

FORMALISMO RUSSO E FENOMENOLOGIA ESTÉTICA FRANCESA: O POÉTICO NO POETA

RUSSIAN FORMALISM AND FRENCH PHENOMENOLOGY AESTHETICS: THE POETIC IN THE POET

Eduardo Portanova Barros ¹

Déa Portanova Barros ²



Vol. 9 Número especial

jul./dez. 2014

p. 583 - 588

RESUMO: Este artigo trata da questão poética entre os formalistas russos, a partir de uma leitura *de e sobre* Chklovski, e a fenomenologia estética francesa em Dufrenne e Bachelard, que analisam a poética enquanto subjetividade do ser. O que pode parecer uma contradição evoca, na verdade, a ambiguidade do termo “imagem”, cujo significado remete tanto para o que é característico de imitação quanto para aquilo que nos remete à ideia que se tem de algo, conjugando duas polaridades que se atraem, as vertentes russa e francesa.

PALAVRAS-CHAVE: Fenomenologia; Formalistas Russos; Arte; Estética; Imagem

ABSTRACT: This article deals with the poetic question among Russian formalists from a reading about Shklovsky and french's Dufrenne and Bachelard aesthetics of the phenomenology as a subjectivity of being. What may seem like a contradiction evokes, in fact, the ambiguity of the term “image”, which comes from "imago" in Latin. It refers to what is characteristic of an imitation and of an idea. There are, in fact, two converging polarities, the Russian's formalism and the French's phenomenology as a complexity way of thinking.

KEYWORDS: Phenomenology; Russian Formalists; Art; Aesthetics; Image

Introdução

A palavra imagem, em latim, vem de “imago”, que significa tanto cópia e imitação quanto representação ou ideia que se tem de algo. Este é o ponto de partida para a reflexão segundo a qual arte é pensar por imagens. Sendo a imagem um predicado constante para sujeitos variáveis, e mais simples e clara do que aquilo que ela explica, deve ser-nos mais familiar. A partir dessa definição, entretanto, chegou-se a monstruosas deformações, quando se pretendeu compreender a música, a arquitetura e a poesia lírica como um pensamento por imagens. Mas a poesia lírica

¹ PNPd/CAPES/Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais Unisinos. Pós-doutor pela Sorbonne e pela Unisinos, no PPG em Ciências Sociais

² Professora, especialista em Literatura Infantil/PUCRS.

maneja com as palavras de tal forma que a percepção que temos de artes por imagens e de artes desprovidas de imagens é a mesma.

A poesia, entretanto, busca acumular e revelar novos procedimentos para trabalhar o material verbal: preocupa-se mais com a disposição de imagens que com sua criação. Quanto mais se compreende uma época, mais se percebe que as imagens consideradas criações são tomadas de outros poetas, quase sem nenhuma alteração. Por outro lado, muitas expressões criadas sem finalidade estética são muitas vezes reconhecidas como fatos poéticos. Cite-se a admiração de Bieli pelo procedimento de colocar os adjetivos depois dos substantivos, entre os poetas russos do século XVIII. Bieli considerava isso um fato artístico, quando era uma particularidade devida à influência eslava da Igreja.

Então, um objeto pode ser criado como poético e percebido como prosaico, e vice-versa. O caráter estético de um objeto se relaciona, pois, com a nossa maneira de perceber. Será estético aquele objeto criado através de procedimentos peculiares, que lhe assegurarão percepção estética. Da definição: “A arte é pensar por imagens” resultou: “A arte é antes de tudo criadora de símbolos”. Tal conclusão seduziu os simbolistas. Existem dois tipos de imagem: a imagem como um meio prático de pensar, e a imagem como meio de reforçar a impressão. Sendo assim, a imagem como reforço de sensação é mais um dos procedimentos da língua poética, como o são o paralelismo, as figuras, a repetição, enquanto a imagem prosaica é um meio de abstração.

Energias criativas

Outro ponto de discussão é a aplicação à poesia da lei da economia das energias criativas, particularmente sedutora no exame do ritmo. Na língua cotidiana, a economia de energia como objetivo de criação é talvez verdadeira, e só o não reconhecimento da diferença entre língua cotidiana e poética é que pode explicar a extensão da lei da economia das energias criativas à obra artística. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado. A arte deve levar-nos a experimentar o “devir” do objeto. O que é “passado” não importa para a arte: as ações habituais tornam-se automáticas, nossos hábitos fogem para um meio inconsciente. E eis que para devolver a sensação de vida, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte.

