

# UMA ESTÉTICA, UMA ÉTICA

Norma Discini\*

**RESUMO:** Trabalharemos na interface do saber linguístico-literário e, dentro da Linguística, o fundamento teórico e metodológico virá da semiótica de base greimasiana, respeitados os desdobramentos contemporâneos trazidos por um ponto de vista tensivo. Assim, a partir de uma análise que reconstrói o sentido no plano do conteúdo dos textos e observa as relações estabelecidas com o plano da expressão, serão cotejados um poema e um quadro barrocos, com vistas a identificar o sujeito depreensível de uma totalidade discursiva. Deverá ser confirmado que *o estilo é o homem*, visto esse homem como efeito de sentido, com corpo, voz, tom de voz, caráter: um *éthos*, enfim.

**Palavras-chave:** *Estilo, Literatura, Pintura, Éthos.*

## INTRODUÇÃO

Aguinaldo José Gonçalves, em artigo intitulado *Relações homológicas entre literatura e artes plásticas* (1997), permite-se rememorar inquietações de um tempo de descobertas, em que vislumbrava “mútua iluminação” entre um poema e um quadro, ou em que sentia num poema o avesso de um quadro e vice-versa:

Ao ler um poema, conforme o poema, surgia em minha mente uma espécie de diagrama, delineando um desenho que nem sempre possuía um referente definido. Ao con-

trário, quanto menos se definia o desenho, mais enriquecedor se tornava o fenômeno para o meu espírito. Os procedimentos construtivos do texto pareciam querer determinar uma figura que expressasse seus sentidos. Isso fez com que me voltasse à observação de obras de arte plástica de artistas de minha predileção: Cézanne, Miró, Kandinsky, Mondrian, Paul Klee, René Magritte... e a mesma sensação de avesso me atravessava o espírito: as relações entre categorias plásticas determinavam o indefinível que só o poema conseguia engendrar (1997: 58-59).

Avançando do tom memorialista, o autor considera criticamente esse “universo intersemiótico” (1997: 59), para sugerir a necessidade de uma análise que depreenda “homologias de estrutura” (1997: 58) entre poesia e pintura, ou, como diz, “entre sistemas distintos” (Id.). Ressalta então um suposto ganho para a descrição que assim se oriente. O autor encerra o ensaio, fazendo referência à retórica, concebida como elemento propulsor dos estudos que contemplem, sob tal prisma, questões relativas às “artes comparadas” (1997: 60).

Procuraremos atar a essas reflexões princípios relativos a uma estilística discursiva, a qual interpela a noção de estilo sob os parâmetros do estudo do discurso, o que significa partir do texto para “o homem” sujeito pressuposto a uma totalidade de enunciados dita integral e relacionada à unidade pressuposta, também integral. Uma totalidade mais que numérica, isto é, uma totalidade contemplada segundo as semelhanças entre as partes que a constituem, é observada como sustento do efeito de unidade relativo ao sujeito, assim confirmado como construção discursiva. O sujeito será depreensível dos textos na medida em que se verifica uma *inclinação a...*, *um pendor a...* certo ritmo de percepção do mundo. Aí está o corpo sensível, afetado de modo peculiar pelos fenômenos que o atravessam. Em conjunto com esse corpo regido por paixões, emerge o sujeito segundo certa orientação axiológica, assim configurado como ocupante de determinado lugar social. Temos, portanto, um corpo, porque temos um campo de presença dado não só pela recorrência de um modo de dizer, que remete a um modo próprio de ser,

mas também pela rede de relações internas estabelecidas ao longo de determinada totalidade discursiva. Saltamos da observação do pensamento nascente em cada unidade textual, da enunciação que se enuncia a cada vez única e atual, para obter o que se mantém estável na totalidade subjacente. É o resvalamento do atual no inatual, sem que este seja circunscrito ao que já passou. “Se [o pensamento] se mantém, é através do – é pelo resvalamento que o lança ao inatual” afirma Merleau Ponty (1991: 13), que destaca haver “o inatual do esquecimento, mas também o do adquirido” (Id.). Acrescenta o filósofo: “É pelo tempo que meus pensamentos envelhecem, é também por ele que marcam época, que abrem um futuro de pensamento, um ciclo, um campo, que formam juntos um todo, que são um único pensamento, que são eu” (Id.). Um poema e um quadro podem constituir um todo. Não custa lembrar que, para reafirmar a possibilidade de uma “homologia profunda’ do pensamento estético” Gonçalves (1997: 60) confessa que, pondo em comparação um poema e uma pintura, passou a perceber que um o “fazia compreender um pouco mais o outro e vice-versa” (1997: 58).

