

O UNI(VERSO) LITERÁRIO: LITERATURA COMO SISTEMA

Geruza Zelnysz de Almeida¹

RESUMO: *O artigo propõe uma reflexão acerca do estudo do texto poético partindo da Literatura e focando conceitos fundamentais na construção do objeto literário. Além disso, aborda os diálogos da Literatura e as diferentes disciplinas e apresenta uma análise poética para comprovar seus argumentos.*

PALAVRAS-CHAVE: *Literatura, Interdisciplinaridade, Poema.*

ABSTRACT: *The article proposes a reflection about the study of the poetic text leaving of the Literature and focusing the fundamental concepts in the construction of the literary object. It also approaches the dialogues between Literature and different disciplines and it presents a poetic analysis to prove our arguments.*

KEYWORDS: *Literature, Interdisciplinary, Poem.*

As relações formais dentro de uma obra e entre as várias obras constituem uma ordem, uma metáfora do universo (Focillon)

O método de abordagem do objeto literário é um problema enfrentado por estudantes e professores da Literatura. Comumente, as análises de textos e obras tendem a iniciar por outras vias que não a literária, buscando sustentação teórica em outras ciências como Psicologia, História, Sociologia, Filosofia, Antropologia, entre outras. Evidentemente, essas ciências devem amparar a análise, porém como estruturas subsidiárias para o prolongamento da obra e nunca como ponto de partida para seu entendimento.

Como proposta de reflexão sobre essa consideração inicial, nosso estudo visa revisitar conceitos aristotélicos que, por parecerem simples, dão margem a distorções; apresentar a Literatura como um sistema “plurideterminado” por subsistemas com os quais mantêm “pactos interpretativos” e focar conceitos fundamentais na construção da especificidade literária. Além disso, apresenta a análise de um poema, da escritora brasileira Hilda Hilst (1930-2004), a partir dos seus aspectos construtivos, projetando uma abertura possível aos diálogos entre o grande sistema (Literatura) e os subsistemas (demais disciplinas).

¹ Departamento de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Literatura e Crítica Literária Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP – São Paulo - Brasil.

Trata-se, portanto, de um texto com intenção prática: fonte de esclarecimento para aqueles que, como nós, vivenciam (ou já vivenciaram) essa problemática.

O PRINCÍPIO DA (CON)FUSÃO: LITERATURA COMO REPRESENTAÇÃO

O interesse pela Literatura surge com Platão que concebia a arte como cópia da realidade, mas, é Aristóteles quem introduz ao estudo o conceito de “mimesis”, fundamental para a compreensão do fenômeno literário. Esse conceito, se não é o cerne da confusão entre a tomada dos fatos literários pelos fatos sociais, pelo menos é a origem dela.

McLeish (2000: 18) aponta que a “palavra [mimesis] é um desafio à tradução exata”, pois “as traduções da Poética apresentam diversamente mimesis como ‘imitação’, ‘representação’ e ‘simulação’”, o que, sem dúvida, já é fonte de desentendimento, afinal o conceito é tão mais claro, quanto mais exata for sua definição. Se aceitarmos a definição de Literatura como ‘imitação’, estaremos fadados a pensá-la como repetição, arremedo da realidade; como ‘simulação’ teríamos um fingimento do real. Talvez o termo mais apropriado seja ‘representação’, o qual está mais próximo de ‘fazer às vezes de’, ou ainda ‘figurar’ (palavra que possui relações com ‘forma’, ‘feitio’, ‘impressão’, ‘construção’).

Mas qual o objetivo de dissecar esses termos? Na verdade, interessamos enfatizar que a Literatura não é a realidade e nem objetiva sê-la, ao contrário, ela é um sistema regido por leis próprias, porém que se alimenta de uma realidade, sem, por isso, submeter-se a ela.

Evidentemente Aristóteles sabia disso (quem confunde somos nós) por isso é imprescindível entender o conceito de verossimilhança atrelado à teoria da representação. Para o pensador, a verossimilhança é um atributo necessário no trabalho artístico, já que o texto deve ter uma ordem interna, coerência e aparência com a realidade. Isso não significa que o autor só possa contar coisas que de fato aconteceram, mas, coisas que poderiam acontecer de acordo com a verossimilhança.

