

## **ESPAÇO DE TRANSGRESSÃO E ESPAÇO DE CONVENÇÃO**

**Cid Seixas**

Universidade Federal da Bahia

cidseixas@yahoo.com.br

### **RESUMO**

Através da vida em sociedade, o ser humano incorpora um conjunto de normas e crenças culturalmente compartilhadas, tomando os mitos aceitos pelo grupo como representações da verdade. Qualquer falta de sintonia com as percepções coletivas sugere uma forma de anormalidade, enquanto a aceitação do estabelecido assegura a saudabilidade. Aprisionado pelo espaço de convenção o indivíduo forja seu ultrapasse, quer seja pelo desatino da loucura ou pelo fingimento da arte. Tomando como referência central a obra do poeta português Fernando Pessoa, chega-se a um corpo teórico em consonância com o pensamento de um pioneiro da modernidade em Portugal.

### **ABSTRACT**

Through life in society, the human being incorporates a set of rules and beliefs that are culturally shared, taking the myths accepted by the group as representations of truth. Any lack of accordance with the collective perceptions suggests a form of "abnormality", while the acceptance of what is already established assures "healthiness". Imprisoned by the convention space, the individual forges his own overtaking, either by the nonsense of madness or art pretending. Taking as main reference the work of the Portuguese poet Fernando Pessoa, it is possible to reach a theoretical body in consonance with the thoughts of this pioneer of modernity in Portugal.

## Da transgressão e do simbólico

Como causa e resultado da sua condição de *ser social*, o homem cria um espaço simbólico que é identificado como sendo a própria realidade. Os mais diversos códigos e sistemas, entre os quais se destaca a língua falada pelos membros de uma cultura, registram e formam o modo comum de pensar e agir responsável pela construção do real.

Sabemos que o homem se opõe aos outros animais por recusar uma realidade inteiramente pronta, dada pela natureza, se é que mesmo os animais não-simbólicos estão *totalmente* submetidos a um mundo preexistente. Alguns etologistas defendem a possibilidade do animal não humano contribuir para a formação do seu próprio mundo, como é o caso de Jakob Johann von Uexküll, cuja biologia não adota a tradicional classificação das formas de vida orgânica em superior e inferior, por considerar a vida perfeita em toda parte. Como lembra Cassirer, no texto intitulado “Uma chave para a natureza do homem: o símbolo” (1977, p. 47), o biólogo de origem alemã afirma que seria ingênuo presumir-se a existência de uma realidade idêntica para todos os seres vivos, porque a realidade não é uma coisa homogênea e única, mas apresenta tantos planos quantos são os diferentes organismos. Cada um dos seres vivos tem um mundo próprio, pois têm uma experiência própria.

Convém destacar que no início do século XX a noção de *Umwelt* proposta por Uexküll, que incidiu sobre o mundo subjetivo da percepção dos organismos chamou a atenção dos filósofos a ponto das suas ideias causarem ressonâncias posteriores em Heidegger, Merleau-Ponty, Deleuze e Guattari.

Do mesmo modo, a antropologia, a semiótica e a psicanálise, entre outras disciplinas, evidenciam a tendência humana de abandonar o universo oferecido pela natureza para mergulhar por inteiro num universo cons-truído a partir da sua história e do seu discurso: do seu desejo.

É evidente que um fato básico como esse não passou despercebido ao poeta Fernando Pessoa, que sabia se olhar como símbolo de si mesmo, do grande Outro, e também compreender o mundo dos homens para o qual projetou um espaço alternativo – que é o espaço do sentido poético.

Vejamos o que diz, vestindo a máscara de Álvaro de Campos, o engenheiro heterônimo:

Símbolos. Tudo símbolos...  
Se calhar tudo é símbolos...  
Serás tu um símbolo também?

Olho, desterrado de ti, tuas mãos brancas

Postas, com boas maneiras inglesas,  
sobre a toalha da mesa.  
Pessoas independentes de ti..  
Olho-as: também serão símbolos?  
Então todo o mundo é símbolo e magia?  
(Pessoa, 1972, p. 387)

Ciente de que o mundo dos homens é um mundo vicário, onde os símbolos não apenas representam as coisas, mas também as coisas são símbolos constituintes de uma realidade diversa da realidade natural – a realidade dos homens –, Pessoa, ao habitar o corpo discursivo do poeta Álvaro de Campos, indaga: *Então todo o mundo é símbolo e magia?* Mero reforço retórico, modo de afirmar indagando, para melhor indicar a impotência da força humana para dominar aquilo que só aparece através da ausência. A noção de ausência é aqui fundamental, uma vez que o simbólico instaura a possibilidade de operar com aquilo que não está presente ou, mesmo, não existe.

Os homens, construtores e usuários dos símbolos terminam convertidos, eles mesmos, em símbolos da sua criação coletiva – a cultura. Pensar e sentir, conforme a desconcertante proposição de Caetano de Castro, já são formas de dependência do universo dos símbolos. Ver seria a única porta de saída, quando os olhos estão livres das lentes que aderem à face e dirigem o olhar.

A realidade é um espaço mágico cotidiano, onde o simbólico opera prestidigitações que transformam o homem num animal surpreendente para o outro homem. A vida social, com suas normas, suas maneiras, sua política, legitima algumas formas de ilusionismo e truques necessários ao bem comum.

Habitante de um mundo de prodígios, o homem se vale de narrativas fabulosas para explicar as coisas e fenômenos que o rodeiam. Todos encantados. As formas ancestrais da nossa desencantada ciência compreendiam o universo através de um discurso tão insólito quanto o nosso próprio mundo.

É por isso que o saber mais sensato não desdenha das várias formas que a consciência utiliza para ter ciência do mundo. Todas as formas de conhecimento, das mais primitivas às mais elaboradas, derivadas, portanto, são igualmente eficientes na sua tarefa de traçar os contornos do real.

A ciência não mais ignora que a mitologia de um povo, mesmo quando remete o observador estrangeiro à perplexidade pela sua construção fabulosa, é um fato decisivo como marco fundador da realidade. É aí, talvez, que surge a oposição entre as formas conscientes e inconscientes do conhecimento.

Os rituais míticos dão conta de um conhecimento difuso, ainda não fixado pela consciência, mas decisivo nas intervenções da realidade; inconsciente, portanto. Já o conhecimento da ciência é a sistematização do que a consciência foi capaz de captar.

Carl Gustav Jung, o célebre dissidente de Freud, foi buscar em Schiller, as palavras que seriam transformadas em máxima norteadora da sua investigação científica: quem não se arrisca além da realidade, jamais conquistará a verdade.

As construções do espírito desempenham um papel mais ativo e basilar, no que diz respeito ao mundo dos homens, do que as obras materiais ou os poderosos fenômenos da natureza. Tal afirmação não implica na defesa do idealismo marcado pelo apriorismo kantiano, mas constitui uma visão dialética do problema, que rejeita a ortodoxia do materialismo clássico, contra o qual Marx e Engels ergueram o último grande sistema filosófico da modernidade.

A semiótica, herdeira da tradição filosófica que identifica a teoria do conhecimento com a teoria da linguagem, mostra o quanto somos falados pela nossa língua, isto é, o quanto somos levados a dizer e a pensar não aquilo que queremos mas aquilo que somos obrigados a pensar, pelas formulações do nosso discurso e pelo seu comprometimento com as circunstâncias que o produziram. Ou ainda, o quanto as nossas ações e a nossa ideologia estão determinadas pelos *idola* ou pelos signos da constelação humana.

Um autor do século XVI, o filósofo Francis Bacon, formulou o conceito de *idola* como filtros modificadores da realidade oferecida pela natureza. As causas da distorção de consciência pelo espelho da mente são agrupadas em quatro classes: (a) os *idola tribus*, ou condicionamentos inerentes à condição humana, que em linguagem moderna seriam os mitos da aldeia global; (b) os *idola specus*, ou condicionamentos próprios de cada indivíduo, oriundos da sua história pessoal e do seu modo de ver o mundo e se relacionar com ele; (c) os *idola fori*, ou condicionamentos impostos pela linguagem verbal, resultantes do consórcio dos homens e da sua comunicação; e, finalmente, (d) os *idola theatri*, ou pré-conceitos trazidos ao espírito humano pelas doutrinas filosóficas, científicas e religiosas. (Bacon, *Novum organum*. Livro I)

Uma breve introdução ao problema da ideologia do discurso, segundo Bacon, pode ser encontrada em *O espelho de Narciso* (Seixas 1981, p. 38-48). A preocupação desse empirista inglês com a objetividade do conhecimento teve como consequência radical a formulação da dúvida da validade de toda a filosofia. Assim, a designação proposta para os condicionamentos impostos ao espírito pelas concepções filosóficas, ou *idola theatri*, está

imbuída da hipótese segundo a qual as verdades dos filósofos são como as verdades apresentadas pelos poetas trágicos ou cômicos no teatro, isto é, são todas fictícias.