Tolstoi se serve constantemente desse procedimento de liberação do objeto do automatismo perceptivo: descreve um objeto como se o visse pela primeira vez, não lhe dando nome, e empregando na descrição palavras dadas a partes correspondentes em outros objetos. Tal processo foi largamente usado na descrição de batalhas em “Guerra e paz”. Outra forma de proceder à singularização é empregada por Tolstoi quando faz um cavalo conduzir a narração: os objetos são percebidos pelo animal e não por nós. Julgamos que o objetivo da imagem é criar uma percepção particular do objeto. Mas a singularização não é somente um procedimento eufemístico – ela é a base de todas as adivinhações.

A imagem visa à transferência da esfera da percepção habitual do objeto para uma esfera de nova percepção. A língua poética satisfaz essa condição: é uma língua difícil, obscura, cheia de obstáculos. Pode em casos particulares aproximar-se da língua da prosa, sem contradizer, contudo, a lei da dificuldade. A prosa permanece um discurso econômico, fácil, correto. Poder-se-á dizer que o ritmo estético é uma violação do ritmo prosaico. Se a violação se tornar regra, perderá a força que tinha como procedimento de dificuldade. Para Dufrenne, “o sentimento pode e deve tornar-se objeto de uma investigação racional” (1969, p. 2). O problema é quando, porém, assim como no cinema, o racionalismo (que refreia a imaginação) sufoca também a expressão do autor.

Conteúdo intuitivo

É da expressão que nasce a poesia. De uma expressão, porém, não racional. Dufrenne entende o poético como um “conteúdo intuitivo”, e não como forma imposta à experiência. Uma arquitetura autoral, mesmo que sistematizada. Outro problema que o autor coloca é como reconhecer a sensibilidade poética. O que, no nosso caso, procuramos reter de Dufrenne é a natureza poética do homem que o impede, conforme o autor, a ser ele mesmo, livre e criador. “A poesia é apelo e não pressão” (DUFRENNE, 1969, p.9). “A ideia da poesia que o inspira não é a ideia *coisificada*, um produto inerte de uma atividade indefinidamente repetida” (DUFRENNE, 1969, p.10). Outra parte relevante na análise de Dufrenne é quando o filósofo afirma que a obra poética é um objeto da sensibilidade e que, por isso, ela só passa a existir no momento em que é apreendida e “consagrada” por essa mesma percepção.

Em outras palavras, segundo Dufrenne, “o poético define um modo de ser da subjetividade” (1969, p. 10). Dufrenne: “Nem a fala, nem o pensamento possuem o domínio total da linguagem” (1969, p.20). Isso porque ela não é inerte. Dufrenne, ao falar de sentido, explica que “as regras da sintaxe poética são ditadas pelo gosto, não pelo entendimento” (1969, p.98). O belo, na opinião de Dufrenne, é o que tem sentido para nós. O autoral, também. Em outros termos, “poética é a obra que induz o leitor ao estado poético” (DUFRENNE, 1969, p.101). O termo “estado poético” pode ser lido como “emoção”, ainda de acordo com Dufrenne. Poesia emociona. É a descoberta, segundo Valéry, citado por Dufrenne, de um mundo singular.

O poético no poeta

Toda obra autoral nos remete a uma singularidade, que é resultante de um espírito imaginativo de seu autor. Dufrenne chama de “o poético no poeta”. A diferença entre o ser que cria e o ser que vê é que o primeiro está diante da obra enquanto utopia; o segundo, da obra consumada. O mesmo Dufrenne, em outro livro, “Estética e filosofia”, apresenta alguns caminhos para o entendimento da estética. Um dos pontos que gostaríamos de salientar é o fato de que, segundo ele, a experiência estética diz respeito a uma sensibilidade. “Nós nos confiamos sempre ao veredito da sensibilidade: o criador para julgar a obra acabada; o espectador para julgá-la bela” (DUFRENNE, 2008, p.90).

Segundo Nietzsche (2005, p.8), a arte dionisíaca “repousa”, sensivelmente, na embriaguez e no arrebatamento, cujos efeitos - por isso dionisíacos - são representados pela figura de Dionísio (ou Dioniso). Ele é a desmedida, o insólito, o orgasmo, a desordem. É tudo o que contraria o apolíneo. Porém, é a relação entre ambos - o dionisíaco e o apolíneo - que os delimita. “Quanto mais forte medrava o espírito da arte apolínea, mais livre se desenvolvia o deus irmão Dioniso: (...) o primeiro chegava ao completo aspecto imóvel da beleza, o outro interpretava na tragédia o enigma do mundo” (NIETZSCHE, 2005, p.11). A tragédia, para Nietzsche, oferece uma visão destoante da linearidade apolínea.