Num texto construído artisticamente, uma impossibilidade pode parecer mais provável do que uma possibilidade improvável (ARISTÓTELES, *Poética*). Surge daí a primeira distinção entre a Arte - que tem a visão do impossível acontecer - e da História - que só tem a visão das coisas realmente acontecidas. O poeta diferente do historiador não objetiva escrever o que aconteceu, mas escrever o que poderia acontecer.

Se esses conceitos iniciais não forem claros ao aluno de Letras, certamente ele julgará que seu *corpus* e pesquisa é um pedaço de uma

realidade que ele deve desvendar por meio dos fatos sociais, buscando interpretações na biografia do autor, na psicologia dos relacionamentos afetivo-sexuais, na história real dos fatos, entre outras coisas. Sucederá que todas as interpretações do objeto literário serão possíveis - dentro de determinado campo - e nada será cientificamente comprovado dentro da ciência literária, conforme explicitado por Tynianov (1978: 105):

“A historia literária (...) de um lado, é dominada em larga medida (sobretudo no ocidente) por um psicologismo individualista (...), de outro lado, a aproximação causalista esquematizada isola a série literária do ponto onde se coloca o observador; este ponto pode residir tanto nas séries sociais principais quanto nas séries secundárias. (...) tendemos a todo o momento, as séries vizinhas, culturais, sociais, existenciais no mais amplo sentido do termo; em conseqüência, somos condenados a ficar incompletos. (...) reduz[-se] a historia literária a ‘historia dos gerais’.”

Por outro lado, Bakhtin (2000: 362) estuda a literatura como “uma parte inalienável da cultura, sendo impossível compreendê-la fora do contexto global da cultura numa dada época”, afinal é dentro dessa cultura que nasce a obra. Entretanto, o que é inadmissível para ambos é a relação direta de determinado objeto literário com outras áreas sem levar em conta, primeiramente, a cultura literária a que ela pertence.

Isso significa que o estudioso não deve deixar de lado as preocupações sociais que, na verdade, aparecem a todo o momento no texto, porém é o texto que nos fará chegar a essas instâncias e não o oposto. Deve-se ter em mente que o texto/objeto literário não é a resposta para nada: ele é a pergunta (ponto de partida) cuja resposta é ele mesmo. Por isso, as relações que possam ocorrer ampliam o sentido da obra, mas não são suficientes para responder aos seus questionamentos e a obra fica prejudicada na sua especificidade artística:

“A correlação da literatura com a série social ocasiona um prolongamento da obra. Mas os elementos formais não se encontram aí, a “demanda” da série social não equivale a ‘demanda’ literária e esta fica sem resposta. Buscam-se elementos formais.” (Tynianov, 1978: 112)

O UNI(VERSO) LITERÁRIO

Nossas observações em sala de aula demonstram que graduandos e pós-graduandos encontram dificuldades em trabalhar seu *corpus* atentando para aquilo que o constitui, ou seja, concebendo-o como um sistema independente. Na verdade, tal independência é uma abstração apenas, pois

há uma rede de correlações entre o objeto literário e os demais fatos sociais.

Para Tynianov (1978) toda obra literária constitui um sistema que se relaciona com um sistema maior que é a Literatura, ou seja, há o micro e macro-sistema, respectivamente. Porém, esses sistemas não se encontram sozinhos, mas, rodeados de subsistemas que constituem toda uma cultura social.



Como se vê no desenho acima, a Literatura é um sistema “plurideterminado” que se encontra no alvo das várias perspectivas sub-sistêmicas com as quais mantêm “pactos interpretativos”. Com efeito, tal diálogo desorienta aquele que estuda o objeto literário. E por quê?

Como “a vida social correlaciona-se com a literatura antes de tudo por seu aspecto verbal [e] essa correlação entre a série literária e a social se estabelece através da atividade lingüística, a literatura tem uma função verbal em relação à vida social” (Idem: 114). Desse modo, para a análise do *corpus* deve-se desprivilegiar a função verbal, ou seja, a função da comunicação, como veremos adiante.