Esboçava-se deste modo uma dicotomia antissofística destinada a opor o mundo da cultura, da linguagem, portanto, ao da natureza, predicando o atributo de falsidade ao primeiro e de verdade ao segundo.

Uma das grandes lições, nesse campo, transpostas para o pensamento do século XX foi a evidência, demonstrada por Freud, de que os fatos pertencentes à esfera da realidade psíquica são mais tiranos para o homem do que os fatos que se originam na realidade material. Isso porque os fatos materiais concretos são transformados em fatos humanos quando perpassam a esfera da realidade psíquica. De certo modo, essa evidência já foi teorizada por Bacon no *Novum Organum*, mas com Freud desaparece inteiramente a doutrina valorativa. A cultura não está obrigada a ajustar as suas verdades à verdade da natureza, como queria o filósofo seiscentista. Transitando dos mitos culturais aos individuais, Freud faz com que um dos resultados da sua descoberta leve o sujeito do novo milênio a equiparar a realidade psíquica à realidade material.

A partir daí (das consequências da descoberta freudiana), a filosofia, a antropologia e outras ciências passaram a recorrer obrigatoriamente à nova disciplina fundada por Freud. É que ele comprovava na prática diária do seu trabalho clínico um antigo postulado fundamental para a concepção da cultura como construção da atividade simbólica.

A psicanálise subverteu não só as ciências médicas, no âmbito das quais surgiu, mas a ciência em geral, no momento em que tomou como objeto, não aquilo que aconteceu, mas aquilo que se acredita ter acontecido. Eis, portanto, o seu legítimo objeto – ou o *obsuro objeto do desejo*, na expressão feliz que dá título ao filme de Buñuel.

O centro é deslocado, copernicamente, dos fenômenos naturais para os fenômenos humanos propriamente ditos. Assim como o analista não se interessa pelo que fatualmente aconteceu, mas pelo que o discurso do analisante anuncia, não são os fatos efetivamente ocorridos que constituem a vida psíquica do homem, mas aquilo que o homem faz destes fatos – ou da sua ausência. Não é um fato objetivo o responsável pelo trauma, mas o fato imaginário que redimensiona e reescreve a realidade.

Também isso é familiar ao poeta – não por acaso, Freud se valeu de textos poéticos para formular os princípios mais polêmicos da sua teoria, na época em que foram apresentados ao mundo científico.

Ah, tudo é símbolo e analogia!  
O vento que passa, a noite que esfria,

São outra coisa que a noite e o vento –  
Sombras de vida e de pensamento.  
Tudo que vemos é outra coisa.  
A maré vasta, a maré ansiosa,  
É o eco de outra maré que está  
Onde é real o mundo que há.  
(Pessoa, 1972, p. 453)

As disciplinas e ciências mais diversas são obrigadas a repensar continuamente o conceito de real, abandonando a ideia de uma realidade absoluta dada ao homem, pronta e imutável, em favor da concepção da realidade como fruto de um acordo capaz de conferir tal estatuto a um conjunto de fenômenos eleitos como balizadores do real.

Podemos chamar a esse conjunto de ações e pontos de vista, instituídos e aceitos pela cultura, ou a essa realidade socialmente cons-truída, de *espaço de convenção*. Assim, procuramos sublinhar que se trata de uma eleição, de um contrato social, que convencionou o que devemos entender por realidade e o que devemos expulsar dos seus limites para garantir a condição de “normalidade” à nossa percepção do mundo.

Como Sechin sintetiza magistralmente o essencial da questão num verso, vale repetir o decassílabo a título de exemplo que a poesia vislumbra de modo simples e intuitivo as mais intrincadas questões da ciência:

“O real é miragem consentida.”  
(Sechin, 1983, p. 53)

O bom sucedimento do indivíduo na vida social, ou no que chamamos de civilização, depende do ajustamento do seu projeto de vida aos ideais civilizados: ser saudavelmente bem sucedido significa incorporar os valores instituídos pelos objetivos e conveniências da cultura, cumprindo as tarefas programadas pelos códigos civilizacionais.

Os termos *cultura* e *civilização* aparecem como equivalentes no corpo deste ensaio, embora existam vários sentidos específicos tanto para um quanto para outro. Convém assinalar que *cultura* não é utilizado aqui no sentido mais difundido na linguagem corrente, ou seja, como cultivo intelectual; nem *civilização* é utilizado como queriam os franceses do século XVIII, isto é, como refinamento do indivíduo e da sociedade. Há cerca de três séculos, e também no século passado, esse termo servia para designar as culturas mais próximas do ideal de desenvolvimento das sociedades europeias, em oposição a *cultura*, designando os estágios mais próximos das sociedades primitivas. Nesse sentido, *civilizado* se opõe a *selvagem*.

O uso sinonímico dos termos visa a apagar as marcas valorativas, bem como a se aproximar do sentido corrente na antropologia. Lévi-Strauss adota a noção de *cultura* proposta por Tylor, como conjunto complexo de conhecimentos, crenças, artes, leis, costumes e aptidões adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade.

É o criador da antropologia estrutural quem nos fala:

Ela relaciona-se, pois, com as diferenças características existentes entre o homem e o animal, dando assim origem à oposição, que ficou clássica desde então, entre *natureza* e *cultura*. Nessa perspectiva o homem figura essencialmente como *homo faber*. (Lévi-Strauss, 1958-1970, p. 380)

Cabe ainda lembrar que, no latim, *cultura* significa tanto «lavoura, cultura da terra», quanto «conhecimentos adquiridos», em oposição a *natura*. Há dicionaristas que assimilam o fato, importante, de o *sentido próprio* do termo ser «agricultura», adquirindo assim o *sentido figurado* de «produção material» e também, por extensão, «produção espiritual, ou intelectual».

Desse modo, o termo latino *cultura* se distancia do grego *mathema*, transliterado no nosso alfabeto como *mathema*, que pode ser traduzido por «conhecimento»; bem como se afasta do antigo sentido valorativo que adquiriu no português considerado inculto.

Sobre a oposição clássica entre natureza e cultura, referida por Lévi-Strauss, vale lembrar a observação de Lacan em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, ao tomar a linguagem (ou o simbólico como ampliava Cassirer) enquanto marco distintivo:

Daí resulta que a dualidade etnográfica da natureza e da cultura está em vias de ser substituída por uma concepção ternária – natureza, sociedade e cultura – da condição humana, cujo último termo seria possivelmente redutível à linguagem, ou seja ao que distingue essencialmente a sociedade humana das sociedades naturais. (Lacan, 1978, p. 226)

Se a partir da definição etnográfica de Tylor não há mais referência ao grau de refinamento, é correto dizer que a *cultura* é toda intervenção do homem na construção da vida social, através das suas realizações materiais e intelectuais. Ou, em termos semióticos, a *cultura* é um sistema simbólico complexo, englobando diversos outros sistemas (um *diassistema*, portanto). Estes termos são bem próximos da concepção de Lévi-Strauss, que compreende a *cultura* como um universo de regras. Em 1959, na *Aula inaugural* da cadeira de Antropologia do College de France, ele vincula a sua disciplina á semiologia, com base no estruturalismo saussuriano:

Que é, pois, a antropologia social?

Ninguém, me parece, esteve mais perto de defini-la – ainda que por preterição – que Ferdinand de Saussure, quando, apresentando a linguística como uma parte de uma ciência ainda por nascer, reserva a essa o nome de *semiologia*, e lhe atribui, como objeto de estudo, a vida nos signos no interior da vida social. Não se antecipava, aliás, ele próprio, a nossa adesão, quando, nessa oportunidade, comparava a língua à «escrita, ao alfabeto dos surdo-mudos, aos ritos simbólicos, às formas de polidez, aos sinais militares, etc.? Ninguém contestará que a antropologia conta, em seu campo próprio, pelo menos alguns desses sistemas de signos, aos quais se acrescentam muitos outros: linguagem mítica, signos orais e gestuais de que se compõe o ritual, regras de casamento, sistemas de parentescos, leis consuetudinárias, certas modalidades de traços econômicos.

Concebemos pois, a antropologia, como se ocupando de boa fé desse domínio da semiologia que a linguística ainda não reivindicou como seu; e esperando que, pelo menos para alguns setores, desse domínio, ciências especiais se constituam no seio da antropologia. (Lévi-Strauss, 1959, p. 51-52)

A definição de Tylor – “That complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society” – aparece pela primeira vez em *Primitive culture*, conforme Lévi-Strauss (1970, p. 380), na mesma passagem acima citada da *Antropologia estrutural*.

