um dado elemento inteira-se em sua relação com outro elemento de seu mesmo nível, no plano sintagmático, e/ou na relação com outro(s) elemento(s), no plano paradigmático. Na tessitura desse jogo de relações horizontais e/ou verticais, os significados de elementos estruturais vão se intercompletando e contribuindo para a construção do sentido da(s) unidade(s) superior(es). Para ilustrar, diga-se que o significado parcial de uma palavra depende de sua inserção no contexto e de suas relações simétricas ou opostas com outras palavras que a rodeiam, implicando

a construção do sentido do verso. Mas o verso não é em si mesmo uma unidade autônoma, salvo em poemas monovérsicos (ainda assim intrinsecamente correlacionado ao título do poema). Logo, o significado parcial de um verso só se realiza a partir de suas articulações com o(s) significado(s) dos demais versos e, conseqüentemente, tais articulações gradativamente vão compondo o significado total ou os significados possíveis do poema. Com isso, os elementos estão submetidos a um constante processo de singularização dentro da estrutura, apesar de suas implicações nos outros elementos, e vice-versa. Daí é que a premissa que postula a existência do indivíduo a partir de sua coexistência com outros indivíduos se torna ainda mais relevante: individualizar-se é o inteirar-se na conjunção com o infinito.

Como se observa, o conceito de *individualidade* permeia todo o pensamento hermenêutico inevitavelmente vinculado ao conceito de *totalidade*, dentro de uma relação dinâmica. Por conseguinte, o conceito de individualidade se alastra por todos os níveis de análise. Pode-se, então, falar da individualidade de um fonema, de um morfema, de uma palavra, de um sintagma etc., tanto quanto se pode falar da individualidade de um texto, de uma obra de arte, de um ritual etc. Da mesma forma podemos reafirmar a individualidade do discurso poético na totalidade lingüística e até mais além: na totalidade da linguagem. O indivíduo se individualiza (vale o pleonasma!) à medida que é concebido como um dos continentes do infinito, isto é, os indivíduos são indivíduos porque contêm em si mesmos o infinito e, por isso, se tornam “reconhecíveis em sua peculiaridade e não como momentos de uma totalidade que os inclui e os transcende, suprimindo-lhes a soberania”.²

Chega-se ao ponto em que vale opor o pensamento hermenêutico aos procedimentos analíticos tradicionais do objeto literário. Em primeiro lugar, é bom lembrar que o processo hermenêutico, dada a sua característica de raciocínio circular (sem conotação pejorativa!), é válido para todo e qualquer texto (tecido de signos), literário ou não. E aí está uma diferença essencial de postura em relação ao objeto sob análise: o raciocínio circular se impõe e se torna vantajoso. Ao invés do olho dissecador que pincelava aqui e ali determinadas figuras de linguagem, de pensamento ou de construção (cf. a terminologia da estilística tradicional), vale mais a integração dos elementos estruturais na totalidade superior. Ao invés da prática beletrista de reduzir o fenômeno literário

aos ‘achados poéticos’ e às ‘rimas ricas’, como se não houvesse uma relação entre uma coisa e outra, a exegese hermenêutica preocupa-se mais com o valor estético de uma rima, ‘rica’ ou não, de uma metáfora, original ou não, de um verso, metrificado ou não, etc. Ao contrário de uma prática tradicional que reduz a literatura a um receituário estilístico, como se seguir determinados passos da receita, dosando os ingredientes, fosse ‘fabricar’ a essência do fenômeno literário, à hermenêutica cabe buscar o valor (estético) e a estrutura de cada elemento dentro da estrutura maior, desprezando as receitas prévias.