Sendo o conjunto social rico em possibilidades, o aluno sente-se, efetivamente, seduzido a trilhar novos caminhos, os quais muitas vezes tornam-se caminhos labirínticos, por não levar à lugar algum, considerando que o estudioso não possui as ferramentas (técnicas, métodos e conhecimento) específicas daquela área. Ou, na melhor das hipóteses, o aluno conclui seu trabalho, porém assentado em generalidades.

Focillon diz que “as relações formais dentro de uma obra e entre as várias obras constituem uma ordem, uma metáfora do universo” (apud ECO, 1976: 21). Sendo assim, didaticamente poderíamos nos reportar ao sistema solar para exemplificar essa questão: temos o Sol (=Social) que irradia luz aos planetas Terra (=Literatura), Marte (=Historia), Júpiter (=Psicologia), Saturno (=Filosofia), e assim por diante, cada planeta representando uma ciência. Consideremos que dentro de todo esse sistema a obra (*corpus* selecionado para estudo) é a Lua, micro-sistema que necessita buscar energia em outro sistema. Onde a Lua deve buscar sua energia? Do

Sol que irradia luz para uma infinidade de direções? Dos demais planetas que, por não estarem tão perto, são desconhecidos a ela? Ou da Terra, planeta mais próximo e cujo calor possui a exatidão para sua necessidade?

Seguindo essa ordem de idéias, o aluno reconhece na Literatura a fonte das bases e dos métodos investigativos para seu *corpus*, dentro daquilo que lhe é específico: a literariedade, conceito esse que em breve será discutido.

Retomando Tynianov (1978: 108), “é incorreto extrair do sistema elementos particulares e aproximá-los diretamente das séries similares pertencentes a outros sistemas, i.e, sem levar em consideração a função construtiva”. Para o teórico, construção refere-se a uma combinação particular do material lingüístico que faz com que todos os elementos do micro-sistema (obra) se correlacionem. Essa organização, por sua vez, correlaciona-se com um sistema maior por meio da função literária que é a própria orientação artística, dentro de uma cultura literária existente. É, apenas, num terceiro momento que o estudo deve deter-se na função verbal, a qual visa o esvaziamento da linguagem. Resumimos por meio do esquema abaixo:

Função Construtiva (Obra)
Função Literária (Literatura)
Função Verbal (Demais Ciências)

Portanto, o estudo do *corpus* deve partir da função construtiva. Entretanto, a obra não é uma estrutura estática, simetricamente elaborada e fechada, na realidade é o oposto. Por isso, os elementos de uma obra não podem ser vistos numa relação de soma ou igualdade, mas numa correlação que promove a integridade responsável pelo sucesso do trabalho artístico.

Por se tratar de um “ser vivo”, dinâmico, na obra literária sempre haverá violações, que devem ser vistas como equivalências de uma unidade já designada no texto. Essas violações nada subtraem ao material final, são elas que evitam aspectos negativos, como os automatismos e o pronto reconhecimento. Os conflitos também são importantes na construção da obra, pois se uma obra se populariza, serão esses os elementos que se renovarão para que a arte se revolucione.

O resultado desse trabalho com a linguagem é um texto com função literária (ou poética, ou estética) que, só depois de analisado, poderá dar lugar ao estudo das subsidiárias ou dos “traços secundários” englobados pela função verbal — (ou referencial já que diluída nos referentes). Mas, para fazer esse caminho é fundamental observar mais de perto o sistema literário.

LITERARIEDADE: MENSAGEM QUE SE (TRANS)TORNA

Se todo sistema (conjunto de partes ordenadas entre si) é regido por um princípio, algo que lhe é específico, com o sistema literário não pode ser diferente. A especificidade do fenômeno literário pode ser explicada por meio da literariedade, ou seja, a qualidade da obra de arte.