Pois bem, tudo isso reforça a certeza de que o indivíduo se vê obrigado a submeter o seu projeto de vida aos ideais da cultura, para ser bem sucedido como condômino do contrato social. Freud apontou a distância entre os objetivos do animal humano e os objetivos do meio social, afirmando que a civilização se baseia na renúncia aos desejos pulsionais. Daí o constante mal estar na cultura que, com suas regras de interdição, provoca o deslocamento da libido dos seus alvos pulsionais para os objetos sublimados.

Em trabalhos como *O futuro de uma ilusão* e *O mal-estar na civilização* Freud volta a abordar questões da cultura; já no pós-escrito a “Um trabalho autobiográfico” ele diz:

Meu interesse, após fazer um *détour* pelas ciências naturais, pela medicina e pela psicoterapia, voltou-se para os problemas culturais que há muito me haviam fascinado, quando eu era um jovem quase sem idade suficiente para pensar. No próprio clímax do meu trabalho psicanalítico, em 1912, já tentara, em *Totem e Tabu*, fazer uso dos achados recém-descobertos da análise a fim de investigar as origens da religião e da moralidade. (Freud, 1926-1929, p. 90)

Qualquer tentativa de busca de felicidade clandestina, qualquer forma de prazer que não se ajuste aos modelos culturalmente estabelecidos põe o indivíduo à margem de toda essa cadeia simbólica que o constrói, manipula, glorifica ou destrói.

Mas o homem, pela sua própria natureza, não se limita nem satisfaz a ninguém destas fronteiras civilizacionais que representam uma força conservadora – nos dois sentidos, de preservação e de inércia: Eros e Thanatos – e, por isso mesmo, incompatível com a dinâmica da vida, sustentada pela tensão do arco de Eros.

Como as referidas tentativas de felicidade clandestina e buscas de prazer que não se ajustam aos ideais de felicidade e de prazer estabelecidos põem o indivíduo à margem da cadeia simbólica comum, só lhe resta ingressar numa outra ordem. Numa ordem onde a demanda do Profano Graal, o objeto do desejo, não está submetida à mecânica institucional da repressão ou do recalque.

A sanidade e a loucura são medidas pelo grau de submissão ou rebeldia aos programas da civilização, como bem sabe o poeta, esse desvairado transgressor:

Louco, sim, louco porque quis grandeza  
Qual a sorte a não dá.  
Não coube em mim minha certeza;  
Por isso onde o areal está  
Ficou meu ser que houve, não o que há.

Minha loucura, outros que me a tomem  
Como o que nela ia.  
Sem a loucura que é o homem  
Mais que a besta sadia,  
Cadáver adiado que procria?  
(Pessoa, 1972, p. 75)

Fernando Pessoa, enquanto poeta e indivíduo inserido na sociedade, estava inteiramente mergulhado nesse processo de ruptura e ajustamento às exigências da civilização. Sua obra é sua biografia – o que põe em crise os conceitos da teoria da arte e da sinceridade do poeta, vigentes em Portugal, e inaugura um sentido de modernidade na lírica de língua portuguesa e (por que não?) na lírica do século XX.

Se a cultura exige do homem uma conduta submissa ao espaço de convenção, a pulsão, mãe selvagem, é atraída pelo *espaço de transgressão*, onde irrompe tudo aquilo que não cabe nos limites do comportamento codificado do homem civilizado. Ao mesmo tempo que representa um avanço, a civilização funciona como uma barreira ao conhecimento, porque restringe o olhar do homem ao seu próprio foco de luz.

Quando o artista toma os objetos conhecidos e revela uma das suas faces até então ocultadas, projetando a luz sobre a parte defendida pelas sombras, está avançando as fronteiras do espaço de convenção rumo ao desconhecido e não formalizado espaço de transgressão. Do mesmo modo, o ingresso na loucura representa a migração do espírito para o sem limite desse espaço mágico e difuso, onde habitam e proferem seu discurso ilimitado o poeta, o profeta e o louco, inaugurando uma outra lógica não pronunciável sem por em crise o sistema da linguagem estabelecida. O que quer dizer: o sistema simbólico que representa o real.

Tão forte quanto o comprometimento com a ordem do estabelecido, com a Lei da horda primitiva que se estrutura na linguagem e nos fala, é o livre descompromisso com o desatino, o dismantelo, a desordem – que nos seduz e organiza.

A verdade de hoje se escondia além da realidade de ontem, assim como o futuro é a transgressão do presente – a tecer a dialética da história.

### **O texto literário, dois níveis de transgressão**

O conceito de transgressão aplicado à literatura perdeu o sentido quando a tradição moderna, especialmente as tendências mais empenhadas no estudo das formas da expressão, reduziu o alcance do problema à ruptura imanente operada pelo fenômeno que, no início do século XX, os formalistas russos chamavam de *procedimento*, enquanto esquema de construção da obra. Perdeu-se de vista o fato essencial que a literatura transgride os limites do mundo estabelecido para construir nuances alternativas da realidade. Os formalistas, nos trabalhos fundadores da nova teoria estrutural, distinguiam numa narrativa o *material* do *procedimento*: o primeiro correspondendo à história e o segundo ao modo como essa história é montada, o discurso, portanto.

Esquecidos há algum tempo, vale a pena voltar a textos como “A teoria do «método formal»”, de Boris Eikhenbaum, “A arte como procedimento”, de Vítor Chklovski, e “Temática”, especialmente o item “A vida dos procedimentos da trama”, de Boris Tomachevski. (Cf. Eikhenbaum et alii, 1971, pp. 3, 39 e 197)

As mais explosivas vanguardas literárias se caracterizam pela radical subversão dos *códigos expressivos* da obra de arte, quando somos levados ao beco sem saída dos sucessivo *ismos* que aproximam a literatura da moda mais trivial, onde a renovação não se processa para melhor captar (ou construir) o mundo, mais para melhor impressioná-lo.

Toda vanguarda interessada numa expressão nova a qualquer custo corre o risco de esquecer, como efetivamente esquece, que a expressão só existe enquanto representação de alguma coisa. Foi o que o final século passado assistiu: um empenho no sentido de buscar novos caminhos expressivos para uma arte que não se revigorou na sua essência, no seu significado; ou seja, no modo de afrontar o mundo.

Se esse empenho, por um lado, é positivo, se a nova dicção é a única forma de captar as novas formações impostas pelo admirável mundo novo, não esqueçamos que o exercício mecânico da busca desse arsenal de novidades quase sempre está atrelado a uma fácil e

cômoda posição estética, onde a riqueza do guarda-roupa e a atualidade do traje tentam ocultar o envelhecimento do corpo.

Há alguma coisa nova que justifique o conceito de pós-modernidade? Ou o que se diz a respeito já foi dito sobre a modernidade?

Não pensando nada de novo a indigência intelectual pensa uma nova forma de pensar o pensamento. É possível definir a pós-modernidade, triste tédio tardio, apenas como tal: um maneirismo da modernidade; uma potencialização de traços na cultura moderna. Deslocaríamos a ênfase da procura de temas e questões para uma espécie de tautologia ou para um conjunto de caixas vazias que conteriam outras caixas vazias: o pensamento pensando-se a si mesmo.

Assim florescem, em canteiros de acrílico, as velhas vanguardas, que ostentam uma aparente revolução estética mas, sob o arranjo feérico dos significantes, não trazem nenhuma forma revolucionária para o plano das significações. O chamado *discurso enfeitado*, com o qual os caudais da arte pretendem impressionar um público carente de receber as mesmas ideias e os mesmos conceitos com um novo rótulo colorido, é um exemplo de perversa compreensão da literatura.

Tal tipo de produção artística está a serviço de um singular mecanismo que permite ao público que rejeita uma determinada articulação do mundo, responsável pelo seu descontentamento, a reconciliação com os padrões adversos, mediante uma simples circulação de significantes.

Nesse particular, a exuberante arte literária e cênica das novelas de televisão produzidas no Brasil e exportadas para várias partes do mundo, sustenta seu êxito no dom de inocular clarões de felicidade numa multidão de descontentes. Sem precisar correr o risco de destruir as causas da sua infelicidade, e padecer o luto, o espectador da vida encontra uma suave encenação de rebeldia destinada à catarse. Já propiciada pela tragédia grega e analisada por Aristóteles, essa forma do público transferir para o espetáculo a realização terceirizada dos seus desejos constitui uma forma alegórica de prazer. O pensador grego via na tragédia uma forma de filtragem ou de purgação das emoções. Assim, a palavra *catharsis* é traduzida, por Eudoro de Souza, como *purificação*. (Aristóteles, *Poética*, 1449 b 24, p. 74)

A obra de arte que não ultrapassa as convenções e configurações da cultura, instaurando outros modos de viver o mundo, faz-se obra de arte tão somente pela maneira engenhosa de ver os velhos vínculos representados de forma nova e graciosa. O engenho distrai o tédio e trai a razão dinâmica da arte: mudar o mundo. Todos sabem que a mais ELEMENTAR função da

arte é agradar, divertir, distrair. Mas a sua utilidade funda-se em distrair sem trair o seu papel ESSENCIAL: tornar melhor a vida das pessoas, fazendo o futuro no presente.