Em princípio falamos de um corpo como caráter. Não reduzido ao que há anteriormente à linguagem, temos o corpo como *éthos* e estilo. Assim fica ancorada a estilística discursiva, que deve à retórica aristotélica a noção de *éthos*, juntamente com a noção de *páthos* e *logos*, os três fundamentos da ação oratória. A partir do *éthos* retórico pensa-se na imagem do responsável por um enunciado e pela totalidade deles, bem como no sujeito como “um feixe de traços psicológicos” Aqui se recupera a noção de caráter do sujeito segundo estudos feitos pelo analista do discurso Mainueneau (2005: 72), que sugere ainda determinada “compleição corporal” como sustento para determinado “comportamento global” (Id.). A tal compleição não se furta “uma forma de vestir-se e de mover-se no espaço social” (Id.). Acrescentamos que o *éthos* assim pensado pode ser entendido como aspectualização actorial: temos o aspecto do sujeito segundo um certo esquema de percepção.

Por sua vez o *páthos*, concernente, seja à disposição afetiva do auditório, seja às paixões a ser despertadas junto a ele, fato este a ser cuidado pelo orador a fim de que a peça oratória seja bem sucedida, será contemplado na intersecção orador/ auditório. O *logos*, que diz respeito ao enunciado propriamente dito, sob a perspectiva discursiva torna-se o objeto de descrição, a partir do qual se depreendem *éthos* e *páthos*. Este último, como “disposição do sujeito para ser isto ou aquilo” (Fiorin, 2008: 85), verdadeiramente pode ser observado como um regime passional que dobra a seu modo o corpo do sujeito trespassado pelas emoções: o sujeito da enunciação, bipartido necessariamente em enunciador e enunciatário, projeções discursivas do autor e do leitor, do orador e do auditório. Tais instâncias, que remetem, cada qual, ao *éthos* (imagem do enunciador) e ao *páthos* (imagem do enunciatário), na retórica aristotélica apresentam contornos bem delimitados. Supondo as paixões a ser suscitadas no auditório, conforme a adequação a este, promovida pelo orador, temos lá, portanto, para a concepção de *páthos*, as paixões necessárias à boa oratória: “Obtém-se a persuasão nos ouvintes, quando o discurso os leva a sentir uma paixão, porque os juízos que proferimos variam, consoante experimentamos aflição ou alegria, amizade ou ódio” (Aristóteles, s/d: 35).

Para além das paixões contempladas sob o crivo da persuasão, interessa-nos a tal disposição do sujeito. Temos então diluídos os contornos entre *éthos*, *logos* e *páthos*, embora mantidas as especificidades de cada um. Temos o estilo como campo de presença. Desestabilizada a tripartição da retórica clássica, temos respaldada a noção de estilo como construção de um sujeito com corpo, voz, tom de voz e caráter, depreensível de uma totalidade de enunciados: um sujeito uno, embora assim o seja somente na relação com seu duplo, o *outro* com quem necessariamente dialoga (cf. BAKHTIN, 1997). Temos o *outro*, que habita o *um*, o não-centro constituinte do centro, estejamos na instância do social ou na instância daquilo que “em nós precede e excede a razão” considera-

das ambas na imbricação inevitável entre o inteligível e o sensível. Chauí (2002: 8), ao interpretar uma das metas da especulação merleau-pontyana relativa a “uma dialética capaz de sacudir as falsas evidências, denunciar as abstrações e as positivities” explica que o filósofo “não buscava refúgio no irracional, mas lutava por uma racionalidade alargada que pudesse ‘compreender aquilo que em nós e nos outros precede e excede a razão’” (2002: 7). Nessa “racionalidade alargada” a estilística discursiva encontra amparo para o conceito de algoritmo da percepção, elo que integra a totalidade, a qual pode conter enunciados que materializam diferentes gêneros discursivos, manifestados por meio de substâncias linguísticas diversas, como um texto verbal e um visual.

