

**ESTÉTICA E PERSPECTIVA ÉTICO-COGNITIVA
POEMA 'DNA' DE ARNALDO ANTUNES**

*João Batista Costa Gonçalves
Marcos Roberto dos Santos Amaral*

*A vida não se encontra só fora da arte,
mas também nela, no seu interior,
em toda sua plenitude do seu peso axiológico:
social, político, cognitivo ou outro que seja.*

– BAKHTIN

Este estudo tomará como tarefa revisitar o ensaio de Mikhail Bakhtin (2014a) *O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária*, a fim de traçar, em linhas gerais, qual o interesse ético dos postulados da Estética Geral e Sistemática bakhtiniana. Nesse sentido, tentar-se-á discutir a respeito do entendimento do filósofo russo sobre o discurso como artefato e objeto estético; as relações entre o ato cognitivo, estético e ético, e a especificidade humana de dar sentido ao mundo, a partir de suas posições axiológicas. Para tal, discutir-se-ão pontos importantes da crítica que Bakhtin faz à Estética Material e a resignificação da Estética, para, então, a partir dessa discussão teórica, analisar o poema²⁸³ 'dna', de Arnaldo Antunes (2010). Nessa análise, serão aplicados os preceitos estipulados por Bakhtin no ensaio estudado, ressaltando-se que uma obra poética/artística deve ser contemplada²⁸⁴ não como um artefato linguístico, apenas de acordo com sua organização composicional e conteudística, mas deve-se superar esse nível, para integrá-lo à unidade da cultura, como uma totalidade impregnada tanto de valores do mundo da vida quanto de mundo da cultura e da arte.

Com isso se reverbera, de um lado, uma crítica comum, ou seja, a de que na obra do Círculo²⁸⁵ não há uma sistematização operacional dada, a que se

²⁸³ Bakhtin, em *Para uma Filosofia do Ato Responsável* (2010, p. 130), explica que "o melhor modo para esclarecer a disposição arquitetônica do mundo da visão estética em torno de um centro de valores – um ser humano – é fornecer uma análise (conteudístico-formal) da arquitetura concreta de uma obra qualquer".

²⁸⁴ Ver nota mais adiante a respeito do entendimento de contemplação.

²⁸⁵ Segundo Silva (2013, p. 43), "dá-se o nome de Círculo Bakhtiniano, em geral, ao grupo formado pelo pensador russo e por seus amigos e colaboradores em diferentes momentos de vida de Bakhtin". Voloshínov e Medvedev são dois grandes membros

recorra para aplicar sua teoria mais facilmente, mas deve-se evidenciar que há já tal instrumental, em maior ou menor grau. O problema é que ela não está dada, pronta e acabada, até porque isso não faz parte do propósito acadêmico bakhtiniano. De outro lado, por mais que se possa reconhecer tal quadro metodológico e conceitual, não se deve esquecer que o propósito específico de Bakhtin no capítulo que ora discutimos é compreender o momento, por excelência, humano dessa atividade – o emotivo-volitivo e o posicionamento axiológico constitutivo da vida prática. Nesse momento humano, o importante não é o meramente analítico, mas o transformador, cujos procedimentos não partem de um quadro apriorístico para alcançar um objeto, mas, ao contrário, buscam conhecer/interagir concretamente com esse objeto, humanizando-o – percebendo seus valores axiológicos –, para, então, estabelecer um quadro teórico. Por isso, é pertinente associar os estudos críticos da linguagem²⁸⁶ à teoria círculo-bakhtiniana, já que ela toca em questões da ordem da cisão entre homem e natureza, cientista e objeto, verdade e senso comum, mundo da cultura e da vida (BAKHTIN, 2014a; 2010).

11.1 CRÍTICA DA ESTÉTICA MATERIAL E PROPOSTA DA ESTÉTICA GERAL

Faraco destaca, a propósito dos interesses teóricos que o ensaio de Bakhtin *O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária* (2014a), que

Os objetivos principais do texto [Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária] são criticar o pensamento estético do formalismo russo (a que Bakhtin chama de *estética material*) e apresentar as coordenadas básicas de uma estética geral sistemática (filosófica) que supere a estreiteza da estética material.²⁸⁷

É importante notar que essa estética geral, segundo Faraco, está relacionada com o projeto de Bakhtin de fundar uma *Prima Philosophie*, que se definiria primeiramente pela axiologia, e não pela ontologia, o que facilitaria

relevantes deste grupo.

²⁸⁶ Quando nos referimos a “estudos críticos da linguagem”, estamos indicando o lugar de onde falamos – estudiosos do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada de Universidade Estadual do Ceará (PosLA/Uece) que estabelece como uma linha investigativa que tem como objetivo gerar conhecimento sobre operações ideológicas do discurso e relações de poder nelas implicadas. De acordo com Moita Lopes (1998), a Linguística Aplicada parte de problemas com os quais as pessoas se deparam ao usar a linguagem nas práticas sociais correntes, por isso seu termo “aplicada” define-se por indicar ocorrências de aplicação de uso da linguagem em contextos específicos, buscando suporte teórico INdisciplinar, isto é, integração de ideias de campos diferentes como forma de pensamento crítico.

²⁸⁷ FARACO, Carlos Alberto. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: diálogo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 95-111. p. 96.

tanto a difícil tarefa de “construir uma ciência que se ocupe com algum domínio particular da cultura, [...] [quanto ao de preservar] toda a complexidade, inteireza e peculiaridade do objeto sob estudo”²⁸⁸.

Bakhtin apresenta uma metodologia de análise estética, sistemática e geral; genérica devido à consideração das particularidades de diversas formas de arte, de conhecimentos científicos e filosóficos consagrados sobre elas, e sistemática devido à necessária reflexão sobre a inter-relação constitutiva entre cada elemento/momento da criação da obra entre si e entre aqueles²⁸⁹. Note-se que terminologias como “sistemático” e “geral”, que podem ser controversas, são utilizadas, como é comum nos estudos círculo-bakhtinianos, apenas depois de um escrutínio profundo de sua história ideológica e de um deslocamento temático. Essa postura, enfim, é uma reação contra tendências linguísticas e filosóficas de negligenciar o papel constitutivo do sujeito concreto na obra e da conseqüente redução da forma discursiva a um de seus elementos isolados abstratamente.

Já na primeira parte do ensaio, denominada de “Crítica da Arte e Estética Geral”, por meio do diálogo com as correntes formalistas e psicologistas, Bakhtin critica a arbitrariedade metodológica e o reducionismo teórico dessas correntes que estabelecem as relações humanas conforme fatos, e não sentidos, valores axiológicos, comparados a produtos desvinculados das relações concretas, sem, portanto, participação criativa autoral no mundo, ou seja, reificam o homem. O problema das análises objetivistas e psicologizantes é que, no primeiro caso, a atividade autoral é reduzida a quase nada, porque sua abstração, conforme Bakhtin²⁹⁰, reduz a vida concreta ao mundo teórico, onde, por princípio, o sujeito situado historicamente não tem lugar; e, no segundo, a participação do outro é impossibilitada, pois, segundo Faraco, o que se experiencia na atividade estética não são “os processos psicológicos, mas sua materialização na obra”²⁹¹.