Assim, contrariando uma prática sacramentada nos estudos literários tradicionais que muita vez decodifica erroneamente o objeto literário com categorias externas, freqüentemente até estranhas a ele, o raciocínio hermenêutico procura em cada objeto o seu *interpretante* básico: cada objeto estético contém em si o princípio de sua interpretação. Logo, ao analista de um texto, literário ou não, cabe determinar o interpretante adequado ao objeto sob investigação. E daí resultam pelo menos duas outras diferenças entre o enfoque da hermenêutica e a prática analítica tradicional. Em primeiro lugar, ao contrário desta, que estabelece *aprioristicamente* as categorias de análise como se elas fossem válidas para todo e qualquer texto, o raciocínio hermenêutico, inversamente, só determina as categorias analíticas a partir do próprio objeto, *a posteriori*. Em segundo lugar, o método hermenêutico (se é que podemos chamá-lo de ‘método’) valoriza o desempenho do intérprete, não mais reduzido ao analista mecanizado que, munido de alguns ‘pré-conceitos’ e preconceitos, dissecava o texto pinçando-lhe os torneios verbais, os jogos retóricos, as peripécias estilísticas. Substitui-se a ótica fragmentária e reducionista pela visão do conjunto em movimento.

Ao refutar a vertente epistemológica fundada no platonismo, que – via de regra – aplica seus modelos analíticos ao objeto visando determinar-lhe as unidades mínimas, a vertente hermenêutica da decodificação textual se orienta no sentido de buscar as leis específicas de cada fenômeno e daí determinar quais são os elementos integrantes e qual a interconexão entre eles na construção de um ou dos múltiplos sentidos globalizantes do fenômeno. Em outras palavras, opondo-se a um platonismo que, centrado numa tomada de posição para contemplar o objeto a partir de categorias arquetípicas (premissas, postulados, ‘pré-conceitos’ etc.), o raciocínio hermenêutico é de natureza fenomenológica:

objetiva a interação dialógica entre o todo e as partes, considerando que o interpretante adequado está ‘escondido’ no próprio fenômeno. Por exemplo, a obra de arte, dado o seu caráter fenomenológico, contém em si mesma o seu próprio princípio dinâmico de composição, do qual decorre sua individualidade em relação a outros fenômenos artísticos ou a outras obras de arte. Desse modo, a obra de arte literária (seja lírica, épica ou dramática) se distingue das demais classes de fenômenos artísticos por conter em si mesma o seu próprio procedimento de elaboração: a singularização da linguagem verbal, traduzível pelo termo “literariedade”.

De fato, a grande revolução nos estudos lingüísticos e literários provocada pelo Formalismo Russo e posteriormente pelo Círculo Lingüístico de Praga deve-se exatamente à retomada da fenomenologia de Edmund Husserl (1859-1938). A doutrina filosófica de Husserl e seus seguidores caracteriza-se sobretudo pela abordagem dos problemas filosóficos à luz de um método de análise objetiva, que busca a “volta às coisas mesmas”, numa tentativa de resgatar a natureza fenomenológica da verdade nos dados originários da experiência:

Dans la phénoménologie de la conscience des choses (*Dingbewusstsein*), il ne s’agit pas de savoir comment les choses, en général, sont, ou ce qui advient d’elles comme telles en réalité; il s’agit plutôt de savoir comment est caractérisée la conscience des choses, quelles sortes de consciences-des-choses sont à distinguer, de quelle manière et avec quels corrélats une chose comme telle se présente et se manifeste à la conscience. De même, c’est la question de savoir comment la conscience par elle-même peut être connaissance d’être-là et de non-être, de la possibilité d’une chose, et de savoir qu’est selon son essence.³

Como se observa, a fenomenologia husserliana procura resgatar a dignidade de cada fenômeno em seu aparecimento, despidendo-o da matematização cartesiana: “Le cri de guerre de la phénoménologie: ‘Aux choses mêmes’ est un appel à l’essence des choses, en tant que les choses sont manifestées dans leurs apparences dont elles ne peuvent différer.”⁴

Etimologicamente, a palavra *fenomenologia* quer dizer “o sentido daquilo que se manifesta”.⁵ Do ponto de vista metodológico, a fenomenologia husserliana busca esse sentido por eliminação de todos

os raciocínios apriorísticos concernentes à realidade subjacente de uma manifestação em si mesma. Logo, Husserl propõe resgatar a objetividade do objeto (sem que a tautologia aqui tenha sentido pejorativo: o raciocínio tautológico visa tão-somente resgatar a essência do objeto). Assim, voltar ao fenômeno literário, por exemplo, significa resgatar a literariedade do literário e, mais especificamente, no caso do gênero lírico, buscar a poeticidade do poema, sem as categorias canonizadas na tradição exegética.