Um poema pode ser cotejado com um quadro com vistas a descrever a rede de relações que sustenta um estilo. Poema e quadro, cada qual uma unidade integral, já que apoiados ambos numa totalidade integral subjacente, remeterão, respeitadas as características próprias ao verbal e ao visual, a uma organização passional e ética fundante de um esquema corporal. O pressuposto orienta o pressuponente. Um poema cotejado com um quadro pode remeter a um estilo de época, desde que, tanto no texto verbal como no visual, um sistema de percepção seja observado, enquanto se desvela a organização discursiva. Vale que o ato de enunciar, sempre único e novo a cada vez que se enuncia, em se tratando de estilo representa, em cada unidade contemplada, a presença que se realiza. Tal presença, entretanto, aguarda confirmação como unidade integral, pois depende do cotejo entre dois ou mais enunciados, vistos sob as semelhanças que os sustentam. Na relação entre a totalidade e a unidade, ambas integrais, podemos pensar, por exemplo, em certa inclinação ao impacto emocional, este tão mais ascendente, quanto mais permanece em recesso a inteligibilidade do sujeito no trato com o fenômeno, mundo percebido. Esse traço poderá tornar-se relevante como fato de estilo, desde que confirmado como sistematização de presença. Esta se estende, portanto, num

eixo de complementaridade, estabelecido entre dois pólos: aquele da realização e da plenitude, relativo ao enunciado que temos à mão; aquele da atualização e da falta. O último remete ao primeiro, conforme consta em Fontanille e Zilberberg (2001: 134). As recorrências de um modo de dizer confirmam um modo de ser. Entretanto, mais do que a soma dos próprios dizeres, vale a correlação entre as funções exercidas pelos elementos componentes da totalidade, depreensíveis de uma análise que observa o texto na relação *expressão/conteúdo* e, para a descrição deste, tem como instrumento o percurso gerativo do sentido. O integral, seja como unidade, seja como totalidade, torna-se fortalecido, na medida em que certa regência do esquecido sobre o adquirido consolida o corpo na sua inerência e na sua transcendência. Cotejados entre si, poema e pintura podem confirmar um modo próprio de conduzir a experiência, que só é do ser em si, porque é do ser no mundo. Vamos às análises.

## O POEMA

### **Buscando a Cristo**

A vós, correndo vou, braços sagrados,  
 Nessa cruz sacrossanta descobertos,  
 Que, para receber-me, estais abertos,  
 E, por castigar-me, estais cravados.  
 A vós, divinos olhos, eclipsados  
 De tanto sangue e lágrimas abertos,  
 Pois para perdoar-me, estais despertos,  
 E, por não condenar-me estais fechados.  
 A vós, pregados pés, por não deixar-me,  
 A vós, sangue vertido, para ungir-me,  
 A vós, cabeça baixa, pra chamar-me.  
 A vós, lado patente, quero unir-me,

A vós, cravos preciosos, quero atar-me,  
Para ficar unido, atado e firme.

Gregório de Matos Guerra apud  
CANDIDO e CASTELLO (1968, p. 73)