Por isso mesmo, a Estética Geral bakhtiniana busca estabelecer um rigor científico que se encontre com um “lugar na unidade objetiva do conhecimento”²⁹², em oposição às diversas posições, casuais, semicientíficas, pré-cien-

²⁸⁸ BAKHTIN, Mikhail. The problem of content, material and form in verbal art. In: HOLQUIST, Michael; LIAPUNOV, Valim. (Eds.) *Art and answerability: early philosophical essays by M. M. Bakhtin*. Trad. Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990b, p. 257-325 apud FARACO, 2009, p. 95.

²⁸⁹ Poder-se-ia dizer que esses aspectos do generalismo e do sistematismo relacionam-se com a concepção de dialogismo, por este implicar interação entre enunciados passados e futuros num fluxo *continuum*, daí se poder pensar a Estética Geral e Sistemática como Estética Dialógica, em razão de tratar o objeto estético inserido numa interação dialógica.

²⁹⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João, 2010. p. 52.

²⁹¹ FARACO, 2009, p. 109.

²⁹² BAKHTIN, Mikhail. O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária. In: _____. *Questões de Literatura e Estética: A teoria do romance*. Trad. do russo de Aurora Fomoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 7. ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2014a. p. 14.

tíficas ou científicas, que, em geral, abstraem a complexidade das interações emotivo-volitivas de seu objeto. Portanto, segundo Bakhtin, deve-se introduzir, de forma crítica,

Uma concepção sistemática do campo estético, tanto no que o diferencia do campo do cognoscível e do ético, como no que o liga a eles na unidade da cultura, não se pode separar o objeto submetido a um estudo de poética - a obra de arte literária - da massa de obras escritas com palavras, mas de um outro gênero.²⁹³

Propõe-se, dessa forma, que seja construído um conjunto de saberes que responda às diversas relações práticas que determinado discurso estabelece com relações sociais gerais, a partir de suas singularidades constitutivas formais. Eis a lógica da crítica ao método formal, o qual se limita, a despeito de suas orientações sociais imediatas e amplas, aos aspectos ou materiais, ou mesmo conteudísticos, quando não os confundem. É preciso compreender, portanto, que a criação literária não é um fato psicológico nem objetivo que possa ser racionalizado simplificada e absolutamente, ela mantém uma relação axiológica, em processo e ininterrupta, com a unidade da cultura.

Velmezova, a esse respeito, explica que,

[...] na interpretação bakhtiniana dos fenômenos da cultura, a noção das fronteiras possui um caráter muito convencional. De acordo com Bakhtin, as fronteiras existem para serem ultrapassadas pelos fenômenos da cultura, para entrecruzarem-se nos fenômenos culturais.²⁹⁴

Tais entrecruzamentos estabelecem-se por contatos por centros de valores, uma vez que o que garante a unidade da cultura dos diversos fenômenos culturais em interação é, sempre, o homem e seus sistemas de valores, sendo este organizador da arquitetura de qualquer obra (VELMEZOVA, 2005). O entrecruzamento fronteiriço dos fenômenos culturais se define por relações valorativas, ou seja, não se resume a ligações superficiais, externas, ou mecânicas²⁹⁵, que, conforme Holquist (2010), reduzem o todo à conexão de partes, que têm valor independentemente do todo.

Nesse sentido, Bakhtin propõe a ruptura entre as fronteiras conservadoras entre poética e linguística em favor da positividade de sua confluência, uma vez que, concomitantemente, os momentos materiais e conteudísticos são constitu-

²⁹³ Ibidem, p. 15.

²⁹⁴ VELMEZOVA, Ekaterina. Mikhail Bakhtin, o mecânico e as fronteiras. In: ZANDWAIS, Ana (Org.) *Mikhail Bakhtin: contribuições para a filosofia da linguagem e estudos discursivos*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2005. p. 76.

²⁹⁵ Segundo Bakhtin (2003 apud HOLQUIST, 2010, p. 59), "chama-se mecânico ao todo se alguns de seus elementos estão unificados apenas no tempo e espaço por uma relação externa e não os penetra a unidade interna do sentido. As partes desse todo ainda que estejam lado a lado e se toquem, em si mesmas, são estranhas umas às outras".

tivos do objeto estético²⁹⁶ (do mesmo modo como do ético e cognitivo). Logo, a relação entre linguística e poética são complementares, não corretivas, de sorte que é possível a apropriação dialógica do valor da obra, por estar

Voltada para o mundo, para a realidade, que ela trata das pessoas, das relações sociais, dos valores éticos, religiosos e outros, o espaço físico-matemático, a massa, o som da acústica, a palavra da linguística.²⁹⁷

A falha formalista – da Estética Material – está, como se vê, em apartar os valores voltados para o mundo, para a realidade, para as pessoas e para suas relações sociais, dos outros voltados para relações técnicas da obra. Aqui, o caráter ético da epistemologia bakhtiniana evidencia-se, sobremaneira, na medida em que recusa a partilhar do método objetivo-abstrato²⁹⁸, posicionando-se, assim, em favor do estudo da ação concreta do sujeito situado historicamente, em razão de buscar entender a atividade humana como integral, valendo-se de momentos peculiares e gerais. Nesse sentido, a epistemologia bakhtiniana humaniza na ciência novamente o homem, o que tem consequências políticas transformadoras das relações sociais no sentido de se estabelecer lógicas fundantes de práticas abertas à contradição e à pluralidade – a inconclusibilidade constitutiva das relações humanas, por conta da constante consideração da situacionalidade histórica.

É comum ao estilo bakhtiniano apresentar os problemas levantados na sua argumentação não como uma disputa pelo direito absoluto de dizer a palavra final sobre determinado problema, mas como uma problematização do valor constitutivo da contradição e da decorrente desconstrução de tendências arbitrárias, como forma de reinscrição do ativismo concreto humano nos estudos acadêmicos, e nas práticas da vida. Ao estabelecer a distinção entre Estética Geral e Material, o pensador russo não propõe que esta seja negada por aquela. Antes, o filósofo propõe que, no trabalho que a última faz do material estético esteja sensível o trabalho que a outra faz em relação às demais artes e os outros momentos da criação artística. Ora, o que se tem é uma reordenação

²⁹⁶ Material está relacionado aos elementos técnicos, artesanais, extraestéticos de que o artista se vale, tais como a palavra, o papel, a tinta, o barro etc. O conteúdo é o objeto de conhecimento sobre a realidade do saber e do dever. Enquanto o conteúdo é uma tensão vital (BAKHTIN, 2011), ou seja, ético-cognitiva do dado imediato da vida e do mundo da vida, o material é uma experiência técnica de produção de dado objeto; o primeiro tem a ver com sentidos de conceitos e de moralidade e os outros, com instrumentos, como som, cores, massas, formas gráficas, visuais etc. Relacionada a esses elementos, há a forma, que é “a expressão da relação axiológica ativa do autor-criador e do indivíduo que percebe (co-criador) com o conteúdo; todos os momentos da obra, nos quais podemos sentir a nossa presença, a nossa atividade relacionada axiologicamente com o conteúdo, e que são superados na sua materialidade por essa atividade, devem ser relacionados com a forma” (BAKHTIN, 2014a, p. 59). E objeto estético entende-se por aquilo que constitui o objeto da análise estética segundo a orientação do conteúdo da contemplação (BAKHTIN, 2014a). Vale a ressalva que contemplação é uma relação com a arquitetônica da obra.