2.2 – A fenomenologia e o Formalismo Russo

O pensamento husserliano é uma das bases filosóficas sobre as quais se assenta o Formalismo Russo e, subseqüentemente, o Estruturalismo de Praga. Não se pode esquecer, porém, que uma outra base subjacente às duas escolas é justamente o pensamento hermenêutico, sobretudo aquele desenvolvido por Schleiermacher e Dilthey. O primeiro, contrapondo-se à tradição metafísica do conhecimento racional, que tenta explicar o particular pelo geral, colocou as bases de qualquer operação interpretativa pela descoberta do conceito de *individualidade*. O segundo, procurando instituir a fundamentação das *ciências do espírito* e buscando a essência do conhecimento histórico, refutou – assim como Schleiermacher – a concepção platônica do “mundo quebrado”: de um lado, o “mundo das idéias”; do outro, o “mundo das sombras”. Logo, o esquema conceptual de Platão, centrado no dualismo *espírito versus matéria*, é renegado para dar vez à doutrina da individualidade. O indivíduo fragmentado, “espírito sem corpo” e “corpo sem espírito”,⁶ cede vez ao *indivíduo* (não divisível!) concebido como ser uno. Isto vale dizer que, para o pensamento schleiermacher-diltheyniano, o indivíduo é “um todo cuja forma interior constitui o núcleo dinâmico de sua estrutura histórica e de sua possível compreensão”,⁷ ou seja, em cada indivíduo “subjaz e subage uma organização sensório-espiritual”,⁸ que é a própria essência do existir.

Mas, em que medida o Formalismo Russo se fundamenta no pensamento schleiermacher-diltheyniano e na fenomenologia husserliana? Antes de tudo, os formalistas russos propuseram a volta ao objeto literário sem as categorias apriorísticas da tradição exegética até então vigentes nos estudos literários. Para tanto, o fenômeno literário deveria ser

investigado enquanto tal. Por conseguinte, aos formalistas russos interessou determinar a natureza da literatura a partir de suas propriedades inerentes. Nesse sentido, a elaboração do conceito de *literariedade* parece resumir a fundamentação filosófica do Formalismo Russo. Por um lado, a *literariedade* de um texto é dada por sua natureza fenomenológica e, por isso mesmo, só pode ser determinada e compreendida a partir do próprio texto, *a posteriori*. Por outro lado, o texto é concebido em si mesmo como um indivíduo, ou seja, contém ingenuamente o seu próprio princípio dinâmico de singularização, que se perfaz em sua *literariedade*. Esse raciocínio circular permeia a teoria da literatura sob a ótica dos formalistas russos. Todo texto contém sua poética implícita e ao intérprete cabe determinar as funções textuais.

Para o Formalismo Russo, a compreensão do objeto literário só se totaliza quando o intérprete determina o sentido do fenômeno literário mediante três operações básicas. A primeira delas consiste em buscar as *funções textuais*, ou seja, definir as unidades dinâmicas na estrutura do texto e suas relações de convergência na totalidade significativa. Em outros termos, a *literariedade* de um texto tem de estar embutida na inter-relação das unidades dinâmicas e na interdependência destas, enquanto unidades portadoras de significações parciais da significação total do texto. A interpretação de um texto, em suma, tem de estar contida na *literariedade* inerente a ele. A segunda operação diz respeito à busca das *funções intertextuais*: determinadas as propriedades do fenômeno e determinado o princípio de construção que singulariza um texto em relação a outros textos, procura-se estabelecer a conexão com fenômenos de outros domínios, no sentido de verificar até que ponto houve continuidade ou ruptura no processo de singularização artística. Finalmente, a terceira operação procura estabelecer as relações da série literária com outras séries, seja a filosófica, a político-econômico-social, seja a religiosa, a antropológica etc. Em resumo, ao casar fenomenologia e hermenêutica, o Formalismo Russo propôs resgatar a consciência perdida do objeto a partir de sua ingênita *literariedade* e, para tal, os princípios interpretativos devem ser operacionalizados. Não é casual, portanto, que os formalistas russos encarem a arte como “procedimento” (cf. V. Chklóvski)⁹ e tenham desenvolvido a “teoria do método formal” (cf. B. Eichenbaum),¹⁰ que sintetiza a compreensão do fenômeno literário nas três operações supracitadas. É Jakobson quem formula, já em 1919, o ponto de partida

para a compreensão do fenômeno literário: “Se os estudos literários querem tornar-se ciência, devem reconhecer o procedimento como sua personagem única.”¹¹