Assim, literariedade é a qualidade que difere o texto prático/coloquial, composto por sinos-para (conceito formulado por Charles Morris e posteriormente retomado por PIGNATARI, 1987: 17), do texto especial/literário, composto por signos-de. A literariedade nasce da construção que, de acordo com o explicitado, é a organização do material em obediência a certos procedimentos. O procedimento adequado para que o texto “adquira” qualidade literária é dar à função poética ou estética, lugar de domínio no texto.

O conceito de dominante é formulado por Jakobson (1983: 485) como sendo o “centro de enfoque de todo trabalho artístico é o dominante que regulamenta, determina e transforma os componentes deste trabalho”. O que não significa que toda composição é construída tendo em vista apenas uma função; e sim que há uma que sobressai e ‘domina’ as demais dando integridade à obra e tornando-a específica.

A função dominante em certa obra de arte estabelece uma hierarquia de valores, os elementos que compõe a obra se organizam em superiores e inferiores, de acordo com a escala estabelecida. Porém, o dominante não é inerente à obra, é um dado externo a ela: sua função é de guiá-la e, justamente por isso, é um dado dinâmico, vivo, que muda de acordo com as épocas. Esse dominante não-estático, muitas vezes, pode se desviar para outros elementos.

Os desvios são os responsáveis pela novidade na arte: quando o cânone já não impressiona pelo seu caráter de impressão máxima, o dominante perde sua eficácia e desvia-se para outro elemento originando uma novidade artística e outro dominante se impõe até que uma nova rusga - cânone *versus* novidade artística - se estabeleça. É assim que se explica, por exemplo, o Romantismo ter como a segunda dominância a função emotiva; o Realismo, a função referencial e o Modernismo, a função metalingüística.

Mas, como explicar a unidade do texto artístico? Todo texto literário tem como dominante a função poética, logo sua mensagem se volta para ela mesma, aponta para si mesma, fazendo com que o leitor busque-a novamente e novamente, sem o intuito de extingui-la pela interpretação, mas de perdurá-la enquanto construção formal. Assim, o texto com qualidades realmente literárias reconhece-se pela sua perenidade, ou seja, ele não morre, abre-se para a atemporalidade, pois possui qualidades lingüísticas que quebram normas e criam modelos, tornando-o universais.

Valéry (1983: 35) arremata nosso texto: “está morto o escritor que fala o código: e tão transitório quanto este. O ‘verdadeiro’ fala o valor”. O valor é/está na própria mensagem.

UM OBJETO QUE (A)TRAI A ANÁLISE LITERÁRIA

Na tentativa de somar teoria e prática, analisamos um texto que, dada sua abertura, facilmente nos leva a “escorregar” para as diversas áreas com as quais compactua.

Trata-se de um texto de Hilda Hilst, poeta polêmica — já que enveredou pelos caminhos da poesia erótica — de vida polêmica, ou seja, fermento para divagações extra-textuais que fogem ao propósito literário: sua obra e sua validade artística. Seu fazer poético “experimentalista”, de natureza “existencial-religiosa”, bem como “metafísica” acaba (a)traindo muitos estudiosos, tanto da Literatura quanto das diversas áreas do conhecimento.

Fugir das relações psicanalíticas é muito difícil, pois ela está “manifestadamente presente nos três lados do triângulo literário: lado do escritor, lado do leitor e lado do crítico” (GREEN, 1983: 209). A Filosofia, ciência que pensa o pensamento, também mantém com a poesia, arte da palavra, uma relação limítrofe, afinal a palavra é a materialização do pensamento. Sendo assim, vamos manter “pactos interpretativos” com essas áreas, porém, não será pela Psicologia ou Filosofia que abordaremos nosso texto, mas pela Poética.

Poética é a ciência que estuda o específico da literatura, ou seja, a literariedade. Há algumas décadas atrás ela ainda era vista como parte integrante da Lingüística, que estuda a estrutura verbal, porém, hoje são campos distintos que se correlacionam, já que a construção lingüística é determinante no valor literário.