²⁹⁷ BAKHTIN, 2014a, p. 18.

²⁹⁸ Há uma profunda crítica, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, de Bakhtin e Volochinov (2014b), sobre o chamado objetivismo-abstrato e idealismo-subjetivista.

dos lugares e poderes de interação entre uma e outra; não há mais uma lógica da exclusão, manifesta no procedimento conservador de definição pelo contraste negativo, pelo qual uma corrente só pode ser validada se sua corrente antípoda for deslegitimada; mas, sim, há a delimitação pela abrangência, pelos pontos de contato de suas fronteiras, enfim, pelo extravasamento complementar dos limites de cada tendência.

Bakhtin observa que a Estética Material é limitada por não se ater à dimensão geral estética associada ao estudo da técnica. Assim, para problematizar as falhas de percurso da Estética Material em direção à sistematicidade e generalidade da Estética Geral, aponta cinco erros a que a tradição materialista se prende (a seguir descritos), para concluir que qualquer crítica artística deve fundamentar-se nos problemas gerais da Estética e evitar sectarismo cientifista e psicologismo metafísico. Esse é o primeiro passo para

Compreender como a forma, por um lado, efetivamente material, inteiramente realizada no material e a ele ligada, e como, por outro lado, ela, enquanto valor, coloca-nos além dos limites da obra como material organizado, como coisa.^{299 300}

Os erros metodológicos da tradição formalista dos estudos da Estética Material, referidos acima são os seguintes:

(1) a Estética Material não é capaz de fundamentar a forma artística porque

a forma, compreendida como forma do material somente na sua definição científica, matemática ou linguística, transforma-se de um certo modo na sua ordenação exterior, isenta de momento axiológico (tensão emocional e volitiva da forma)³⁰¹;

(2) a Estética Material “não pode estabelecer a diferença essencial entre o objeto estético e obra exterior, entre a articulação e as ligações materiais no interior da obra”³⁰². A fim de superar a confusão entre as orientações dos limites dos modos de organização internos e externos do objeto estético, Bakhtin estabelece uma distinção entre objeto estético, contemplação e objeto cognitivo, entendida como “percepção sensorial regida por um conceito”³⁰³. Apresenta um método de análise estética destes, a saber: (i):

²⁹⁹ Ibidem, p. 27-28.

³⁰⁰ Bakhtin (2014a, p. 60) explica que “a forma de ‘coisicidade’ tornou-se possível pela primeira vez a partir da concepção de natureza una, elaborada pelas ciências naturais”, isto é, quando se quis tratar as ciências da cultura como ciências naturais. Em um texto dos fins dos anos 30 e início dos 40, *Metodologia das Ciências Humanas*, em *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 2011), há uma elucidativa discussão a respeito do problema dos limites entre as epistemologias e ontologias das ciências naturais e humanas.

³⁰¹ BAKHTIN, 2014a, p. 19.

³⁰² Ibidem, p. 22.

³⁰³ Ibidem, p. 21.

"compreender o objeto estético na sua singularidade e estrutura puramente artística"³⁰⁴ (objeto estético arquitetônico); (ii): "abordar a obra na sua realidade original, puramente cognitiva, e compreender sua estrutura de forma totalmente independente do objeto estético"³⁰⁵; e (iii) "compreender a obra exterior, material, como um objeto a ser realizado, como aparato técnico da realização estética"³⁰⁶, momento de atenção "à estrutura da obra compreendida teleologicamente"³⁰⁷ (estrutura composicional);

(3) na Estética Material, estabelece-se uma confusão entre estrutura composicional e arquitetônica. Não pode haver, entretanto, subestimação de nenhuma delas, pois não são autossuficientes;

(4) a Estética Material não é capaz de explicar a visão estética fora da arte. Explicá-la, portanto, é muito importante para a concepção de linguagem como atuação ideológica e para resolver o problema de que todo domínio cultural se utiliza da visão estética, assim como de visões de outras esferas;

(5) a Estética Material não pode fundamentar a história da arte, uma vez que "a História não conhece série isolada: uma série, enquanto tal, é estática"³⁰⁸. O sistematismo e mecanicismo não são históricos, posto que apenas "a determinação de uma interação e de um mútuo condicionamento de dada série com outras cria a abordagem histórica"³⁰⁹.

11.2 OBJETO ESTÉTICO E AUTORIA

A segunda parte do ensaio, denominada "O Problema do Conteúdo", inicia-se com a afirmação de que o problema de cada esfera é o de seus limites. Efetivamente, a criação humana emerge das relações limítrofes entre esferas ideológicas heterogêneas e orienta-se para a unidade da cultura em práticas sociais concretas. Na verdade, a reciprocidade constitutiva entre os domínios ético, cognitivo e estético³¹⁰ desenvolve-se por meio do que Bakhtin denomina

³⁰⁴ Ibidem, p. 22.

³⁰⁵ Idem.

³⁰⁶ Idem.

³⁰⁷ Idem.

³⁰⁸ Ibidem, p. 26.

³⁰⁹ Ibidem, p. 27.

³¹⁰ Bakhtin (2011, p. 128) destaca que o ato cognitivo se inscreve "no mundo de objetivos estritamente práticos, de valores políticos e sociais, de significação cognitiva". Já os estéticos, em "atos de criação ou percepção artísticos" (BAKHTIN, 2011, p. 128). Por fim, os éticos inserem-se "no campo propriamente moral, no mundo dos valores estritamente éticos na relação imediata com o bem e mal" (BAKHTIN, 2011, p. 128). O ato cognitivo orienta-se para o conhecimento que "não aceita a avaliação ética nem a formalização estética, mas afasta-se disso" (BAKHTIN, 2011a, p. 31), delimitando-se a partir do distanciamento do ato criativo, tomado como casual, no ponto de vista do conhecimento. O ato ético refere-se de forma um pouco diferente à realidade preexistente da visão estética, que formaliza o ato criativo e do conhecimento, em cuja esfera a atitude é de pôr à margem tal ato. "Esta relação [com o ato criativo] é habitualmente expressa como a relação do dever para com a realidade" (Ibidem, p. 32). Por fim, "o ato estético tem caráter receptivo e acolhedor. [...] A vida não se encontra só fora da

de "sistematismo concreto de cada fenômeno cultural, de cada ato cultural isolado, de sua participação autônoma ou autonomia participante"³¹¹. Aqui, a experiência cultural é entendida na sua particularidade tensa, explicada pela condição de limite entre pontos de vista, o que se opõe à ideia de cultura como fato³¹², isto é, abstração e simplificação das práticas sociais.

O objeto estético realiza-se "viva e significativamente do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significante"³¹³. Essa vivacidade e significância delineiam-se conforme uma "determinação recíproca, tensa e ativa com a realidade valorizada e identificada pelo ato"³¹⁴. Desse modo, o conteúdo da obra de arte como objeto estético é:

A realidade do conhecimento e do ato estético, que entra com sua identificação e avaliação no objeto estético e é submetida à unificação concreta, intuitiva, a uma individualização, a uma concretização multiforme com a ajuda de um material determinado.³¹⁵

Em face disso, a negação do conteúdo como momento constitutivo do objeto estético acarreta dois erros, a saber: (i) o conteúdo é tomado como objeto formal; ou (ii) é visto como objeto material. Tanto um como outro encerram uma inconveniência metodológica no sentido de que, ao se confundir o conteúdo ora com a forma, ora com o material, é negligenciada a distinção entre os atos cognitivos, éticos e estéticos, o que impede o devido entendimento da singularidade estética vivenciada pela unificação e acabamento da realidade na unidade da cultura, além de distanciar-se da relação dialógica entre forma, material e conteúdo.