Já a arte cosmética e superficial das alegres vanguardas da moda quer apenas alterar as aparências, o que já é muito. Rompendo com o significante, não mais preciso romper com aquilo que ele oculta e recalca: o significado. Compreendida a partir destes padrões, a arte é uma forma de sublimação, e não de atuação destinada a modificar o mundo.

Aqui tocamos num ponto crítico: a verdadeira arte engajada não é aquela que abraça o discurso partidário e funciona segundo os mecanismos acima descritos, mas aquela capaz de reescrever a consciência das pessoas e rearticular a sua realidade. Enfim, a arte engajada com as suas razões históricas é a que se inscreve no espaço de transgressão.

Não se insiste com a necessária ênfase que a literatura não é uma forma de representação da realidade, mas uma forma de conhecimento e construção da realidade. A maioria dos críticos, historiadores literários, ou ensaístas, continua falando na obra de arte em geral, e literária em particular, como representação de alguma coisa preexistente. Ora, vista como mera representação, a arte não teria, evidentemente, nenhum compromisso com a sociedade, senão o de retratá-la fielmente, como a velha historiografia, por exemplo. Caberia ao artista receber conformadamente o mundo como ele é, ou, no máximo, cometer o arroubo romântico de se declarar um gênio incompreendido e construir uma inacessível torre, de onde faria ecoar condoídos suspiros estéticos. Mas isto, segundo Fernando Pessoa (1976 b, p. 292), apenas “permite que o primeiro histérico ou mais reles dos neurastênicos se arrogue o direito de ser poeta pelas razões que, de per si, só lhe dão o direito de se considerar histérico ou neurastênico.” Pessoa leva em conta a importância dos processos patológicos na construção do significado poético, mas não confunde o louco, ou o excêntrico, com o artista. Exige para esse último o poder de construção, tão forte quanto o de destruição, comum tanto ao louco quanto ao poeta.

Contrária ao papel, que já lhe atribuíram, de enfeitar com seus recursos graciosos o mundo (e do qual a chamada “ciência do belo” é uma defensora inocente), a arte pretende conquistar para o homem uma nova dimensão do mundo. Do mesmo modo que *a língua é uma forma de conhecimento* – uma forma que não se limita a reproduzir o mundo para o espírito, mas se caracteriza principalmente por captar, perceber e construir o mundo dentro de uma dimensão humana – a arte em geral e a literatura em particular são também *formas de conhecimento*. Se o conhecimento através da língua está atrelado e comprometido com as circunstâncias, pela própria condição de contrato social que funda a língua histórica, a arte pode conhecer o universo sem respeitar estas limitações. O papel da língua seria comparável ao atribuído pela

colonização portuguesa às *Entradas*, no processo de posse do território brasileiro, enquanto o da arte, mantém analogia com as *Bandeiras*. As primeiras enquanto expedições exploratórias oficiais, limitadas às fronteiras já estabelecidas, e as segundas enquanto investidas clandestinas e consentidas, necessárias à ordem e ao sistema oficiais.

A obra que veicula uma visão de mundo consagrada e estabelecida pelo mercado de consumo, não integra a série da chamada grande literatura, não obstante a grande circulação nas bancas e coleções de entretenimento. Bem verdade que aqui estamos diante de uma questão ideológica: a grande literatura, ou a verdadeira literatura, usando a denominação valorativa que o adjetivo impõe, será aquela consagrada pela crítica e pelos leitores mais exigentes? Pela elite intelectual, portanto? Ou será a literatura que obtém maior número de sufrágios? Que se multiplica em milhares e até milhões de exemplares nas bancas de revistas, nos pontos de ônibus, nas carteiras de funcionários anônimos? O critério para o problema ideológico do padrão estético deve ser democrático ou ditado pela elite intelectual?

Colocada a questão nestes termos, a resposta nos coloca diante de um conflito ou, pelo menos, de um impasse.

A teoria da transgressão pretende responder a esse desafio, começando pela raiz: pela natureza do conhecimento.

Se a arte é uma maneira de transgredir e, conseqüentemente, ampliar o mundo, a mesma obra vista por um determinado segmento cultural como *kit*, ou como exemplar de produção em série que repete fôrmas, pode ser um avanço, do ponto de vista de outro grupo social. Os critérios para caracterizar os bons escritores divergem de uma nação para outra. Os valores civilizacionais de cada um dos povos é que oferece os parâmetros. Um bom escritor de Angola não seria, necessariamente, considerado um bom escritor caso fosse irlandês, ou brasileiro; e vice-versa.

Um fato das últimas décadas ilustra o raciocínio: havia uma tendência – e possivelmente ainda há – entre intelectuais portugueses a considerar a literatura produzida em Portugal mais densa e profunda do que a correspondente do Brasil. O argumento era que a linguagem dos escritores brasileiros é chã ou, pelo menos, não tem o mesmo teor reflexivo e complexo do texto português. Traduzindo: a linguagem literária brasileira se contaminou pela linguagem de etnias e classes incultas, enquanto a portuguesa, embora veiculando uma declarada *simpatia* pelo proletariado, se mantém de acordo com o talhe dos pensadores que, no passado, ajudaram a formar a consciência dos falantes *cultos*. Eis a ideologia por trás da perspectiva de um grupo ou de uma nação intelectual.

Em termos diacrônicos, o problema se apresenta com contornos mais nítidos, e um pouco diferentes do exemplo acima. O que se considera um bom texto literário na idade média portuguesa, seria visto de modo diferente na Grécia Antiga ou mesmo em Roma.

Tudo isso implica num relativismo que contraria a (trionfante) doutrina clássica da universalidade da arte, enquanto esboça o reconhecimento de um fato: o homem é simultaneamente universal e provinciano, cosmopolita e tribal. Qualquer teoria que ponha de lado essa ambivalência tende à parcialidade, ao ocultamento do problema e não à tentativa de resolução.

O já citado Lévi-Strauss, ao buscar a noção antropológica de cultura no século XX, chegou a duas equações distintas que confirmam o raciocínio:

por toda a parte onde a regra se manifesta, sabemos com certeza que estamos no estádio da cultura. Simetricamente, é possível reconhecer no universal o critério da natureza... Podemos colocar, portanto, que tudo que é universal com relação ao homem pertence à ordem da natureza e se caracteriza pela espontaneidade; tudo que se atenha a uma norma pertence à uma cultura e apresenta os atributos de relativo e particular. (Lévi-Strauss, 1976, p. 249)

Voltando ao ponto controvertido, a chamada grande literatura, não há vantagem operacional em abandonar como balizamento aquilo que o consenso acadêmico oferece, desde que se proceda a uma reflexão crítica. Aceitemos então que se chame de grande literatura, quando o interlocutor é o público acadêmico, ou o público dito culto, ao conjunto das obras tidas pela tradição livresca como realizações maiores do espírito.

Mesmo assim, as obras literárias capazes de constituir exemplos notáveis são aquelas que não se deixaram aprisionar pela visão consagrada e estabelecida das relações predominantes no momento histórico em que foram produzidas; são aquelas que entram em choque com os critérios pretensamente universais, sublinhando a condição parcial, *não absoluta*, do fazer humano. Se a maior parte das instituições sociais se sustenta na conservação dos valores, a arte encontra sua utilidade no questionamento e na desestabilização destes valores, sobre os quais se edifica. Aí a sua função prática, a sua tarefa social: ir além do paroquia-lismo que se crê universal. Como o homem não está seguro de que, pelo menos, um dos seus estágios é completo ou perfeito (quer do ponto de vista material, quer intelectual), as forças questionadoras da estabilidade são tão necessárias quanto as forças cristalizadoras.

Mesmo Marx e Engels, que acreditaram no caráter não ideológico e, por conseguinte, isento de equívoco da anunciada era do proletariado, não repetiram o exorcismo platônico, expulsando o poeta da República. A arte foi respeitada na sua inteireza pelos fundadores do

materialismo dialético, inclusive na sua insubmissão e *aparente alienação* aos processos sociais.