A Poética parte de 2 tipos de estudos: sincrônico e diacrônico. O estudo sincrônico não se importa apenas com a produção de determinado corte no tempo, mas também com as obras tradicionais retomadas e ‘revividas’ no período. A diacronia segue uma linha no tempo, estuda o que é contínuo e duradouro, é um conjunto de sucessivos cortes sincrônicos. A Poética ocupa-se da poesia e de outros discursos, mesmo daqueles em que a função poética não figure como dominante (Jakobson, 1970: 132).

O texto hilstiano será abordado a partir dessa ciência. Interessa-nos fazer notar que muito se falou da relação Hilda Hilst e a poesia metafísica, mas sempre de modo superficial, no qual a construção fica como pano de fundo para a temática. Para estudar tal obra dentro do sistema literário, é necessária uma problematização que leve em conta os aspectos lingüísticos e poéticos primeiramente. Assim propomos, a título de exemplo: como

Hilda Hilst, por meio dos procedimentos próprios da poesia, constrói um silêncio metafísico feito exclusivamente de palavras?

Tomemos o seguinte poema para análise:

Não há silêncio bastante
Para o meu silêncio.
Nas prisões e nos conventos
Nas igrejas e na noite
Não há silêncio bastante
Para o meu silêncio.

Os amantes no quarto.
Os ratos no muro.
A menina
Nos longos corredores do colégio.
Todos os cães perdidos
Pelos quais tenho sofrido:
O meu silêncio é maior
Que toda solidão
E que todo o silêncio.

Temos uma construção em versos, portanto, um poema. Todo poema possui particularidades como métrica, ritmo e rima. As leis do metro governam o verso, apesar de serem um fator exterior a ele; as diferentes montagens possibilitam diferentes leituras, gerando maior grau de ambigüidade para o texto. Nesse poema, de Roteiro do Silêncio (1959), os versos são irregulares e as estrofes não seguem um modelo quanto ao número de versos, o que materializa a própria irregularidade do eu lírico perante as imagens que escolhe para compor o quadro: prisão, convento, igreja, noite, solidão, amantes, cães, ratos, menina...

Porém, mesmo nos versos livres há um ritmo próprio ao poema. Hopkins, citado por Jakobson (1970: 131-138) define o verso como “um discurso que repete total ou parcialmente a mesma figura sonora”. O som se faz através do contraste ente sílabas acentuadas e não acentuadas (no verso livre se faz pelas pausas e entonação), ou por sílabas longas e breves; tais sucessões de picos e vales são semelhantes a ondas. Quanto às rimas, recorrências de fonemas ou grupos de fonemas que podem ou não pertencer à mesma classe gramatical, Hopkins (Idem: 147) assinala duas belezas: uma por semelhança ou igualdade de som e outra por dessemelhança ou diferença de significado.

No poema não há rimas puras, porém no interior dos versos há a recorrência do fonema “r” cujo ruído quebra o silêncio repetidamente proposto pelo eu lírico. Inesperadamente, na segunda estrofe aparece uma aproximação sonora: quartos/rato, quase anagramática, na qual o segundo termo está contido no primeiro.

Os versos constroem-se em sucessivas tomadas imagéticas como no desenrolar de um filme/lembrança. Isso é interessante à medida que o eu lírico quer privilegiar certas imagens, dando a elas carga máxima de sentido, ou seja, avolumar o sentido máximo de silêncio por meio de imagens que possam transmiti-lo:

prisão	convento	igrejas	noite
amantes	ratos	menina	
(quarto)	(muro)	(corredores do colégio)	

Paul Valéry define a poesia como uma “hesitação entre o som e o sentido”. Essa hesitação se constrói graças ao princípio do paralelismo que pode ser construído pelo contraste (antíteses) ou pela semelhança (metáforas). O paralelismo semântico cria metáforas de silêncio, mas as mesmas metáforas constituem antíteses, pois aparecem como ruídos no silêncio máximo da poeta.