Em “Sócrates e a tragédia”, o autor de *Ecce homo* explica que o herói trágico, ao contrário da estética moderna, não luta contra o destino, e sim “precipita-se na desgraça” (NIETZSCHE, 2005, p.89). Nietzsche faz uma comparação com a dialética, que, no fundo, para ele, é otimista por acreditar em causa e consequência, culpa e castigo, virtude e felicidade: atributos que o homem trágico não reconhece, porque não alcança, como na dialética, seu fim. Conforme Nietzsche, o herói dialético representa uma existência cômoda. É um herói apaziguado, acreditando nos princípios socráticos de que “virtude é saber” e “peca-se” por ignorância. “(...) no esquecimento de si dos estados dionisíacos dava-se o ocaso do indivíduo com seus limites e medidas; um crepúsculo dos deuses era iminente”

(NIETZSCHE, 2005, p.24).

Nascia, segundo ele, o pensamento trágico, que o poeta traz, inevitavelmente, no espírito, assim como no contato dos formalistas com a arte e da fenomenologia estética em Dufrenne. Também introduziremos aspectos do poético em Bachelard. Ele pensa as ciências de uma maneira original. É o autor que percebe na ciência uma tensão com o imaginário. Mas ele não pensa a questão com a qual ele trabalha. Ele coloca a questão, mas não a pensa.

A dúvida é lançada, de imediato, na abertura do livro (“Advertência”), escrito em 1963, quando o autor se questiona se não prevalece, nesse tipo de análise, uma tendência a se preferir o sentimento em detrimento da razão. Logo, isso – o sentimental – não seria um obstáculo ao rigoroso pensamento filosófico? Esta preocupação é pertinente. Bachelard, por exemplo, fez do poético sua forma de expressão, tentando ser fiel à expressão dessa mesma poética. Não arrisca o uso de conceitos, a fim de não trair sua natureza *imaginante*. Dufrenne é de outra escola. Sua filosofia não é a mesma que a de Bachelard, mesmo procurando ser poético em suas palavras: é mais objetivo no devaneio do que o autor de “A poética do espaço”.

Da expressão à poesia

Para Dufrenne “o sentimento pode e deve tornar-se objeto de uma investigação racional” (1969, p.2). O problema é quando, porém, assim como no cinema, o racionalismo (que refreia a imaginação) sufoca também a expressão do autor. É da expressão que nasce a poesia. De uma expressão, porém, não racional. Dufrenne entende o poético como um “conteúdo intuitivo”, e não como forma imposta à experiência. Uma arquitetura autoral, mesmo que sistematizada. Outro problema que o autor coloca é como reconhecer a sensibilidade poética, da mesma forma que podemos dizer: como reconhecer o autoral no campo cinematográfico?

O poético também, como aponta Dufrenne, tem uma natureza sensível, observada – ou melhor, sentida – por algum tipo de receptor. Com isso, não queremos dizer que, a partir, por exemplo, de um curso sobre “como reconhecer filmes autorais”, seja possível nos tornarmos especialistas nisso. Estamos falando de um paradoxo: investir na sensibilidade exige treino para melhor usufruir a arte. O que, no nosso caso, procuramos reter de Dufrenne, neste livro, é a natureza poética do homem que o impele, conforme o autor, a ser ele mesmo, livre e criador. “A poesia é apelo e não pressão” (DUFRENNE, 1969, p. 9). O artista (autoral) é, e aqui nos utilizamos de Dufrenne, estimulado a produzir uma obra singular: “A ideia da poesia que o inspira não é a ideia *coisificada*, um produto inerte de uma atividade indefinidamente repetida” (1969, p. 10).

O filósofo francês, da escola fenomenológica de Merleau-Ponty, afirma que a obra poética é um objeto da sensibilidade e que, por isso, ela só passa a existir no momento em que é apreendida e “consagrada” por essa mesma percepção. Em outras palavras, segundo Dufrenne, “o poético define um modo de ser da subjetividade” (1969, p. 10). Esta é a frase mais precisa dele, e vale a pena repetir, por causa de sua clareza e simplicidade: “O poético define um modo de ser da subjetividade”. Este modo de ser, se inspirado sob o aspecto monocórdico do racionalismo, deixa de ser poético. A natureza poética precisa da inspiração que nasce livre, pois, só assim, terá como resultado um ato criativo de pessoa para pessoa, de uma relação eu-tu.

Aliás, poderíamos abdicar da linguagem para estabelecer os parâmetros de uma obra poética? Ficamos com Dufrenne: “Nem a fala, nem o pensamento possuem o domínio total da linguagem” (1969, p.20). Isso porque ela não é inerte. Dufrenne ao falar de sentido explica que “as regras da sintaxe poética são ditadas pelo gosto, não pelo entendimento” (1969, p.98). O belo, na opinião de Dufrenne, é o que tem sentido para nós. O autoral,

também. Em outros termos, “poética é a obra que induz o leitor [espectador] ao estado poético” (DUFRENNE, 1969, p.101). O termo “estado poético” pode ser lido como “emoção”, anda de acordo com Dufrenne. Poesia emociona. É a descoberta, segundo Valéry, citado por Dufrenne de um mundo singular.