*Buscando a Cristo*: partindo da observação do título na relação catafórica com o texto, notamos que o emprego do gerúndio, recorrente no primeiro verso *correndo vou* implicita-se nas elipses que o recuperam em outros versos: *A vós*, (correndo vou), *divinos olhos* (v.5); *A vós*, (correndo vou) *pregados pés* (v. 9); *A vós*, (correndo vou) *sangue vertido* (v.10); *A vós*, (correndo vou) *cabeça baixa* (v.11). A princípio duas perguntas podem ser feitas: a primeira, sobre o efeito de sentido resultante da recorrência da elipse; a segunda, sobre a relação entre tal efeito e o delineamento do perfil do sujeito da enunciação. Num plano de expressão aparentemente disciplinado na forma fixa do soneto, distribuem-se os quatorze decassílabos, em esquema de rimas consoantes e emparelhadas, que se definem como ricas no par final *unir-me/firme*. Com tal rima se encerra o clamor do poeta a Cristo, sendo ambos, poeta e Cristo, atores instalados no enunciado na relação *eu/tu* expressa por meio do pronome *vós*, que, abrindo a primeira estrofe, faz da enunciação enunciada campo propício ao efeito de impacto. Quanto mais se enuncia o *vós*, mais o *eu* pede presença. Concretizam-se, então, interlocutor e interlocutário, poeta e Cristo, de maneira intensa, entendido este atributo segundo a relação estabelecida entre ambos os eixos da percepção: aquele dirigido por sensações marcadas por gradações ascendentes da emoção, logo relativo ao recrudescimento da intensidade do sentir, e aquele propício ao domínio da inteligibilidade. O último desenvolve-se igualmente acionado segundo gradações, mas tem por mira o que mais se propaga e menos se concentra, definindo-se segundo a extensidade.

No poema, estamos diante de um fenômeno pautado até certo ponto pela correlação inversa entre o intenso e o exten-

so, na medida em que o sujeito, quanto mais se inclina para graus elevados de impacto e emoção, menos parece acionar o inteligível, que assim permanece recessivo na convocação realizada já nos primeiros versos, relativa à *cruz sacrossanta* e aos *divinos olhos, eclipsados de tanto sangue*. Temos aí uma intensidade aumentada, estando no emprego da composição lexical, cumulativa semanticamente (*sacrossanta*), e no emprego do pronome intensificador (*tanto sangue*), figuras que sobrecarregam as sensações em relação ao mundo percebido, enquanto conduzem o vínculo metonímico do olhar. Ao fazê-lo, firmam a paixão voltada ao objeto único, o que reforça a concentração da presença. “A restrição a um objeto único, fixo e exclusivo, caracteriza paixões maníacas, pois são então particularmente intensas” afirmam Fontanille e Zilberberg (2001: 302), em estudo sobre a relação entre as paixões e a intensidade das percepções. A metonímia se presta à retenção da presença do enunciador (poeta) e do co-enunciador (leitor) junto ao corpo fragmentado de Cristo.

Há que se destacar o vínculo metonímico estabelecido ao longo do poema, tal como se apresenta no paradigma fundado no primeiro terceto: *pregados pés* (v. 9); *sangue vertido* (v. 10); *cabeça baixa* (v. 11). Aprofunda-se o olhar sobre Cristo por meio dessa quebra em partes do divino corpo. Pensando na relação de inclusão, própria à sinédoque, e nesta como uma variação da metonímia, temos confirmada a relação de contiguidade e interdependência entre a isotopia da parte e a do todo, assim firmadas como coexistentes: os *pregados pés*, não apenas parte de Cristo, configuram-no por inteiro, já que o clamor dirigido a eles, na verdade se volta para o corpo sacrossanto. Segundo Mazaleyrat e Molinié (1989: 349), temos nessa relação *parte-todo* uma sinédoque particularizante, para o que citam o segmento de um verso de Lamartine, “Meu coração se abre [...]” realçando que se trata de um sentimento que afeta o *eu* por inteiro. O coração implica o *eu* por inteiro. A mesma lógica de implicação *parte-todo* se dá com o *sangue vertido*, com a *cabeça baixa*, com os *cravos preciosos*, este,



sintagma do verso 13. No apelo que personifica as partes do corpo de Cristo, as quais, como vimos, passam a representá-lo por inteiro, o vínculo metonímico se consolida e, por meio dele, certa programação inteligível também toma lugar recessivo embora. É curioso que os autores recém-citados sugerem para a metonímia uma “transferência de isotopias de denotação” (1989: 216), enquanto para a intersecção semântica, própria à metáfora, ressaltam a conotação. Esse ponto de vista teórico reforça a presença do inteligível, dada na descontinuidade das partes, que logicamente supõem o contínuo e o todo. Silva (1996: 13), ao referir-se a um “sentir que pensa” certamente oferece entendimento para essa percepção de mundo.