Em diversos momentos aparece a crença, tanto de Marx e Engels quanto dos seus seguidores, de que o apogeu de uma nova classe poria fim à refração ideológica da realidade. Veja-se, por exemplo, que no *Anti-Duhring* Engels diz que nenhuma moral pode ser considerada como verdadeira ou definitiva, pois a sua formação está comprometida com as mudanças verificadas na estrutura social. Não obstante, afirma que a moral proletária pode ser apontada como a mais duradoura, uma vez que representa a superação das relações do passado e a sua destruição, para se inscrever no futuro.

Nas derradeiras páginas da *Introdução à crítica da economia política*, Marx discute as relações desiguais entre o desenvolvimento da produção material e o desenvolvimento da arte:

É sabido que, no que toca à arte, determinados períodos de florescimento não estão, de maneira nenhuma, relacionados com o desenvolvimento geral da sociedade, nem por conseguinte com a base material, por assim dizer, a ossatura da sua organização. Por exemplo, os gregos comparados aos modernos, ou ainda, Shakespeare. Quanto a certos gêneros da arte, a epopeia, por exemplo, admite-se até que nunca mais poderão ser produzidas na sua forma clássica, marcando época no mundo, desde que surgiu a produção artística como tal.” E arremata: “Por conseguinte, no próprio campo da arte, certas manifestações importantes só são possíveis num grau inferior de desenvolvimento artístico. Se isso é verdadeiro em relação aos diferentes gêneros da arte, no campo da própria arte, surpreende menos que a mesma coisa se passe nas relações do domínio integral da arte com o desenvolvimento geral da sociedade. A dificuldade consiste unicamente na formação geral dessas contradições. Desde que as especificamos, elas explicam-se. (Marx: *Introdução à crítica da economia política*, apud Marx & Engels: *Sobre a literatura e a arte*, p. 61.)

Tais contradições assinaladas por Marx são devidas a um fato essencial: o desenvolvimento geral da sociedade está inscrito no *espaço de convenção*, enquanto a arte, mesmo participando desse desenvolvimento geral da sociedade e do seu espaço correspondente, inscreve sua essência em outro espaço, onde há lugar de destaque para o imprevisto: aquilo que ultrapassa a tarefa e o projeto. Eis o que chamamos de *espaço de transgressão*.

Em outras palavras, a arte vive a realidade social do presente, ao tempo em que regressa criticamente ao passado e instaura clarões da realidade futura.

A cultura, como sistema de tensão entre forças dinâmicas e de repouso, confere à arte o privilégio de destruir as suas bases (tanto as bases da cultura, quanto as da própria arte, que se confundem), como mecanismo de construção estética. Nessa perspectiva, longe de ser a “ciência do belo”, como querem alguns filósofos, a estética seria a ciência do conhecimento necessário para a reconstrução das relações do homem com o mundo: a ciência da transgressão.

A arte se constrói a partir da desagregação das formas estabelecidas, impondo a sua arquitetura imaginária como novo modelo do real. Através dessa fissura é que se torna possível o espaço de transgressão ser conquistado por um dos elementos constituintes da cultura, ou do espaço de convenção. Graças à brecha aberta pelos mecanismos civilizacionais, a arte pode trazer impunemente para o processo civilizatório as articulações insólitas do *signo selvagem*. (Seixas, 1978d, p. 45)

Aí se atribui ao signo poético uma natureza essencialmente mutante e insubmissa aos sistemas paralíticos em vigência. Por isso mesmo, é um signo selvagem, não civilizado, não submetido às totemias do consumo. Existente apenas enquanto processo dialético, o poético recusa qualquer sistema prévio: se completado, esgotado, é incorporado à redundância do consumo. Aqui convém recorrer aos versos esclarecedores de Drummond:

leitura de relâmpago cifrado,  
que, decifrado, nada mais existe.

Recusando-se à captura, à aculturação e à condição civilizada, que a todos nós cada vez mais avilta e contagia, a criação poética última resistência da liberdade humana – constrói para si e se autoconstrói através do signo selvagem. (Seixas, 1978c)

Tanto a cultura, representada pela sua forma complexa e plural, quanto o indivíduo, experimentam uma ambivalência insolúvel diante dos códigos e sistemas responsáveis pela sua conservação e conseqüente imobilidade, que é também uma destruição lenta e passiva de ambas. Se o homem e a cultura vigiam o contrato social, ou o diassistema simbólico que torna possível a sua existência enquanto homem e enquanto cultura, também precisam combatê-lo para que existam.

Se para existir plenamente preciso destruir um mundo, também destruo um pouco de mim no mundo que me impede de existir. Eis aí a razão da ambivalência se impor como presença, a exigir que se vá além do *ser ou não ser*, para ser, não sendo. Parecer. Eis a razão pela qual o poeta se propõe fingidor. Já que se disse que negar é a primeira forma de afirmar. Secundando a conhecida máxima de Pessoa, Freud não perderia a oportunidade de afirmar que *fingir é conhecer-se*. Num artigo bem a gosto pessoano, o criador da psicanálise comunica a sua descoberta de que os conteúdos recalçados podem se tornar conscientes desde que sejam negados. (Freud, “A Negativa”, p. 295) A negação é um meio de tomar consciência daquilo que foi remetido para as escuras regiões do olvido.

E eis porque, mesmo quando dele não se fala, estará se falando de Fernando Pessoa. Toda teoria é uma mera interpretação da criação artística. Aqui, portanto, mesmo quando o foco se

afasta do objeto de estudo para pensar abstratamente não se cunha ou produz uma teoria, mas resgata e interpreta a teoria que a invenção do autor propõe. Ou melhor, que Fernando Pessoa, tomado como arquétipo dos pontos nodulares de toda literatura, evidencia.

Feitas as observações acima sobre a autonomia da arte, como forma de engajamento, é preciso distinguir a transgressão operada no *sistema estético* ou *literário* da transgressão verificada no *sistema semiótico* como um todo; ou na sociedade e na cultura.

A *transgressão no patamar estético*, particular, é aquela que caracteriza a quase totalidade das vanguardas, quando são procuradas novas expressões ou novas dicções, como o eloquente caso do concretismo brasileiro. Observe-se que um poeta participante como Ferreira Gullar, que teve pontos de contato com as preocupações do grupo paulista, abandonou a filiação à poesia concreta ao sentir necessidade de operar rupturas não apenas nas camadas materiais e visíveis da linguagem, mas naquilo que elas constroem: a consciência do falante.

Pode-se argumentar que trabalhando o plano da formação do discurso já se estará também atuando sobre o universo por ele formado, mas a prática concreta mostra a preocupação central do movimento – “são processos que visam a atingir e a explorar as camadas materiais do significante”, observa Alfredo Bosi (1984, p. 528-536) com a costumeira agudeza crítica. E não poderia ser de outro modo, tendo nascido a poesia concreta em meio às inquietações intelectuais em que nasceu. Na década de cinquenta, quando os manifestos e textos críticos da poesia concreta ocupavam grandes espaços nos jornais brasileiros (cf. Campos, Pignatari e Campos, 1975), o estruturalismo começava a se impor como busca de cientificidade para as disciplinas da cultura. Lévi-Strauss publica a sua *Antropologia estrutural* em 1958, o mesmo ano em que passa a ocupar uma cátedra no College de France e a dar maior divulgação à sua retomada do método estrutural renunciado por Saussure. Nessa mesma década, Lacan lê Freud com os instrumentos do estruturalismo e propõe a primazia do *significante*.

O domínio do plano da expressão era completo e a literatura produzida no período procurava se afirmar como revolucionária a partir das suas relações com o significante. Chegava-se a pensar que esse era o único meio de romper com o estabelecido. A época estrutural foi um dos momentos mais radicais da história literária; história que sempre esteve marcada pela alternância de tendências opostas como o *conteudismo* e o *formalismo*, segundo a designação comum.

A *transgressão no nível semiótico*, como um todo, é aquela que articula a realidade de um outro modo. Não visa rever a linguagem apenas no plano material ou formal, mas no plano das significações, da articulação dos significantes com a realidade significada. Ou melhor, da construção dessa realidade.