O isolamento ou separação é uma forma de relacionamento com o conteúdo que o formaliza em objeto estético. Em outros termos, "consiste em separar o objeto, o valor e o acontecimento da série ética e cognitiva"³¹⁶. Por unificação, pode-se entender o encontro estético entre o cognitivo e o ético. Faraco (2009) observa que o que Bakhtin chama de conquista da linguagem pelo autor-criador é uma relação axiológica que envolve os momentos do recorte, da transposição e do acabamento do conteúdo:

arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja" (Ibidem, p. 33).

³¹¹ Ibidem, p. 29.

³¹² O termo fato, neste contexto, pode ser entendido como oposto ao sentido. Ele é uma manifestação isolada de ordem psicológica e de ordem objetiva, enquanto o sentido é esta manifestação compreendida como parte da unidade da cultura. A unidade da cultura seria o fenômeno social entendido em relação com cada esfera de atuação concreta. (BAKHTIN, 2014a, p. 31).

³¹³ Ibidem, p. 30.

³¹⁴ Idem.

³¹⁵ Ibidem, p. 35.

³¹⁶ Ibidem, p. 61.

Sua corporificação numa certa forma composicional e o trabalho com a linguagem. [...] Todos estes momentos (sempre ressaltando com o próprio Bakhtin que não se está fazendo referência ao processo psicológico da criação artística, mas à dinâmica da atividade estética) envolvem relações axiológicas: o autor-criador, ao isolar os elementos, o faz por determinado viés valorativo; esses elementos são isolados de uma realidade (o mundo da vida e da cognição) já em si ensopada de valorações; sua transposição (transfiguração) para o plano estético e o acabamento que recebem no plano do conteúdo, da composição e do material expressam também uma rede de relações conforme constituídas pelo autor-criador, ele-mesmo constitutivo da forma artística. [...] É aquele complexo entrecruzamento de redes axiológicas que enraiza a arte na totalidade da cultura.³¹⁷

A relação entre conteúdo e forma é, antes de tudo, de não exclusão, posto ser interpenetrável por força de o conteúdo ser plenamente formalizado, implicando uma relação com o peso extraestético ético e cognitivo do conteúdo, em direção a que o peso estético se orienta. A inseparabilidade do conteúdo e da forma, no entanto, não implica indissolubilidade: esses elementos são qualitativamente distintos, justamente como condição da experiência estética, uma vez que a inseparabilidade somente ocorre porque a forma estética unifica o conteúdo ético e cognitivo, numa relação axiológica nova.³¹⁸ É na fronteira de cada uma dessas três esferas³¹⁹ que o objeto estético emerge. Por fim, o autor propõe alguns princípios e um método de realização do conteúdo na criação e contemplação artísticas, definidos por três princípios³²⁰: (i) deve-se distinguir o elemento ético-cognitivo (o conteúdo) do estético; (ii) é ao campo ético que pertence a primazia do conteúdo e não se deve pensar o conteúdo como um pensamento, uma ideia, sim uma agência; e (iii) ocorre a apropriação do elemento ético-cognitivo do conteúdo por meio da empatia, simpatia ou coapreciação, e não pela compreensão e exegese, que já são atos cognitivos. Já o método desenvolve-se pelo fato de: (i) o pesquisador não se relacionar com os

³¹⁷ FARACO, 2009, p. 104-105.

³¹⁸ BAKHTIN, 2014a, p. 37.

³¹⁹ Bakhtin (2011) define as esferas estéticas, éticas e cognitivas, também, pela não coincidência do homem consigo e com o outro, a qual permite o inacabamento constitutivo da humanidade. Pode-se dizer que o ato estético funda-se na não coincidência de consciências na interação, o ético, pela coincidência e o cognitivo, pela inexistência de consciências alheias. Ressalve-se que Bakhtin (2011) não se afasta do pressuposto de que todo ato humano é integrado na unidade da cultura humana, pois, embora cada ato destes se diferencie entre si, somente esses atos são concretos porque eles estão numa relação de interação entre si. Observe-se, ainda, que esses atos são singularizados pelos limites entre coisificação e humanização do homem e do mundo. Segundo esse autor (2011, p. 408), "dentro os nossos atos, uns (cognitivos e morais) tendem para o limite da coisificação sem nunca o atingir; outros tendem para o limite da personificação, sem o atingir plenamente". É digno de nota destacar, ainda, que o signo ideológico apenas é ideológico porque não coincide consigo mesmo, pois, conforme Bakhtin e Volochínov (2014b), é na não coincidência consigo mesmo que um objeto se torna signo ideológico. Em outras palavras, quando um objeto passa a remeter para algo fora de si, situado e axiologizado numa prática social, é que emerge o signo. No mesmo sentido, o problema da reificação no discurso decorre da exclusão/apagamento da presença concreta do sujeito histórico, em seu posicionamento ideológico. Assim, a questão dos limites entre os atos estéticos, éticos e cognitivos está impregnada da questão ideológica, como forma de humanização do homem. Logo, negar o diálogo constitutivo entre estes é negar o caráter transformador de cada um deles, tornando cada ato como estático, não inconcluso, a-histórico, não humano.

³²⁰ BAKHTIN, 2014a, p. 39.

elementos ético-cognitivos³²¹; (ii) o elemento ético pode ser transcrito por uma paráfrase³²²; e, (iii) depois dos dois passos anteriores, a análise estética deve explicar a relação da obra como um todo, como conteúdo da forma e forma do conteúdo. O problema de se querer esgotar o objeto estético no material resolve-se na medida em que “não é preciso atribuir à palavra técnica, aplicada à obra de arte um sentido pejorativo [...]. Deve-se sublinhar o caráter auxiliar da organização material da obra [...] para dar-lhe sentido e vivificá-la”³²³.

Até então foi proposto que o material e o conteúdo são momentos constitutivos do objeto estético e que ambos se organizam composicional e arquitetonicamente. Assim, “a forma artística é a forma de um conteúdo, mas inteiramente realizada no material”³²⁴.

Doravante, analisar-se-ão questões específicas sobre a realização da forma arquitetônica da obra, no que toca à sua especificidade autoral.

**

Em “O problema da Forma”, terceira e última parte do ensaio de 1924, introduz-se o método da análise estética da forma arquitetônica (nas duas partes anteriores, focalizou-se a composicional). A questão agora é “como a forma composicional – a organização material – realiza a forma arquitetônica, a unificação dos valores cognitivos e éticos?”³²⁵. O momento de emergência do artístico, a partir do não artístico, é objeto de análise conforme se tematize que

[...] a forma se desmaterializa e sai dos limites da obra enquanto material organizado só quando se transforma numa expressão da atividade criativa, determinada axiologicamente, de um sujeito esteticamente ativo³²⁶.