Recusando a concepção da literatura, e por extensão da poética, como transposição de qualquer outra série, seja qual for a natureza desta (autobiográfica, teórico-filosófica, teórico-religiosa, teórico-sociológica etc.), o Formalismo Russo se prende ao que a obra de arte tem de efetivamente literária, daí a elaboração oportuna do conceito de *literariedade*. As pesquisas do Formalismo Russo desdobram-se não sobre a obra individual, mas sobre procedimentos individuais. Chklóvski, Tomachévski e Propp debruçam-se sobre as estruturas narrativas; Tinianóv, Vinogradóv, Bakhtine e Eichenbaum pesquisam as estruturas estilísticas; Brik e Tomachévski se ocupam das estruturas rítmicas; Brik e Jakobson estudam as estruturas sonoras, para citar alguns exemplos. Contudo, tais pesquisas – embora assim relacionadas aos pesquisadores – não têm fronteiras bem nítidas e se retroalimentam mutuamente. Além disso, não excluem a problemática da evolução literária (cf. Chklóvski e Tinianóv) nem a relação entre literatura e sociedade (cf. Tinianóv e Volochinóv), entre outros exemplos.

2.3 - A fenomenologia e o Círculo Lingüístico de Praga

Como um desdobramento da terceira fase do Formalismo Russo, o Círculo Lingüístico de Praga, fundado em 1926, aprofunda ainda mais as questões da problemática lingüística e suas intrínsecas correlações com a problemática literária. Entretanto, o estruturalismo de Praga não se limita a ser tão-somente uma extensão do Formalismo Russo. R. Jakobson e seus compatriotas N. S. Trubetzkoy, aliados aos lingüistas tchecos V. Mathesius, B. Havranek, B. Trnka, L. Vachek e J. Mukarovski, de 1929 a 1938, fundam uma prestigiosa revista (*Trabalhos do Círculo Lingüístico de Praga*) através da qual as idéias dos estudiosos são divulgadas. As teses do estruturalismo de Praga são apresentadas no I Congresso de Filólogos Eslavos, em 1929. Tais teses envolvem uma variedade de linhas de pesquisa lingüística, desde problemas genéricos até casos específicos de investigação de línguas eslavas, passando por questões relacionadas à linguagem poética e ao estudo sociolingüístico do uso efetivo de línguas em cidades.

Uma preocupação das teses de 1929 é exatamente a elaboração de princípios adequados à descrição sincrônica da linguagem poética. Nesse sentido, Jakobson contribuiu decisivamente para a compreensão desse fenômeno artístico, com pelo menos duas importantes observações. Uma delas é o estudo das *funções da linguagem*. Ao modelo triangular proposto por Bühler, que determinou as funções *emotiva*, *referencial* e *conativa*, Jakobson acrescentou outras três funções, às quais denominou *fática*, *poética* e *metalingüística*:

O esquema de Bühler foi completado por Jakobson, mas sem que seu espírito fosse modificado: trata-se de determinar os atos que são inerentes ao próprio ato de comunicar, independente das intenções e dos projetos que o locutor pode ter além disso. Além do mundo (*contexto*), do locutor (*destinador*) e do destinatário, Jakobson recorre, para descrever o ato de comunicação, ao código lingüístico empregado, à mensagem composta e enfim à conexão psicofisiológica, o contato estabelecido entre os interlocutores. Por isso, acrescenta às três funções de Bühler (rebatizadas como *referencial*, *expressiva* e *conativa*) três outras funções: *metalingüística* (a maior parte dos enunciados comportam, implícita ou explicitamente, uma referência a seu próprio código), *poética* (o enunciado, em sua estrutura material, é considerado como tendo um valor intrínseco, como sendo um fim) e enfim *fática* (não existe comunicação sem um esforço para estabelecer e manter o contato com o interlocutor).¹²