Mas não se pode identificar esse processo de transgressão com os diversos *conteudismos*, ou com as diversas tendências e correntes literárias que proclamam a primazia do conteúdo sobre a expressão. A retórica partidária, que desdenha dos meios expressivos e pretende renovar o mundo através da circulação de ideias preconcebidas, serve apenas para reforçar os conteúdos da cultura, nunca para propor novos conteúdos. Uma conhecida distinção feita por Umberto Eco estabelece que a arte comprometida com o cumprimento de tarefas ideológicas se vale do *discurso persuasivo* e não do *discurso aberto*, que caracteriza a obra de arte verbal. Em *Obra aberta*, livro que lhe deu notoriedade como filósofo da linguagem, desde a sua publicação em 1962, Eco analisa os traços constituintes do discurso da arte como forma plurívoca, aberta, em oposição ao discurso persuasivo. Se o primeiro quer “renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas”, o segundo “quer levar-nos a conclusões definitivas”, quer convencer com base naquilo que já sabemos. (Eco, 1971b, p. 279-284)

Convém lembrar que, no Brasil, Haroldo de Campos publicou um artigo intitulado “A obra de arte aberta” (*Diário de São Paulo*, 03.07.1955), incluído no já citado volume *Teoria da poesia concreta*. A propósito, Eco escreve, em 1968:

A nova escola crítica de São Paulo debate, há tempos, o problema da aplicação dos métodos informacionais à obra de arte, e as contribuições de muitos críticos e estudiosos brasileiros foram-me úteis nestes últimos anos para levar adiante minhas pesquisas. É mesmo curioso que, alguns anos antes de eu escrever *Obra aberta*, Haroldo de Campos, num pequeno artigo, lhe antecipasse os temas de modo assombroso, como se ele tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito, e que iria escrever sem ter lido seu artigo. Mas isso significa que certos problemas se manifestam de maneira imperiosa num dado momento histórico. (Eco: Introdução à edição brasileira de *Obra aberta*, p. 17)

A transgressão semiótica atua sobre os sistemas constituintes da cultura, quer sejam os sistemas responsáveis pela articulação do mundo ou os sistemas estéticos. A rigor, uma semiótica poética é uma linguagem que constrói realidades, ou seja, ela é uma *forma de conhecimento*. É essa transgressão que vamos encontrar não apenas na obra de Fernando Pessoa, mas nas obras dos grandes poetas do século que inauguraram o sentido de modernidade na literatura e na arte.

A despersonalização, que em Fernando Pessoa assume a forma de outras pessoas, da heteronímia, portanto, é um meio de denunciar a crise do conhecimento erigida à condição de material poético. “E aqui tocamos em um dos «nervos» centrais deste instigante organismo poético-filosófico que é a obra fernandina: os *modos de conhecer*”. (Coelho, 1983, p. XIII) Assim, Nelly Novaes Coelho propõe uma constelação de pontos cardeais para a compreensão da obra pessoana, aqui retomada em alguns dos seus aspectos fundamentais.

Ela se refere à criação de Pessoa como um *instigante organismo poético-filosófico*, condição que caracteriza todo poeta moderno, como também todo grande poeta transformado em clássico pelo poder de permanência do seu discurso.

A multiplicidade de vozes deste singular poeta, que se fez plural pela heteronímia, soa harmonicamente. Quer sendo Fernando Pessoa, dito *ele mesmo*, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares ou, os menos assíduos no ofício de escrever, Barão de Teive, Alexandre Busca, Vicente Guedes, José Pacheco, Antonio Mora etc., um *fulcro filosófico*, conforme observou, *unifica na origem* toda esta gente que habita e ajuda a construir o mundo proposto por Pessoa. “Por diferentes que se mostrem entre si, igualam-se todos por um impulso de raiz: a *ânsia de conhecer*.” (Idem, *ibidem*)

E acrescenta ainda:

É natural que em face a um mundo cujos valores, definições, limites e certezas ruíam irremediavelmente, a arte se voltasse para as possibilidades de um novo conhecer. Nesse sentido duas diretrizes se abrem para as buscas: a que investiga os próprios meios de expressão (i. e., a que faz da própria Arte o objeto da obra) e a que investiga o “eu” através do qual a arte se realiza (i. e., o sujeito do conhecimento estético).

Fernando Pessoa está entre os que foram atraídos por esta segunda diretriz. Sua multifacetada obra é um dos frutos mais significativos da crise do *conhecimento acessível ao eu*, que se manifesta no início do século, nos rastros da revolução kantiana e do avanço da ciência. Dentre as várias revoluções que o nosso século tem no campo do Conhecimento, sem dúvida, a que mais afetou a criação de FP foi a interrogação basilar: como posso *eu* conhecer o Real? E o Além-Real? (Coelho, 1983, p. XIII seg.)

A transgressão operada pelo texto de Fernando Pessoa se dá, portanto, no plano ou no nível do conhecimento, da construção mental da realidade (o que significa dizer: do diassistema semiótico), e quando ela se verifica no plano dos meios expressivos é porque esse plano está a serviço de uma rica e ocultada vereda do real.

Nesse sentido, o texto poético pessoano antecipa e realiza aquilo que Umberto Eco procura nos escritores europeus da segunda metade do século, empenhados em um compromisso maior: a consciência de que a linguagem é contaminada pela realidade que expressa, e de que novas apreensões do mundo só se realizam e expressam por um novo modo de formar.

O artista compreende que a linguagem, à força de tanto falar, alienou-se na situação da qual nasceu para servir-lhe como meio de expressão; compreende que, se aceitar essa linguagem, alienar-se-á a si próprio na situação; então tenta romper e deslocar tal linguagem, colocando-se para isso em seu interior, a fim de que possa subtrair-se à situação e assim julgá-la; mas as linhas ao longo das quais a linguagem se rompe e desloca são, no fundo, sugeridas por uma dialética de desenvolvimento que pertence à própria evolução da linguagem, de maneira que a linguagem desagregada passa a refletir imediatamente a mesma situação histórica, também gerada pela situação da crise anterior. (Eco, 1971b, p. 272)

Assim se explica a aparente contradição entre os poemas pessoais que, de um lado, fazem suspeitar de uma predileção simbolista pela imutabilidade da tradição e, do outro, evidenciam a fatura instauradora do modernismo em Portugal, ainda impregnada pelo fogo demolidor dos primeiros embates vanguardistas. Além das aparências, nos dois tipos de texto, está presente a sua inequívoca modernidade: a linguagem a serviço do conhecimento de outros universos possíveis.

### **Sob o signo da transgressão**

Convém não perder de vista que a tradição moderna, ao tentar compreender o fenómeno literário, parte do *plano da expressão*, ou do significante, como se a diferença entre o universo ficcional e o universo socializado – em forma de miragem consentida – residisse exclusivamente na sintaxe dos significantes; como se a expressão fosse alguma coisa, independentemente da sua outra face, o conteúdo, além de nomenclatura ou forma vazia. Somente através da *função sígnica*, ou da *solidariedade* assumida com o conteúdo, é que a expressão tem existência semiótica.

Em contraste com a *feitichização* do significante, que constituiu a tara e o gozo da era estruturalista, convém deslocar a atenção para o modo de conceber. É a *forma do conteúdo*, inseparável da *forma da expressão*, que faz com que um texto seja literário ou seja pragmático. É o modo de formar e compreender a realidade inerente à obra de arte que assegura o seu estatuto de obra de arte. A expressão é uma consequência e, ao mesmo tempo, o único meio de realizar tal operação de rompimento com o espaço de convenção.

Enquanto a investigação semiótica do discurso literário privilegia a expressão e tentar compreender a ruptura operada pela obra a partir do isolamento do plano do significante, fingindo desconhecer que esse plano é apenas uma face da mesma folha da qual nos fala Saussure – a face presente na materialidade do discurso – continuaremos no beco sem saída criado pela velha e conhecida teoria das funções da linguagem, proposta por Jakobson.

Estranhamente, os semioticistas preferem não admitir a existência de um signo poético, ou estético, de natureza diversa do signo linguístico, pragmático, de uso social. Umberto Eco, na esteira dessa tendência, afirma que não existe um signo estético, mas um uso estético do signo. A proposição é engenhosa, mas não resolve o problema.

No prefácio do livro *O signo* ele deixa claro:

Notar-se-á por exemplo que, salvo, qualquer referência acidental, não se dá aqui uma definição do uso estético dos signos. E isso porque não há um signo estético em si nem um uso estético dos signos isolados e nem mesmo, senão de forma elementar, um uso estético de reduzidos complexos de signos, como uma frase, mesmo que fosse possível construir frases que exemplificassem de uma forma mínima o que é um discurso estético. O problema é que, como se disse, este livro para no limiar de uma semiótica do discurso, na qual entra uma semiótica da arte. E por isso surge como proposta de rigor ascético renunciar a falar de Arte, onde grande parte do discurso filosófico sobre os signos resulta obscuro e diletantista, exatamente porque não se é nunca capaz de falar do signo sem falar imediatamente da Arte. (Eco, 1977, p. 23-24)

Acrescente-se ao discurso desse romancista e pensador da linguagem que foi precisamente *como proposta de rigor ascético* que, na segunda metade do século XX, alguns linguistas se recusaram a falar do significado, condenando a semântica à condição de território de ninguém. Hoje, a linguística sublinha o fato, com a necessária ênfase, tentando recuperar o tempo perdido. A história é circular...