Jakobson (1970: 130) explica isso a partir da “a função poética [que] projeta princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação”: o eixo da seleção (paradigma) são as escolhas feitas pela semelhança ou dessemelhança e o eixo da combinação (sintagma) é o eixo da contigüidade. Essa superposição de um eixo sobre outro é a responsável pela ambigüidade provocada no texto: cada palavra selecionada tem o mesmo valor, pois ficam numa relação de igualdade e não mais de hierarquia.

Não importa por onde se entre na poesia - se pelo primeiro, último ou verso do meio - de qualquer forma o alvo é a própria mensagem (de silêncio) e seu caráter de ambigüidade. A poesia quebra a linearidade do discurso (começo/meio/fim), transformando as orações subordinadas (hipotaxe), remexendo-as e organizando-as pela coordenação ou justaposição (parataxe), resultando na quebra de hierarquia: todas as palavras ganham ênfase.

Na poesia, portanto, toda seqüência tende a ser uma equação - pois que a similaridade se sobrepõe à contigüidade - e toda palavra passa a ter significado simbólico, polissêmico e, por isso, ambíguo. A ambigüidade é bem-vinda para uma linguagem que não tem o intuito de comunicar, mas sim, de voltar-se para si própria.

O texto não tem intenção funcional comunicativa: apreensão automática da mensagem. Na verdade, ocorre o oposto, o texto sofre um processo de “singularização” ou “estranhamento” apontando para a função poética da mensagem.

Caso iniciássemos a análise pela função emotiva, tenderíamos a associar o eu lírico ao poeta, num biografismo ou psicologismo fundamentado nos traços de sua vida pessoal. Hilda Hilst, por exemplo, estudou num colégio de freiras, possuía mais de 90 cães, fatos que deslocam o olhar do leitor cegando-o para os recursos utilizados na composição:

“O estudo direto da psicologia do autor e o estabelecimento de uma relação de causalidade entre seu meio, sua vida, sua classe social e suas obras e uma conduta particularmente incerta. (...) Existem profundas influências pessoais, psicológicas ou sociais que não deixam nenhum traço sobre o plano literário. (...) Esses são fatos de convergência, de coincidência.” (Tynianov, 1978: 116- 117)

A análise focada nos subsistemas não deixa ver a riqueza dos procedimentos que fazem do verso “Nos longos corredores do colégio”, mais comprido do poema, a materialização visual da extensão desse lugar físico e interior, que é o tempo da lembrança. Nem esclarece em “cães perdidos” o masculino-protetor que se perde e indica a solidão do eu lírico.

Ainda quanto ao aspecto construtivo, Pound (1970) demonstrou que todo poema pode ser predominantemente visual, melódico ou racional (fanopaico, melopaico ou logopaico, respectivamente). Os poemas hiltianos, embora muito melódicos, possuem ênfase no racional (tanto que são facilmente identificados como metafísicos). No entanto, essas “idéias” que ‘dançam’ em seus textos, são altamente imagéticas, com carga máxima de condensação de significado.

A repetição dos primeiro e segundo versos, ao final da primeira estrofe, indica a presença do tempo materializando-se e se fazendo presente na poesia por meio do retorno. Esse tempo inconcluso e mutável reaparece com a retomada daqueles versos na última estrofe, porém, dessa vez, modificados como o próprio eu lírico.

Como se vê, tanto a criação quanto o processo de leitura ocorre no pensamento analógico: tudo se correlaciona no sistema que é a obra literária. Para Pignatari (1987), a máxima da poesia é “dizer coisas imprecisas de modo preciso”.

A partir dessa análise, o leitor interpreta o objeto literário naquilo que lhe é concreto. Isso porque o desejo do leitor é o mesmo do eu lírico: chegar ao silêncio. Não ao silêncio ingênuo, mas o silêncio frutífero de Orlandi (1997:13):

“O silêncio é assim a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito”.

Busca infinita, pois nenhuma palavra pode ter a força do silêncio, a não ser a própria palavra silêncio, que o encerra e o subverte, pois inverte a proposta de. Dentro do seu silêncio o eu lírico tudo ouve por meio de imagens que estão dentro/fora dele, as quais limitam o som a sua ausência.