A segunda grande contribuição de Jakobson para os estudos poéticos diz respeito ao mecanismo através do qual a linguagem apresenta e exerce a *função poética*. Para Jakobson, a interpretação de qualquer unidade lingüística coloca em operação dois mecanismos intelectuais independentes: a *comparação* com as unidades semelhantes, que poderiam substituí-la, já que pertencem ao mesmo paradigma; e a *relação* com as unidades coexistentes, que pertencem ao mesmo sintagma. Esses dois processos de associação e de organização dos elementos de uma estrutura lingüística, *associação por similaridade* e *associação por contigüidade*, estão, por conseguinte, relacionados aos eixos transversais da linguagem. A associação por contigüidade, hori-

zontalmente, é da ordem do eixo sintagmático; a associação por similaridade, operando verticalmente, centra-se no eixo paradigmático. Jakobson descobriu que a *função poética da linguagem* se evidencia quando o eixo das similaridades, o paradigmático, se projeta sobre o eixo das contigüidades, o sintagmático. O sentido de uma palavra é determinado simultaneamente pela influência daquelas que a cercam no discurso (*contexto sintagmático*) e pela lembrança daquelas que poderiam ter ocupado seu lugar (*contexto paradigmático*). Essa dualidade também seria o mecanismo gerador de duas figuras de retórica de largo emprego na linguagem literária: a *metáfora* e a *metonímia*. Dessa forma, o processo metonímico de tomar a parte pelo todo prevalece no eixo sintagmático ao passo que o processo metafórico de estabelecer uma relação de semelhança entre duas coisas designadas pela(s) palavra(s) prevalece no eixo paradigmático.

O pensamento jakobsoniano a propósito da linguagem poética, tomando suas próprias palavras, sintetiza-se na célebre fórmula: “a função poética projeta o princípio da equivalência do eixo de seleção sobre o eixo da combinação”, sendo a seleção um “produto sobre a base da equivalência, da similaridade e da dissimilaridade, da sinonímia e da antinomia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, repousa sobre a contigüidade.”¹³

Acertadamente, Jakobson afirma que, quanto à função poética, “a meta (*Einstellung*) da mensagem põe em evidência o lado palpável dos signos”,¹⁴ e reconhece que uma mensagem poética não se reduz à sua função poética: “qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora.”¹⁵ Com efeito, a partir destas citações pode-se depreender que a função poética é, num certo tipo de mensagem, função dominante, determinante, e que reduz as demais funções (expressiva, referencial, fática, conativa e metalingüística) a um papel acessório.

O fato de ter evidenciado o papel da função poética leva Jakobson a considerar o texto como um *todo em movimento*. Nesse sentido, suas idéias se fundamentam na hermenêutica schleiermacheriana. Entretanto, o estruturalismo dinâmico do Círculo Lingüístico de Praga não se esgota nas idéias de Jakobson. A elas somam-se também as contribuições de Mukarovski, entre outros. Este, em três textos básicos,¹⁶ discorre sobre a problemática da arte enquanto fato semiológico, propõe os funda-

mentos para o estruturalismo na estética e na ciência literária e analisa as relações entre a denominação poética e a função estética da língua.

Considerando que a estrutura da consciência individual contém certos conteúdos psíquicos que também pertencem à consciência coletiva, numa abordagem nitidamente junguiana, Mukarovski afirma que tais conteúdos, dada a sua comunicabilidade, adquirem o caráter de signos. Assim, os problemas do signo voltam-se sobretudo para a estrutura e o valor dos signos enquanto tais. Mas a obra de arte – e aqui nos interessa particularmente a obra de arte poética, o poema –, dada sua comunicabilidade, sua estrutura e seu valor (no sentido imaterial) também é um signo. Logo, tanto quanto os conteúdos psíquicos que são da ordem da consciência coletiva, a obra de arte (e, por extensão, o texto literário), dado o seu caráter sógnico, também pertence à ordem da consciência coletiva. A obra de arte não é, portanto, estado de ânimo nem do autor nem do receptor. Conseqüentemente, contrariando o senso comum, a poesia não se reduz à mera expressão da subjetividade do poeta como tampouco se reduz ao estado de subjetividade do receptor. Aqui reside uma diferença capital entre as funções *poética* e *expressiva* da linguagem.