Essa expressão axiológica é percebida por meio da atividade constitutiva do autor-criador na forma artística:

Eu me torno ativo na forma e por meio dela ocupo uma posição axiológica fora do conteúdo (enquanto orientação cognitiva e ética) e isto torna possível pela primeira vez o acabamento e em geral a realização de todas as funções estéticas da forma no que tange ao conteúdo. Assim, a forma é a expressão da relação axiológica ativa do autor-criador e do indivíduo que percebe (cocriador da forma) com o conteúdo.³²⁷

³²¹ Ibidem, p. 42.

³²² Ibidem, p. 43.

³²³ Ibidem, p. 55.

³²⁴ Ibidem, p. 57.

³²⁵ Idem.

³²⁶ Idem.

³²⁷ Ibidem, p. 59.

O resultado da atividade autoral é o acabamento estético (dialogico) como estabelecimento dos limites artisticos, lembrando que são limites sempre entrecruzados por diversas fronteiras. Pode-se mesmo dizer que nenhum espaço é isolado ou isolável – é sempre fronteira. Sabe-se que o problema da forma orienta-se segundo a relação entre conteúdo e material. Nesse sentido, “a função primeira da forma no que concerne ao conteúdo: trata-se do isolamento, ou separação”³²⁸. De um lado, esta é uma relação que desreifica o conteúdo, ou seja, humaniza-o, superando sua condição de artefato, de instrumento técnico. E, de outro, a relação com o material se dá por meio da determinação do seu significado. O isolamento com o qual a forma estetiza sua relação com o conteúdo e com o material, efetivamente, desloca o conteúdo para uma nova relação dialogica e carrega o material em função dela.

A maneira pela qual o autor-criador marca presença no material-palavra, isto é, como “a atividade formativa do autor-criador e do contemplador domina todos os aspectos da palavra, a forma completamente orientada para o conteúdo, [já que] todos eles servem também para exprimir o conteúdo”³²⁹, consiste no domínio da excelência dos seguintes momentos composicionais da forma literária da palavra: (i) aspecto sonoro da palavra; (ii) significado material flutuante da palavra; (iii) relações vocabulares de ligação; (iv) momento entonacional; e (v) momento do engendramento artístico, que inclui todos os anteriores constituindo-se do momento regente. Tal domínio demarca o momento autoral no material estético.

Na poesia, diferentemente do que ocorre com as esferas cognitivas e éticas, o centro criativo não está voltado para a exterioridade do enunciado, mas para “o sentimento da ocupação de uma posição ativa por parte do enunciado”³³⁰, de maneira que se assume “toda ordem de enunciado de caráter não objetal, que reenvia o enunciadador a ele mesmo, à sua unidade dinâmica e gerativa”³³¹. Bakhtin destaca que o que se repete e retorna no ato estético são inter-relações, de onde se pode depreender o caráter responsável e dialogico desse ato. No entanto não se deve crer que esta relação autor-material se baste suficientemente; ela está, na verdade, sempre orientada para a atividade humanizadora da forma estética, que é delineada segundo “o momento em que a unidade é transferida para o conteúdo da atividade – para a unidade objetal do conhecimento e para a unidade semântica do acontecimento”³³².

De fato, a atividade geradora dirige-se para fora de si, conforme seja, axiologicamente, determinada por aspectos entonacionais particulares. Enfim, “a

³²⁸ Idem.

³²⁹ Ibidem, p. 62.

³³⁰ Ibidem, p. 63.

³³¹ Idem.

³³² Ibidem, p. 64.

atividade do autor torna-se a atividade de uma avaliação expressa, que matiza todos os aspectos da palavra³³³. Pode-se dizer que tal atividade é um acabamento estético de objetos ético-cognitivos, atravessado “pela unidade do sentimento da tensão e do englobamento formador, do envolvimento exterior do conteúdo ético-cognitivo³³⁴ e que não se confunde com o objeto, como um mero artefato técnico, em sendo uma relação, pois “o movimento que engendra [...] é mais importante que a coisa mesma³³⁵. Portanto, a forma artística é uma vivência autoral tanto da composição quanto da arquitetônica da obra, uma vez que “todos os momentos da palavra que realizam composicionalmente a forma, transformam-se na expressão da relação criativa com o conteúdo³³⁶.”

A propósito, a singularidade do objeto estético está na tensão entre os limites da atividade do autor e das que com ela interagem. Eis por que a tarefa da Estética delinea-se como análise de objetos concretos, entendidos como atos sociais pertencentes à unidade da cultura. Em suma,

De tudo o que foi dito deve ficar claro que o objeto estético não é uma coisa, pois a sua forma, na qual eu me sinto como um sujeito ativo, na qual penetro como seu elemento constitutivo indispensável, naturalmente não pode ser a forma de uma coisa, de um objeto.³³⁷

Aqui, encontra-se uma das maiores contribuições do pensamento bakhtiniano, ou seja, deslocar pontos de vistas que simplificam a ação humana como se fossem redutíveis à análise cientificista ou metafísica.

É importante frisar que essa proposta será devidamente compreendida e aproveitada em nossa análise sob condição de se acordar sobre a realidade não “coisal” de cada momento do material, conteúdo e forma artísticos, pois essa realidade é uma relação criativo-autoral. Portanto, a relação entre esses momentos apenas tem sentido na medida em que se reinscreva, nela, o sujeito concreto, com suas vivências sociais. Logo, a proposta de análise estética de Bakhtin em *O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária*, é uma performance em favor da consideração da especificidade complexa e tensa da orientação social do discurso (o que, inclusive, orienta os estudos críticos da linguagem).

³³³ Ibidem, p. 65.

³³⁴ Idem.

³³⁵ Ibidem, p. 66.

³³⁶ Ibidem, p. 68.

³³⁷ Ibidem, p. 69.

11.3 ANÁLISE ESTÉTICO-DIALÓGICA DO POEMA 'DNA', DE ARNALDO ANTUNES



FIGURA 1 - POEMA 'DNA', DE ARNALDO ANTUNES³³⁸

Para elucidar algumas questões estilísticas, a seguir, fornecemos a capa do livro e o sumário:

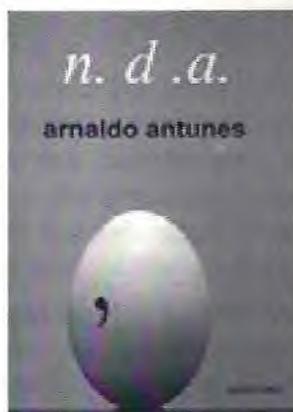


FIGURA 2- CAPA DO LIVRO *N.D.A.*³³⁹

³³⁸ Na página 169, indicada no sumário, encontra-se poema 'd.n.a', no livro *n.d.a.*, de Arnaldo Antunes. As imagens apresentadas nesse capítulo foram todas escaneadas da obra de Antunes.

³³⁹ Capa do livro *n.d.a.*, Iluminuras, 2010.

como se	58 e 59
uma coisa pequena	60
salvar	61
deixar	62
ela e você	63
peça de lixo	64
o meu amor	65
nada que não amarele	66 a 68
lupa	69
a flor	70
para continuar	71
a primeira	72
escrita	73
peça cabeça de vento	74 e 75
o que elocubra	76
li o livro	77
pedra cristal	78
a flor	79
por mim	80
amar alguém	81 a 83
enquanto isso	85
cartões postais	87 a 161
matéria de altar (2006)	
a flor	165
flor de madeira	166
permanente água	167
matéria	168
deus	169
eu mesmo	170 e 171
olho boêmio	172

FIGURA 3 - SUMÁRIO DO LIVRO *N.D.A.*

O poema 'dna' – cujo título não está exposto na página do próprio poema (p. 169), apenas no sumário do livro (o que já é um recurso estilístico) – é composto verbo-visualmente por uma imagem – a de parte de uma escultura, que 'retrata' uma forma de inseto; uma assinatura – de um fotógrafo, Fernando Lazlo, que inclusive tem diversas fotografias que compõem o livro *n. d. a.*; e de dez versos, dispostos em formato curvilíneo, em espiral.