Louis Hjelmslev levou a moderna pesquisa semiótica a substituir a noção de signo, de sentido impreciso na tradição, pela noção de *função sígnica*. Ele ensina que as significações

ditas lexicais de certos signos são sempre apenas significações contextuais artificialmente isoladas ou parafraseadas. Considerado isoladamente, signo algum tem significação. Toda significação de signo nasce de um contexto de situação ou de um contexto explícito, o que vem a dar no mesmo; com efeito, num texto ilimitado ou produtivo (uma língua viva por exemplo), um contexto situacional pode sempre se tornar explícito. É necessário assim, abster-se de acreditar que um substantivo está mais carregado de sentido do que uma preposição, ou que uma palavra está mais carregada de significação do que um sufixo. (Hjelmslev, 1975, p. 50)

Explicitando a proposição de Hjelmslev, Umberto Eco demonstra a aplicabilidade da noção de função sígnica não só ao sistema verbal, mas a outros sistemas semióticos: “Enfim, o que faz a bússola? Faz corresponder pontos precisos da forma do conteúdo a pontos precisos da forma da expressão. Chamamos essa correlação de *função sígnica*, que é o nosso velho *signo*.” Mais adiante conclui: “É por isso que não falamos mais de signo como entidade única, mas de função sígnica. A função sígnica é um casamento muito provisório. Posso construir dois sistemas de significação em que, no primeiro, meu polegar – elemento de forma de expressão – signifique Rio, e o outro em que meu polegar signifique um atributo de divindade.” (Eco, 1984, p. 23)

Se aceitarmos a noção hjelmsleviana de *função sígnica* poderemos dizer que o *signo* é um corte, uma forma de captar ou de fotografar essa função, entendida como *interdependência* assumida por dois *functivos constantes*: a expressão e o conteúdo. O signo seria então uma captura da função sígnica, não na sua dinâmica, mas na imobilidade possível. Como se trata de um corte, de um instantâneo fotográfico, o signo seria uma tomada da função semiótica.

Ou, numa perspectiva menos redutora, o signo pode ser ainda a própria função sígnica, com a sua dinâmica e sua possibilidade de acontecer.

A primeira hipótese pode reduzir o signo a uma ocorrência do *sistema semiótico*, em oposição à *função sígnica* enquanto fato do *processo semiótico*. Por isso, tomemos o signo como sendo a própria função sígnica, sem precisar estabelecer os limites entre um e outro.

Pois bem, num processo de linguagem pragmática, o comportamento dessa função semiótica (quer seja chamada de signo ou de função sígnica) não é o mesmo verificado num processo de linguagem estética ou poética. O signo linguístico, de uso pragmático, está marcado pela referencialidade. É evidente que não defendo a teoria da língua como nomenclatura, onde a referencialidade se sustenta em objetos naturais preexistentes, mas todos nós somos forçados a admitir uma forma de referência criada pelo contrato social da língua. Os falantes pertencentes a uma determinada cultura e a uma determinada língua operam com *unidades culturais* ou porções de significado previamente estabelecidas e aceitas.

Umberto Eco (1974, p. 16) difunde e amplia a noção de *unidade cultural*, proposta por David Schneider, em *American Kinship: a cultural account*, como alguma coisa que é socialmente definida como uma entidade, tal como uma pessoa, um lugar, um sentimento, um estado de espírito etc. Enfim, uma unidade mínima que implica numa forma de construir a realidade.

Não é no ato de comunicação linguística que o falante opera o corte do *continuum* ou da *massa amorfa* que, segundo Saussure, se constitui objeto do pensamento mediante a predicação de formas linguísticas. Estas unidades semânticas são construídas ao longo da história da cultura e da constituição da língua. Enquanto falante do português, quando confesso a alguém sentir saudade, parto de uma unidade cultural conhecida pelos demais indivíduos de cultura lusofônica.

É evidente que o plano do significado de um signo não permanece o mesmo nos diversos estágios de uma sociedade ou de uma língua histórica. Um corte diacrônico nos permite acompanhar as metamorfoses do sentido, mas isso não significa que em termos de sincronia não exista uma referencialidade com respeito a essas unidades culturais mais ou menos duradouras.

Assim, quase todos os termos de uma língua terminam criando um impasse, uma situação contrária à natureza cognitiva da linguagem humana. Terminamos sendo submetidos a um universo onde os significantes evocados correspondem a significados mais ou menos estabelecidos e aceitos de modo pacífico pela maior parte do grupo linguístico.

É isso que possibilita a comunicação e o uso pragmático da língua, sem que se caia no discurso vazio de Babel, onde Deus castigou os homens com a retirada da referencialidade dos signos: quando alguém pedia pedra, para elevar as muralhas da torre que tocava os céus, o outro respondia trazendo água, para saciar a sede.

É essa referencialidade mínima, se considerarmos as variações individuais ou idioletais do significado, que permite a construção de uma outra torre qualquer não destruída pela fúria enciumada dos Deuses... E essa torre de Babel se chama cultura.

Enquanto a língua social se sustenta no contrato coletivo, na solidariedade, a linguagem ou a língua poética se inscreve através de formas solitárias, onde o poeta não precisa do prévio e solidário assentimento dos falantes para construir um novo significado. Ele precisa apenas fazer concessões às formas já aceitas, como meio de estabelecer pontos de contato com os falantes da língua comum, porque seu discurso poderá também sofrer do mal de Babel, caso não saiba preencher os vazios e deixar indícios da sua forma de construção de sentido, usando como alicerce as formas já aceitas e estabelecidas.

Essa dialética entre o discurso da arte e o discurso verbal cotidiano tem levado os estudiosos a uma identificação entre os dois discursos ou a uma distinção radical. Se Jakobson reduz a poética a uma função da linguagem, Kaiser chama a metáfora de forma linguística imprópria.

Em contraste com a linguagem teórica, caracteriza-se a poética pela plasticidade ou seja a especial capacidade evocadora. Não apresenta opiniões e discussões de problemas, mas sugere um mundo na plenitude das suas coisas. Não se referindo, como toda a outra linguagem, a uma objetividade existente fora da língua, mas antes criando-a ela própria primeiramente. (Kaysen, 1970, p. 183)

É de tal modo que ele fala da literatura, acreditando que a língua nomeia uma realidade existente fora da língua. Mas tanto a língua, no seu uso ordinário, quanto a literatura, que é o seu redimensionamento estético, criam a sua própria realidade, isto é, referem a sua própria objetividade. A diferença é que a realidade da língua se impõe a todos os envolvidos no contrato social da cultura, enquanto a da literatura transgride esse contrato. Se a realidade iluminada pela língua se impõe mesmo antes da constituição do sujeito, do seu nascimento e do seu ingresso no mundo dos homens (o mundo do discurso), a realidade da arte não se impõe, mas se propõe como alternativa crítica. Ingressar no domínio do real construído pela arte representa trazer para a consciência os fantasmas ancestrais que sustentam a realidade estabelecida. Daí a sua característica de desconstrução, indispensável à análise e à síntese da condição humana.

A dificuldade em reconhecer a existência do signo poético ou da língua poética, ao lado da língua histórica falada pelo grupo social, reside na homologia dos significantes. No texto poético, as palavras são as mesmas, quanto ao plano da expressão, mas quanto ao do conteúdo obedecem a uma outra organização.

A construção do sentido no texto poético não está atrelada aos mesmos elementos que condicionam a formação do sentido no texto pragmático. Podemos dizer que os objetos são construídos em cada discurso poético porque essa modalidade de discurso não opera necessariamente com objetos de uso comum na tradição cultural, mas se sustenta na descoberta de novas formas de compreender o mundo. É precisamente aí que se localiza a transgressão.

Em outras palavras: enquanto o *significado* linguístico está sempre ameaçado por uma espécie de imobilidade sincrônica (criada pela necessidade de comunicação), no discurso poético o ideal da semiose ilimitada pode se realizar mais plenamente. O caráter aberto do plano do conteúdo poético nos permite vislumbrar a existência de um *significando*, cuja forma verbal de ação em processo – *ando* – oposta à ação concluída de um *significado*, denuncia a mobilidade do signo poético.

Em 1977, foi apresentada uma comunicação ao XV Congresso Internacional de Linguística e Filologia Românicas intitulada *O significando; superação da dicotomia do signo linguístico na semiótica poética*, no qual tais pontos de vista eram propostos e discutidos pela primeira vez. (Seixas, 1977, p. 1-15)

Enquanto o signo linguístico, por seu compromisso pragmático, atende às necessidades e anseios do espaço de convenção, o signo poético, formalmente aberto, de estrutura remissiva, se presta mais eficientemente a captar e enformar, informando, o não formalizado espaço de transgressão.

## Referências

ARISTÓTELES

1966 *Poética*, trad., prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre. Globo, 1966, 266 p. (Biblioteca dos Séculos, 54).

1969 *Metafísica*; trad. Leonel Vellandro. Porto Alegre, Globo, 1969, 266 p.