Estética e sensibilidade

O artístico, na nossa concepção, se fundamenta na qualidade do que é arte, e não cultura. Produtos culturais são facilmente observáveis. Já os de natureza poético-autoral, não, porque são, conforme Godard, exceção. O autor se insere no que Dufrenne chama de “o poético no poeta”. A diferença entre o ser que cria e o ser que vê é que o primeiro está diante da obra enquanto utopia; o segundo, da obra consumada. O mesmo Dufrenne, em outro livro, “Estética e filosofia”, apresenta alguns caminhos para o entendimento da estética. Um dos pontos que gostaríamos de salientar é o fato de que, segundo ele, a experiência estética diz respeito a uma sensibilidade. “Nós nos confiamos sempre ao veredito da sensibilidade: o criador para julgar a obra acabada; o espectador para julgá-la bela” (2008, p.90).

A concepção de imaginário de Bachelard, segundo Wunenburger, remete à cosmologia dos pré-socráticos, às relações entre razão e imaginação entre os pensadores da Renascença, às intuições e às operações da alquimia, às teorias do idealismo alemão de Fichte, Hegel, Schelling, e, enfim, às ideias de Schopenhauer, de Nietzsche e de Freud. Bachelard contribui, ainda, com uma reflexão sobre o tipo de autoria com que nos identificamos - a de uma reversibilidade entre o criador e o fruidor - ao afirmar que “a simpatia de leitura é inseparável da admiração” e que “um pequeno impulso de admiração é necessário para se obter o benefício fenomenológico de uma imagem poética” (1993, p.10).

Para Bachelard, essa admiração ultrapassa a passividade das atitudes meramente contemplativas, parecendo que a alegria de ler se reflete na alegria que o escritor teve em escrever. Bachelard repara que a linguagem poética, sempre difícil de definir ou explicar racionalmente, está “um pouco acima” da linguagem significante. Isso quer dizer que nunca poderemos ter uma compreensão objetiva e realista da expressão poética. Trata-se de uma experiência pessoal, tão misteriosa quanto o sonho, que, uma vez verbalizada, se dilacera em frases menores diante do inefável e da imprevisibilidade da imaginação. Não se encontra o poético como um dado científico. O poético é inesperado.

A poética, porém, extrapola a poesia. Em termos gerais, podemos falar de um filme poético, um livro poético, uma foto poética. Isso porque, como afirma Bachelard acima, trata-se do inesperado. Nós acrescentaríamos um inesperado em toda manifestação humana, tendo o cuidado de não a banalizarmos. Também Bachelard irá falar de outra qualidade do poético que é o devaneio. Ou, nos termos dele, de uma “poética do devaneio” (1988). Nesta expressão, que é o título de um dos seus livros, Bachelard parte de uma dúvida: se ele, um filósofo, e um filósofo fenomenólogo, seria capaz de se utilizar de um método filosófico para tratar de um tema tão fluido como as imagens poéticas. “Foi assim que escolhi a fenomenologia na esperança de reexaminar com um olhar novo as imagens fielmente amadas” (BACHELARD, 1988, p. 2).

Considerações finais

Procuramos mostrar, a partir de duas vertentes filosóficas, a dos chamados Formalistas Russos (já com maiúscula) e a fenomenológica francesa, polaridades ao mesmo tempo antagônicas e complementares. A isso chamamos “complexidade”, concordando com Morin (1991) que se trata antes de palavra-problema do que palavra-solução. Problema

por não apresentar uma dialética sintética, do sim e do não, mas uma dialética sincrética, na qual os termos tese e antítese não se opõem frontalmente porque se aliam no próprio antagonismo que os constitui. Corre-se o risco, em racionalizando o poético, de perdermos suas propriedades imaginativas. Toda forma de racionalização do imaginário já o trai. Visto esse mesmo problema sob outro prisma podemos apaziguar nosso espírito pensando que a exposição do intangível poético ao racionalismo próprio das ciências só reforçaria o seu caráter *epifânico*, e não o contrário. Isso é tema para outra discussão.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira, org. **Teoria da Literatura**. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. P. 39-56.
- DUFRENNE, M. **O poético**. Porto Alegre: Globo, 1969.
- _____. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.
- NIETZSCHE, F. **A visão dionisíaca do mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PONTY, M-Merleau. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Recebido em: 09/10/2013

Aprovado para publicação em: 03/11/2014