A apresentação do material do poema demarca-se como forma estranha à disposição tradicional poética, composta por formas canônicas (sonetos, redondilhas etc.) e/ou livres (de versos e estrofes não preestabelecidos, mas verbais), enformadas por palavras, num suporte textual – a página em branco – que, em nada, interfere na construção do sentido poético. Os versos são compostos por alguns substantivos e um pronome substantivado (vareta, estranho, planta, nada etc.), e uma série extensa de locuções adjetivas (de arame, de palito, de antena etc.) e alguns adjetivos e participios (esculpida, escura), além das palavras funcionais "de", "por" e "um (a)".

O ritmo do poema estabelece-se por um longo verso de 19 sílabas poéticas, o primeiro, com a seguinte escanção: 2^a/5^a/9^a/12^a/16^a/19^a, que alterna cesuras entre quatro e três sílabas poéticas; um verso “sem ritmo”, a sigla “dna”, o último; e redondilhas menores, sextilhas e quadras, os demais versos, além do que se pode chamar por “verso-página”: os recuos e margens que dão a impressão de movimento ao poema. Os tropos e figuras recorrentes são: a metonímia – por exemplo, “prata de uma pata de inseto” –, e assonâncias – por exemplo, “ouro de couro” – e aliterações – por exemplo, “couraça escura”, além de *enjambements*³⁴⁰. O tema refere-se à descrição de uma imagem de um objeto retorcido, a que se associa com a fotografia de escultura, que lembra as patas de um inseto. Veja-se a seguir:

A leitura desse poema possibilita outros “movimentos” de leitura que apenas o convencional horizontal-vertical, da esquerda para a direita e de cima para baixo. Pode-se lê-lo de baixo para cima, a partir da referência à fonte fotográfica, ou a partir da imagem. Além disso, a leitura requer um constante movimento da imagem para a palavra, já que se trata de um enunciado de dimensão verbo-visual³⁴¹. Nessa leitura, percebe-se uma “cena” em que alguém está diante de dado objeto (a escultura fotografada) e começa a descrever sua forma (um pedaço de ferro contorcido). No entanto essa descrição parece mudar de “tom”, ao final do poema, quando a descrição passa a ser uma explicação sobre a natureza do objeto, que é inanimado, ou seja, não tem código genético. Considerando essa mudança de perspectiva, pode-se crer que são vários os sujeitos que “olham” tal escultura (e, por extensão, que leem e reagem, axiologicamente, ao poema). Nesse sentido, é possível que o enunciado “vareta de arame” não é do mesmo “autor” do “pedaço de nada de dna”. Entendendo que a atividade discursiva poética³⁴² é caracterizada pela responsabilização integral de qualquer valor posto no poema, estabelece-se que há, ainda, uma “voz maior” que assume e organiza cada um desses enunciados, na forma poética. Logo, uma chave-interpretativa para essa poesia é o diálogo de vozes e discursos que constroem os sentidos de dado objeto do/no mundo.

É preciso dizer que ‘dna’ está na terceira parte do livro *n. d. a.*, de Arnaldo Antunes, denominada “nada de dna”, a qual, fora, antes, publicada como parte da antologia *Como é que chama o nome disso* (Publifolha). Por essa referência, já se pode atestar a contradição dialógica como elemento constitutivo dessa

³⁴⁰ *Enjambement* define-se pelo encadeamento rítmico-métrico-sintático entre um verso e outro, sendo uma espécie de transbordamento em que a última palavra de um verso se liga à primeira palavra do verso seguinte.

³⁴¹ A dimensão verbo-visual de um enunciado (BRAIT, 2013) se estabelece quando a linguagem verbal, juntamente com a visual, desempenha papel constitutivo na produção de sentidos, de tal sorte que a desconsideração de qualquer uma dessas linguagens acarretará outra relação discursiva.

³⁴² A respeito da noção bakhtiniana de poesia, cf. Tezza (2003; 2014), em especial as páginas desta última obra que vão da 195 a 218.

poesia. Veja-se que o último sintagma desse poema é uma antítese do seu título, que, por sua vez, entra em contradição com o título da parte do livro. Esse diálogo (como não poderia deixar de ser) não termina aqui. Todas essas formas sógnicas ideológicas estão em tensão com o título do livro *n. d. a.*, o qual, por não ter um “referente” mais determinável, parece assumir cada uma dessas posições, embora não determine nenhuma hierarquia, ou dê um juízo final sobre essas lutas de sentidos.

Pode-se afirmar, dando sequência a esta análise estético-dialógica, que se tem nessa poesia a construção da imagem da contemplação estética, a qual Bakhtin define como “relacionamento do objeto ao plano axiológico do outro”³⁴³, do que não é difícil apreender a consequente confrontação desses planos na arena de lutas ideológicas, que são os atos discursivos.

Nessa poesia, faz-se uma espécie de entrecruzamento de diversas formas de arte, aproveitando-se de desde seu material a seus pontos de vistas e interesses temáticos. Assim, são trazidos – isolados e unificados – além dessas formas, seus sujeitos, corporificados por pontos de vista, que lhes podem ser associados. Emergem as imagens do fotógrafo que dá sua assinatura ao registro fotográfico e a do espectador e produtor de esculturas, que, certamente, interagem com a escultura motivo da fotografia; e a do poeta-autor, que dá um acabamento poético a essas formas de práticas culturais. De fato, Arnaldo Antunes dialoga com discursos contemporâneos que propõem o fim de barreiras conservadoras e a pluralidade de ideias e formas na atividade estética.

Efetivamente, o objeto estético desse poema é realizado pela organização peculiar de formas artísticas e não artísticas heterogêneas – pode-se dizer: estranhas, alheias, não convencionais, tais como: ferro (escultura), foto (fotografia), “versos prosaicos” (poesia). Deve-se destacar ainda que essa relação não passaria de mera justaposição de elementos díspares, caso não estivesse relacionada, justamente, com esse sentido e vontade poética de pluralidade.

Desse modo é realizada uma posição diante de uma certa tradição poética, na medida em que ela se inscreve dentro do debate concreto sobre o status “verdadeiro” da poesia, o qual pode ser assim enunciado entre afirmativas controversas: por um lado, *a poesia é uma forma pura e por isso não deve ter contato com gêneros menores*; ou, por outro lado, *a poesia é um gênero histórico, e, portanto, deve assumir as formas sensíveis do seu tempo*, ou por outros pontos de vista que, a respeito da “natureza” da poesia referem-se a ela como *um discurso intimista* ou *uma forma catártica das emoções humanas*.