Descobertos esses procedimentos, o leitor pode dedicar-se aos pactos ou diálogos entre subsistemas. Entretanto, esses diálogos não

ocorrem em separado, mas vão sendo realizados ao longo do processo. (Se, aqui, há uma separação é para exemplificar nossa proposta).

Sendo assim, o eu lírico vai enumerando imagens que possam compor uma quietude que mostre que o seu silêncio interior é ainda maior, juntando pedaços de um quebra-cabeça cuja formação resultará na imagem dele mesmo: ser solitário que é. Ou seja, uma imagem disforme, na qual convive o escuro das prisões e da noite com a luz (ou busca de) das igrejas e conventos; cães, guias/defensores, perdidos e, um silêncio tão grande que, por ser maior que a própria solidão, constrói uma rede de significações que fala mais alto do que qualquer tratado sobre o silêncio. Há, portanto, uma relação entre essas imagens componentes do sistema/poema e essa relação possibilita a leitura da disformidade característica da incompletude humana.

Conforme Tynianov (1978: 108), “o elemento relaciona-se simultaneamente com a série de elementos parecidos pertencentes a outras obras-sistemas, verdadeiramente pertencentes a outras séries e, de outro lado, com os outros elementos do mesmo sistema”. Portanto, ampliada a leitura desse micro-sistema em correlação com um sistema maior, que é a obra da autora, vê-se que a imagem do silêncio propaga-se pelos poemas possibilitando-nos dialogar com a época da ditadura dos anos 50, com o desejo da palavra exata dos pós-modernos e outras inúmeras associações.

Portanto, esse silêncio metafísico, construído na materialidade poética, é preñado de palavras. Se o caráter de um fenômeno metafísico é não haver teoria física que o explique, o silêncio do eu lírico não pode ser explicado por nenhuma imagem física, além daquela formada pela imagem do poema como um todo.

Tais considerações nos levam a afirmar junto com Tynianov (1978: 118):

“[Sendo a literatura] um sistema tomado em correlação com outras séries ou sistemas e condicionada por ele (...) o exame deve ir da função construtiva à função literária, da função literária à função verbal. (...) O estudo evolutivo deve ir da série literária às séries correlativas vizinhas e não das séries mais distantes, mesmo que elas sejam principais.”

Prolongar a obra por meio dos diálogos é válido e necessário, mas cuidando para que a ‘demanda’ da Literatura seja efetivamente solucionada.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES, “Poética”. In. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. “O problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária” in: Questões de Literatura e de Estética. 4. ed. São Paulo: Hucitec-Unesp, 1998.
- _____. “Os estudos Literários Hoje” in: Estética da Criação Verbal. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. Verso, Reverso, Controverso. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.
- CHALHUB, Samira. Funções da Linguagem. São Paulo: Ática, 1997. ECO, Umberto. Obra Aberta. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- EIKHENBAUM, e outros. Teoria da Literatura - Formalistas Russos. Porto Alegre: Globo, 1978.
- GREEN, André. “Literatura e psicanálise: a desligação” in: Teoria da Literatura em suas Fontes (org) Luis Costa Lima - Rio de Janeiro: 1983.
- HILST, Hilda. Poesia: 1959-1979/Hilda Hilst. São Paulo: Quíron, 1980.
- JAKOBSON, Roman. Lingüística e Comunicação. São Paulo: Cultrix, 1970.
- _____. “A Dominante” in: Teoria da Literatura em suas Fontes (org) Luis Costa Lima - Rio de Janeiro: 1983.
- MCLEISH, Kenneth. Aristoteles: a poética de Aristoteles. São Paulo: Unesp, 2000.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. 4 ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.
- PIGNATARI, Décio. O que é Comunicação Poética. São Paulo: Brasiliense, 1987
- VALERY, Paul. “Poesia e Pensamento Abstrato” em Variedades. São Paulo: Iluminuras, 1993.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Colegiado do Curso de Letras — Campus de Mal. Cândido Rondon

REVISTA TRAMA

Versão eletrônica disponível na internet:
www.unioeste.br/saber