Todavia, Mukarovski admite que os conteúdos psíquicos subjetivos não pertinentes à consciência coletiva podem ser objetivados, porque em todo ato de recepção de uma obra de arte tais conteúdos de certa forma se evidenciam. Apesar disso, a objetivação desses conteúdos psíquicos subjetivos só se efetiva à medida que eles convergem quantitativa e qualitativamente para o núcleo central da consciência, que é da ordem do coletivo. Assim sendo, dada a intermediação da consciência coletiva no ato de percepção, os conteúdos psíquicos subjetivos ganham um caráter efetivamente semiológico, uma vez que são plurissignificativos. Sua significação, no entanto, é acessória em relação ao núcleo central (significativo) da obra de arte. Logo, no ato de percepção, o prazer provocado pela obra de arte tem tão-somente uma objetividade indireta, oblíqua.

Embora reconheça a autonomia da obra de arte enquanto signo, Mukarovski não descarta o outro lado do problema: se a obra de arte não é estado de ânimo do autor nem do receptor, qual a sua relação com o referente, uma vez que o signo é pensado como uma realidade sensível capaz de evocar outra(s) realidade(s)? Ora, como todo e qualquer signo,

a obra de arte é multifacetada e por esta razão é plurissignificativa. Por outro lado, a realidade exterior também é multifacetada e, portanto, passível de múltiplas leituras. Assim, se os signos artísticos são autônomos, a que realidade eles se referem, já que são também signos comunicativos?

Mukarovski entende que a relação entre o objeto artístico e a realidade é oblíqua, mediada pelo núcleo central da consciência coletiva. Por conseguinte, só indiretamente a obra de arte se refere ao contexto dos fenômenos sociais. Ainda assim, a relação é metafórica e não tem um caráter documental, histórica ou sociologicamente. Enfim, a obra de arte apresenta então uma dupla função semiológica: é signo autônomo em si mesma e também é signo comunicativo. Esta antinomia dialética não isola cada função semiológica num pólo oposto, de forma estanque. Antes, as funções autônoma e comunicativa do signo se perfazem mutuamente, donde se subtrai o caráter dialético da relação entre ambas.

Sob este ponto de vista, Mukarovski analisa consecutivamente as questões pertinentes à *denominação poética* quando confrontada com as demais espécies de denominação. Para tanto, Mukarovski propõe uma terminologia análoga à de “função poética” de Jakobson: a *função estética*. De acordo com sua inserção no contexto, a palavra poética debruça-se sobre si mesma, centrando-se no seu próprio caráter de signo. Com isso, opera-se então um deslocamento dos valores semânticos e a *função estética* da palavra passa a predominar, em detrimento das demais funções práticas, seja a *expressiva*, a *referencial*, a *conativa* etc. O resultado, sem dúvida, é uma nova relação entre a palavra e a coisa que ela usualmente não significa. Entretanto, mesmo que a denominação poética tenha uma tendência à figuração, o realce da função estética está diretamente relacionado à coesão semântica do texto. O signo lingüístico saussuriano não tem, por assim dizer, valor absoluto: a significação do significante é sempre contextual e, no caso da palavra poética, tal significação depende de uma decisão individual e única do poeta, dada pelo modo de inserção do significante no contexto: procedimento artístico.

Jan Mukarovski não nega que as funções práticas deixem de existir na denominação poética. Pelo contrário, ele admite que, por sua própria natureza, a denominação poética também apresenta em maior ou menor intensidade uma ou várias das funções práticas. Mas o caráter específico

da denominação poética repousa no fato de que, nesse caso, a função estética da palavra predomina sobre quaisquer outras funções, relegando-as a um segundo plano. Por outro lado, nenhuma das funções práticas, quando se sobressai num dado texto, está desprovida de função estética. O maior ou menor grau de objetividade ou de subjetividade de um determinado texto está diretamente ligado à hierarquia das funções linguísticas. Ainda assim, a denominação poética não se reduz a mero jogo de prazer estético: ao negar a supremacia das funções práticas, a função estética preponderante no texto poético também se torna linguística e, pelo menos virtualmente, contém *expressão, apelo e representação*. Contudo, sua relação com a realidade externa, seja a do emissor, a do receptor ou a realidade referencial, se enfraquece exatamente pelo descentramento dos valores semânticos cristalizados no signo linguístico (tome-se, por exemplo, a palavra poética na obra de João Cabral de Melo Neto). Dessa forma, à denominação poética não interessa uma correspondência imediata com a realidade exterior em sua concretude. Antes, interessa uma relação superior, uma denominação global, que transcende a esfera do aqui e agora, do imediato: a obra de arte (o poema) como síntese do universo e o universo perfazendo-se na plenitude singular da obra.