BACON, Francis

- 1979 *Novum organum - ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza* [Pars secunda operis quae dicitur novum organum sive indicia vera de interpretatione naturae], trad. e notas de J. A. R de Andrade. São Paulo, Abril Cultural 1979, 272 p. (Os Pensadores).
- BARTHES, Roland
- 1971 *Aula* (Aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França) [Leçon], trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, s.d.
- BOSI, Alfredo
- 1974 *História concisa da literatura brasileira*. 2ª ed. São Paulo, Cultrix, 1974, 576 p.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAM-POS, Haroldo de
- 1975 *Teoria da poesia concreta; Textos críticos e manifestos, 1959-1969*. 2ª ed. São Paulo, Duas Cidades, 1975, 208 p.
- CAMPOS, Haroldo de
- 1972 *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1972, 240 p.
- CASSIRER, Ernst
- 1977 *Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem* [An essay on man]; trad. Vicente Queiroz. 2ª ed. São Paulo, Mestre Jou, 1977, 280 p.
- CHKLOVSKY, Vítor
- 1971 A arte como procedimento, in: EIKHENBAUM et alii. *Teoria da literatura; formalistas russos*; org. Dionísio Toledo, trad. Marisa Ribeiro, Mª Aparecida Pereira, Regina Zilberman e Antônio Holfeldt. Porto Alegre, Globo, 1971, p. 39-56.
- COELHO, Nelly Novaes
- 1983 Fernando Pessoa, a dialética do ser-em-poesia, in: PESSOA. *Obra poética*; 8ª ed.. org. e notas de Mª Eliete Galhoz, introd. de Nelly Novaes Coelho. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983, p. XIII-XLIII (Biblioteca Luso-Brasileira – Série Portuguesa).
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos
- 1980 *A paixão medida*. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980, 94 p.
- ECO, Umberto
- 1971b *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* [Opera aperta]; trad. Pérola de Carvalho. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1971, 288 p. (Col. Debates, 4)
- 1974 *As formas do conteúdo* [Le forme del contenuto]; trad. Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, Universidade de São paulo, 1974, 188 p. (Col. Estudos, 25).
- 1977 *O signo* [Segno]; trad. Mª de Fátima Marinho. Lisboa, Presença, 1977.

- 1984 *Conceito de Texto* [O livro é a transcrição das aulas proferidas pelo autor na Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, no segundo semestre de 1979]; trad. Carla de Queiroz. São Paulo, T. A. Queiroz, Universidade de São paulo, 1984, 214 p.
- EIKHENBAUM, Boris
- 1971 A teoria do “método formal”. In: EIKHENBAUM et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*; org. Dionísio Toledo, trad. Ana Mariza Ribeiro, M<sup>a</sup> Aparecida Pereira, Regina Zilberman e Antônio Hohlfeldt. Porto Alegre, Globo, 1971, p. 3-38.
- FREUD, Sigmund
- 1896 Carta 46. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess. *Edição Standard Brasileira*, Vol. I. Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- 1897 Carta 79. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess. *Edição Standard Brasileira*, Vol. I. Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- 1925 A negativa [Die Verneinung / Negation]; trad. J. Octávio de Aguiar Abreu. *Edição Standard Brasileira*, Vol. XIX. Rio de Janeiro, Imago, 1976, p. 291-300.
- 1925-1926 Um estudo autobiográfico [Selbstdarstellung / An autobiographical study]; trad. Cristiano Monteiro Oiticica. *Edição Standard Brasileira*, Vol. XX. Rio de Janeiro, Imago, (1976), p. 11-92.
- 1926-1929 O futuro de uma ilusão [Die Zukunft einer Illusion / The future of an ilusion]; trad. José Otávio Abreu. *Edição Standard Brasileira*, Vol. XXI. Rio de Janeiro, (1976), p. 11-71.
- 1930-1936 *O mal-estar na civilização* [Das unbehagen in der Kultur / Civilization and its discontents]; trad. José Otávio Abreu. *Edição Standard Brasileira*, Vol. XXI. Rio de Janeiro, (1976), p. 73-171.
- HJELMSLEV, Louis
- 1975 *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* [Omkring sprogteoriens grundloeggelse]; trad., segundo o texto inglês, J. T. C. Netto. São Paulo, Perspectiva, 1975, 150 p. (Col. Estudos, 43).
- JUNG, Carl Gustav
- 1980 *Psicologia do inconsciente* [Zwei Schift en uber Analytische Psychologie. Uber die Psychologie des Unbewusten]; trad. M<sup>a</sup> Luiza Appy. Petrópolis, Vozes, 1980, 160 p. (Obras Completas de C. G. Jung, Vol. 7, Tomo 1).
- KAYSER, Wolfgang
- 1970 *Análise e interpretação da obra literária*. Introdução à ciência da literatura. II volumes. 5<sup>a</sup> ed. portuguesa totalmente revista pela 12<sup>a</sup> alemã por Paulo Quintela. Coimbra,

Armênio Amado, 1970. (A 1ª edição portuguesa foi escrita por Kayser contendo fartas análises de obras portuguesas e brasileiras e lançada simultaneamente à alemã.)

LÉVI-STRAUSS, Claude

1970 *Antropologia estrutural* [Anthropologie structurale]; trad. Chaim Katz & Eginardo Pires. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970, 440 p. (Biblioteca Tempo Universitário, 7).

1970b Aula inaugural [Leçon inaugurale]; trad. Mª Nazaré Soares. In: COSTA LIMA (Org.). *O estruturalismo de Lévi-Strauss*. 2ª ed., Petrópolis, Vozes, 1970, p. 45-77.

MARX, Karl

1978 *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. Seleção de José Arthur Giannotti, trad. José Carlos Bruni et alii. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1978, 410 p. (Os Pensadores).

1956b *Trechos escolhidos sobre filosofia*; trad. Inácio Rangel. Rio de Janeiro, Calvino, 1956, 320 p.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich

1846 *A ideologia alemã*. Vol. I. (Crítica da filosofia alemã mais recente na pessoa dos seus representantes Feurbach, Bruno Bauer e Stirner, e do socialismo alemão na dos seus diferentes profetas); trad. Conceição Jardim & Eduardo Lúcio Nogueira.

1846b *A ideologia alemã*. Vol. II; trad. Conceição Jardim & Eduardo Lúcio Nogueira. Lisboa, Presença, s. d., 464 p. (Col. Síntese, 21).

1971 *Sobre a literatura e a arte*; seleção e trad. Albano Lima. Lisboa, Estampa, 1971, 296 p. (Col. Teoria, 7).

1978 *Manifesto do Partido Comunista* [Communist Manifest / Socialist Landmark]; trad. Regina Moraes, a partir da edição do Partido Trabalhista Britânico, em comemoração aos 100 anos do Manifesto. 2ª ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1978, 150 p. (Biblioteca de Cultura Histórica).

LACAN, Jacques

1978 *Escritos* [Écrits]; trad. Inês Oseki-Derpé. São Paulo, Perspectiva, 1978, 348 p. (Col. Debates, 132).

PESSOA, Fernando

1972 *Obra poética*; organização, introdução e notas de Mª Aliete Galhoz. Rio de Janeiro, Aguilar, 1972, 786 p.

1975 *Ficções do interlúdio 1. Poemas completos de Alberto Caeiro*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1975, 156 p. (Biblioteca Manancial, 39).

- 1976 *Ficções do interlúdio 2-3. Odes de Ricardo Reis. Para além do outro oceano de Coelho Pacheco*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976, 176 p. (Biblioteca Manancial, 40).
- 1976b *Obras em prosa*; organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976, 729 p.
- SAUSSURE, Ferdinand de
- 1972 *Curso de linguística geral* [Cours de linguistique generale]; trad. Antonio Chelini et alii. 4ª ed. São Paulo, Cultrix, 1972, 280 p.
- SECCHIN, Antonio Carlos
- 1983 *Elementos*; poesia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.
- SEIXAS, Cid
- 1977 *O significando; superação da dicotomia do signo linguístico na semiótica poética*. Rio de Janeiro, comunicação ao XV Congresso Internacional de Linguística e Filologia Românicas, 1977, 15 p.
- 1978c *O signo selvagem; metapoema*. Salvador, Margem; Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1978.
- 1978d Manifesto à aldeia marginal: a ideologia contes-tatória da arte como signo selvagem. *Ciências Humanas*. Revista da Universidade Gama Filho, Vol. III, nº 10. Rio de Janeiro, jul./set. 79, p. 45-46.
- 1981 *O espelho de Narciso*. Livro I: *Linguagem, cultura e ideologia no idealismo e no marxismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Brasília, Instituto Nacional do Livro-INL, 1981, 262 p.