Não se está, entretanto, afirmando que o poeta deva assumir esses preceitos, ou que a poesia apenas tenha valor conforme se oriente por essa ou

³⁴³ BAKHTIN, 2010, p. 143.

aquela perspectiva; mas, sim, que o analista deve considerá-los, caso queira uma análise avizinhada das formas dos debates que considerem a dimensão dialógica da linguagem. Também não se quer dizer que, apenas, há criticidade, ou consideração de questões éticas na perspectiva estética bakhtiniana; antes, afirma-se que essa perspectiva tem valor por, pautada em seu fundamento axiológico, concentrar-se nas relações emotivo-volitivas contraditórias, que atravessam qualquer evento verbal e social. E que, nesse horizonte, o debate sobre a complexidade das relações práticas pode ser aprofundado sem partir-se de qualquer preconceito dado aprioristicamente, universalizante ou conservador. Não se quer também dizer que dada obra artística só merece ser valorizada conforme “revele” relações éticas. Quer-se tão somente apresentar uma perspectiva poética de análise de poesia que tenha como objetivo a discussão sobre o que Bakhtin (2010) chama de ato responsável, isto é, o compromisso inalienável do ser perante o mundo e que as poesias que formalizem tal ato tenham seu lugar garantido como poesia e não sejam tomadas por não poesia. Ainda, como ressalva, não se está dizendo que qualquer discurso que trate de “posicionamento políticos-práticos” seja considerado, indiscriminada e levemente, como poesia. Como se vê, neste estudo, a estrutura composicional faz parte da arquitetônica da obra, sendo ambas fundamentais para que o texto ‘conquiste’ o plano poético.

Pode-se crer que essa poesia busca o seu valor poético, justamente, na enformação estética da sua historicidade, isto é, na elaboração de um objeto poético que se constitua de uma imagem discursiva que enquadre, em si, formalmente, diversas posições axiológicas em contradição sobre o status da poesia, especialmente, e da arte, em geral.

Cada material que compõe essa poesia traz o sentido de estranheza, da marginalidade, da abjeção – o ferro, o inseto, uma assinatura alheia – com os quais, o autor/poeta simpatiza ao lhes dar um lugar legítimo constitutivo na sua poesia. Cada um deles também está inscrito em outras redes axiológicas – escultura, fotografia, vida cotidiana – marcadas por posições axiológicas específicas: por um lado, por parte de determinado grupo, *arte abstrata, concreta, desconstrutora de padrões tradicionais*; por outro, *de incompreensível* ou, ainda mesmo, por outros mais, *qualquer coisa menos arte*. Essa reunião de sentidos transfigura o valor do material verbal, dando-lhe um acabamento estético novo.

Pode-se dizer, ainda, que a materialidade dessa poesia compõe-se de uma estrutura genérica que se forma a partir da união de composições específicas de outros gêneros discursivos, no caso, a união verbo-visual de elementos da escultura, da fotografia e da poesia. A composição sintática aqui basicamente se define por um grande sintagma composto da seguinte estrutura: $(sn + sp) +$

sp³⁴⁴, que se desenvolve sucessivamente, de maneira que o sintagma preposicional seguinte retome os sintagmas anteriores como um grande *sn*. Cada um desses sintagmas pode ser a enunciação de um sujeito que tenha contemplado tal escultura e se pronunciado perante ela. Assim, o enunciado concreto “vareta de arame” está associado a um herói³⁴⁵ que pode estranhar tal escultura, ou a outro que pode se surpreender com a criação artística a partir de material tão inusitado. A imagem de uma forma que lembra um inseto, por sua vez, aqui se associa ao herói que se vale dessa forma contemporânea de arte. Além dessas vozes, há a do autor-artista, que organiza esse material e acentua-o, axiologicamente, à sua maneira, que, pode-se dizer, é valorada em função da ruptura de fronteiras e corporificada pela união de performances artísticas distintas e não convencionais.

É nesse sentido que se pode dizer que o gênero discursivo em análise tem uma relação polêmica com outros materiais além do verbal, e essa relação é tematizada em favor da ruptura da imposição do não diálogo entre materiais diversos: imagem e palavra, além de outros procedimentos, tais como inclusão de uma assinatura e de colagens.

Desse modo, ‘dna’ passa a ser, arquitetonicamente, uma posição autoral de empatia com a imagem da arte contemporânea que estabelece o limite entre formas como o ponto de partida da criação estética. Por isso, o título, de um conteúdo que remete à herança genética, a partir da combinação com diversos materiais de outras formas artísticas, torna-se ato histórico de endossamento de uma tradição poética experimental, que, por sua vez, tem, em sua origem, o diálogo entre fronteiras culturais. Portanto, mais que homenagem, ou simples recortes de formas artísticas diferentes, o poema traz um posicionamento axiológico que envolve uma rede de relações históricas em torno do status da poesia. Tal posicionamento pode ser alcançado, caso se supere o material discursivo e chegue-se aos diálogos culturais estabelecidos na forma arquitetônica.

³⁴⁴ Explica-se: tome-se o primeiro verso; “vareta de arame de palito de antena de prata”. Sua descrição sintagmática apresenta-se da seguinte forma: *sn* (sintagma nominal) – vareta + *sp* (sintagma preposicional) – *p* (preposição) – *de* + *sn* – palito. Esse sintagma já faz as vezes de um *sn* do *sp* “de palito”, *sn* (*sn* – vareta + *sp* – *p* – *de* + *sn* – palito) + *sp* – *p* – *de* + *sn* – palito. Assim ocorre em todos os versos; na verdade, a poesia é apenas um grande sintagma nominal, composto por vários pequenos sintagmas nominais compostos por um sintagma preposicional. Essa estrutura é bastante significativa, pois se constrói como uma estrutura “orgânica” englobante e propensa à extensão até sua saturação, daí, talvez, sua estranheza. Tal material em relação com o conteúdo das relações poéticas fundadas nos limites das diversas artes e não artes possibilita uma forma estética que põe em perspectiva centros de valores ímpares, tirando daí seu valor artístico. Cada um desses sintagmas, como se vê, é um recorte de algum posicionamento de sujeitos que, de um modo ou de outro, interagem/interagem com a escultura fotografada, que, além disso, serviram de material para a atividade autoral do artista, que os transfigurou para o plano poético, de sorte que a atividade estética fosse explicitada e transformada no próprio objeto estético.

³⁴⁵ “Herói” e “autor” são designações que Bakhtin usa, em seus estudos, por exemplo em *Para uma Filosofia do ato responsável* (2010), *Questões de literatura e estética* (2014a), *Estética da criação verbal* (2011) e *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013), para se referir às vozes que dialogam numa determinada obra.

Segundo Bakhtin, organiza-se a “disposição arquitetônica do mundo da visão estética em torno de um centro de valores – um ser humano mortal”³⁴⁶. Assim, uma análise estética geral e sistemática não deve perder de vista as relações valorativas que estão orquestradas numa obra. Pelo exposto, pôde-se identificar alguns centros de valores em ‘dna’, os quais são assumidos por determinados autores, a saber, o do autor-artista; autor-objetificado (o que orchestra o material e conteúdo); e outros heróis (outros artistas/expectadores). Vale lembrar que os dois últimos estão dentro da obra, mas foram “trazidos” da vida. São, assim, elementos conteudísticos da obra (recortados, transfigurados/isolados, unificados). O primeiro, numa posição exotópica³⁴⁷, é quem dá o acabamento estético desse conteúdo (transgredientemente). Lembre-se, ainda, de que se chega a essas asserções pela análise do material da obra (imagem, composição sintática, estrutura genérica etc.).