III – À GUIZA DE CONCLUSÃO

A grande vantagem de uma análise poética à luz de um ponto de vista hermenêutico é, conclusivamente, a busca da interação significativa entre as partes que constituem o poema. Logo, antes de isolar tais partes em compartimentos preestabelecidos, ao analista cabe perceber que a integração significativa entre elas se impõe e se traduz pela convergência das mesmas para o princípio dinâmico de composição, de singularização artística.

De fato, longe de ser soma algébrica de significados parciais, a totalidade significativa do poema vai sendo tramada gradativamente por jogos de relações recíprocas (funções intratextuais) dentro de um mesmo nível, seja o fonético ou o morfossintático, por exemplo, e pela simetria destes com outros jogos de relações em outros níveis.

Enfim, tomar um elemento como microestrutura dentro de uma macroestrutura significa reconhecer a coexistência de unidades que se

alimentam reciprocamente na construção de um todo, o poema, ao mesmo tempo que esse todo está sendo ‘perfeito’ em cada uma dessas unidades.

ABSTRACT

The aim of this work has been to present some fundamental elements for a literary analysis, in the light of hermeneutical vision about the process of poetic composing. So, here we will be discussing in for a singularization of the poetical word in terms of the relations between the constitutive elements (parts) in the meaning construction of the poem (totality). Following, also we will be discussing go in for the questions concerning the aesthetic function of the word inserted in the poetical context.

NOTAS

- 1 MELO E SOUZA, Ronalds de. A hermenêutica de Schleiermacher. In: *Tempo Brasileiro*, 1981, n. 64, p. 29.
- 2 Idem, op. cit, p. 22.
- 3 HUSSERL, E. Ideen III, p. 84. Apud LAUER, Q. *Phénoménologie de Husserl*, p. 219.
- 4 Idem, idem.
- 5 HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*: parte I, p. 58-71.
- 6 MELO E SOUZA, R. Historicismo e hermenêutica em Dilthey. In: *Tempo Brasileiro*, 1985. 82, p.8
- 7 Idem, p. 9.
- 8 Ibidem.
- 9 CHLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*, p. 37-56
- 10 EICHEBAUM, B. A teoria do método formal. Idem, p. 3-38.
- 11 JAKOBSON, R. Fragments de “La nouvelle poesia russe”. In: *Poétique*, v. 7, p.197, 1933.
- 12 TODOROV, T. & DUCROT, O. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, p. 318.
- 13 JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*, p. 130.
- 14 Idem, idem.
- 15 Ibidem, p. 128.
- 16 MUKAROVSKI, J. A arte como fato semiológico; O estruturalismo na estética e na ciência literária; A denominação poética e a função

estética da língua. In: *Círculo lingüístico de Praga*, p. 132-9, 140-58, 159-66, respectivamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- JAKOBSON, Roman. Fragments de “La Nouvelle Poésie Russe”. *Poétique* (Paris), v. 7, 1971.
- _____. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. *Lingüística, poética e cinema*. (Organização de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman). São Paulo: Perspectiva, 1970.
- LAUER, Quentin. *Phénoménologie de Husserl: essai sur la genese de l'intentionnalité*. Paris: PUF, 1955. (Épiméthée, essais philosophiques).
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. A hermenêutica de Schleiermacher. *Tempo Brasileiro: razões à invenção* (Rio de Janeiro), v. 64, p. 19-29, 1981.
- _____. Historicismo e hermenêutica em Dilthey. *Tempo Brasileiro: modos de interpretação* (Rio de Janeiro), v. 82, p. 3-26, 1985.
- TINIANOV, Iuri. *O problema de linguagem poética II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Círculo lingüístico de Praga*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- _____. (Org.) *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.