O sentido da mesma composição, a imagem da escultura, em forma de inseto, trazida para o poema (o conteúdo-material), é diferenciado conforme a forma axiológica que a põe em perspectiva, (como se viu anteriormente, nas vozes discursivas que acentuam essa obra definindo-a como arte, não arte, ou algo incompreensível). Segundo Bakhtin, na

Arquitetônica concreta do mundo da visão estética, o componente valor é em todo lugar condicionado não por um princípio logicamente fundante, mas do lugar único que ocupa um objeto na arquitetura concreta do evento, do ponto de vista do lugar singular de um sujeito participante. Todos os componentes da arquitetura são afirmados como momentos singulares de um ser humano concreto.³⁴⁸

Dessa forma, em ‘dna’, os componentes materiais estão relacionados entre si, sob a tutela dos centros valorativos concretos dos heróis e autores, a partir dos quais, os sentidos são estabelecidos e confrontados (o valor de obra de arte, dado pelo herói objetificado; o de parafernália sem sentido, pelo “opositor”, ou “antipático” desse estilo, herói pressuposto – expectador, outros artistas; o de corporificação de um princípio estético, pelo herói autor-artista). Enfim, há a arquitetura do eu e dos outros, que “não é passiva nem casual, mas ativa e imperativa. Esta arquitetura é tanto algo dado, como algo a-ser-realizado [*danai zadana*], porque é a arquitetura de um evento”³⁴⁹. É

³⁴⁶ BAKHTIN, 2010, p. 130.

³⁴⁷ Machado (1995, p. 311) define *exotopia* referindo-se à “posição do autor diante da personagem considerando-se um campo de visão comum. É uma colocação de fora, espacial e temporalmente falando, dos valores e do sentido que permite armar a totalidade do personagem que internamente está disperso no mundo determinista do conhecimento. Esta colocação de fora permite abarcar o personagem e sua vida mediante aqueles momentos que são inacessíveis por si como a plenitude da imagem externa, a aparência, a atitude diante da morte etc.”.

³⁴⁸ BAKHTIN, 2010, p. 140.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 143.

desse modo que a forma artística de 'dna' sintetiza este evento humano do vir a ser a partir do que já se é, unificando, dessa maneira, tensas singularidades de ativismos discursivos, artísticos e não artísticos.

**

Do que se discutiu até aqui, pode-se apontar, como questões que devem ficar para reflexão, que é possível fazer uma análise estética (discursiva e dialógica) estritamente humana, no sentido de se buscar aquilo que no homem é mais humano, que é sua vivência emotivo-volitiva, entendendo que o ato cognitivo é um momento dessa vivência. A contribuição do desenvolvimento dessa constatação consiste em permitir a superação de momentos de análises discursivas acríicas justamente por se deterem apenas ou em questões de conteúdo da obra, na validade daquilo de que se fala nela, da sua "correspondência", verossimilhança com a vida real; ou em questões que atentem tão somente para o rigor do lide com o material discursivo. Essa superação é, de fato, o que a crítica da Estética Geral bakhtiniana propõe.

Embora se possa cair em redundância, é preciso, ainda, notar que se defende de fato que uma análise material ou conteudística, como a que foi aqui realizada, é válida no que elas podem alcançar, ou seja, a beleza da organização técnica e sofisticação e legitimidade das ideias tratadas, respectivamente. Pode ser objeto teórico de pesquisa e, admita-se, de pesquisas relevantes. Porém não se pode impedir que uma análise que considere questões extraestéticas como constitutivas da forma estética seja feita, por correr o risco de perder de vista a natureza própria da criação artística, entendida como deduzida do material e do conteúdo artísticos. A estética bakhtiniana propõe que tanto o momento material quanto o conteudístico são importantes para essa criação, assim como, e sobretudo, o momento formal, axiológico, cabendo a este permitir o encontro com o genuinamente humano. O que se defende, portanto, é que uma Estética voltada para pensar a responsabilidade humana perante a cultura como um todo visa superar a objetividade de uma obra, a fim de tratá-la como um lugar de contradição e luta de vivências ideológicas.

Sublinha-se como ponto relevante que é preciso tanto relacionar a criação literária com as demais esferas de criação ideológica quanto compreender que aquela não é um fato psicológico nem objetivo que possa ser racionalizado e abstraído das relações concretas. Certamente, ela é uma relação axiológica, em processo e ininterrupta, com a unidade da cultura. O poema 'dna' demonstra, justamente, isto: o diálogo entre práticas e vivências sociais constitui a poesia enquanto evento discursivo histórico.

Por isso, um problema dos estudos literários decorrente da compartimentação em estratos isoláveis de outras áreas é que eles ficam alheios aos problemas das formas de atuação cultural que se fundam nas relações de reciprocidade entre as esferas cognitivas, éticas e estéticas, sendo que, somente em relações com os quais, qualquer um deles pode fazer sentido, como um ato responsável. Essa problematização, por carregar os estudos literários das preocupações com a orientação social destes, politiza-os, pois se trata de questões práticas, éticas da vida concreta. Embora comprometimento político e prática social estejam subentendidos, a observação não é redundante, nem óbvia, dada a cisão entre conhecimento e homem feita pelo objetivismo, e pensamento e mundo, pelo idealismo, que, via de regra, subjazem o imaginário acadêmico. Fica, portanto, clara a imensa importância política do estudo da Estética Geral e Sistemática bakhtiniana, que pode ser destacada como uma forma ética de estudos da linguagem, já que, para Bakhtin (2010), a visão estética não pode ser concebida, abstratamente, apartada do sujeito real, sendo ela mesma, absolutamente, um momento da experiência prática responsável eticamente pelo mundo.

Referências

ANTUNES, Arnaldo. *n. d. a.* São Paulo: Iluminuras, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária. In: _____. *Questões de Literatura e Estética: A teoria do romance*. Trad. do russo de Aurora Fomoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Sprydis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 7. ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2014a. p. 13-70.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João, 2010.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2014b.

BAKHTIN, Mikhail. The problem of content, material and form in verbal art. In: HOLQUIST, Michael; LIAPUNOV, Valim (Eds.) *Art and answerability: early philosophical essays by M. M. Bakhtin*. Trad. Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990b. p. 257-325.

BRAIT, Beth. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. *Bakhtiniana*, v. 8, n. 2, p. 43-66, jul./dez. 2013.

FARACO, Carlos Alberto. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 95-111.

HOLQUIST, Michael. Dialogismo e estética. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro & João, 2010. p. 37-64.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Fapesp, 1995.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. A transdisciplinaridade é possível em linguística aplicada? In: SIGNORINI, Inês; CAVALCANTI, Marilda do Couto (Orgs.) *Linguística aplicada e transdisciplinaridade: questões e perspectivas*. Campinas: Mercado de Letras, 1998. p. 101-114.

SILVA, Adriana Pucci Pentead de Faria e. Bakhtin. In: OLIVEIRA, Luciano Amaral de. (Org.) *Estudos do discurso: perspectivas teóricas*. São Paulo: Parábola, 2013. p. 45-69.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *O fotógrafo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

VELMEZOVA, Ekaterina. Mikhail Bakhtin, o mecânico e as fronteiras. In: ZANDWAIS, Ana (Org.) *Mikhail Bakhtin: contribuições para a filosofia da linguagem e estudos discursivos*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2005. p. 73-82.