Na medida em que se aprofunda a concentração do olhar, mediante a recorrência da “sinédoque particularizante” também se fortalece o movimento de busca em relação ao atamento de ambos os corpos, para que o *eu* e o *tu* formem o contínuo *atado e firme*. Cortam-se as partes, para que sejam unidas novamente; fixa-se em cada uma delas um breve olhar, para que se possa obter delas algo mais. Assim fica instaurada a paixão da obsessão. Temos um *éthos* obsessivo na captação dos vãos do corpo de Cristo. Um não-poder sustenta o querer. Quanto mais não pode reunir o corpo, por meio das partes decompostas, mais o poeta quer fazê-lo. A reunião, por sua vez, não é tão somente das partes em relação ao todo, mas também dos dois corpos, interlocutor e interlocutário, no amálgama desejado. Como “estado de espírito do auditório” o *páthos* incorpora o *éthos* (cf. FIORIN, 2008: 86) na eficiência discursiva, para que se dispensem “paixões propagativas” que se ancorariam em menor grau da intensidade do sentir (cf. FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001: 302). Como “disposição do sujeito para ser isto ou aquilo” (FIORIN, 2008: 186), tal âmbito da obsessão perpassa o sujeito da enunciação, para o que contribuem as recorrentes anáforas, como a relativa ao sintagma convocatório *a vós*, expresso no início dos versos 9, 10, 11, 12 e 13. Temos um dizer elaborado segundo torneios

do pensamento. Por conseguinte, não apagada, mas residual, a denotação subjacente à metonímia confirma-se nos labirintos conceituais que falam daquele “sentir que pensa”

Fincado então no eixo “retensivo/contensivo” (ZILBERBERG, 1986: 236), já que configurado segundo uma distância que empenhadamente tenta ser sentida como minimizada, entre o sujeito e o objeto tido como desejável e possível, o próprio Cristo, temos no eu lírico um sujeito, cujo corpo se movimenta de modo acelerado no evento criado como núcleo acentuado de sensações. Tanto é nucleado o fenômeno, que fica oferecida à leitura uma segunda possibilidade de dependências sintáticas, dada a inversão possível dos termos: *quero unir-me* (v. 12) *a vós: pregados pés* (v. 9); *sangue vertido* (v. 10); *cabeça baixa* (v. 11); *lado patente* (v. 12), o que levaria, quer a uma antecipação, quer a uma circularidade do sentido.

Não é tão somente devido aos traços semânticos relativos ao ato de imprimir grande velocidade ao corpo em deslocamento, próprios ao léxico *correndo vou*, núcleo figurativo que sustenta as três primeiras estrofes, que temos esse corpo tão menos estático, quanto mais célere. Tal celeridade se dá também por outras razões, entre as quais se inclui a implicação, via elipse, dessa mesma expressão ao longo do poema. Também a implicação metonímica apresenta função equivalente. Cristo, como vimos, é referencializado por um olhar que o busca por inteiro, mas que o consegue fixar apenas parte a parte e na implicação de cada parte com o todo: ora Cristo é os *braços sagrados*, ora é os *divinos olhos*; ou é o *sangue vertido*, ou é a *cabeça baixa*, para finalmente ser os *cravos preciosos*. A conjunção com Cristo, desejada retensivamente, é retomada na rima *unir-me/firme*, que, na homofonia do plano da expressão, reconstrói a união tida como maximamente desejável. Mas tudo exige um regime acelerado de percepção.

Por meio da recorrência de tal mecanismo de implicação, confirma-se a orientação para a não-linearidade de um olhar, que no ir-e-vir, compõe-se também diante das figuras

contraditórias entre si, representadas nos dois últimos versos da primeira estrofe. Nesses versos, ao correr em direção aos braços sagrados e, por implicação, a Cristo, o poeta explicita o porquê do próprio gesto: os braços estão abertos para recebê-lo numa metáfora do perdão, mas simultaneamente estão cravados para castigá-lo. Castigo pode pressupor culpa, auto e hétero-imputada. A crucificação de Cristo é culpa dos pecados humanos, de acordo com os princípios discursivizados da fé católica. Todo texto constrói seu próprio contexto, não esqueçamos; no caso, o contexto da Contra-Reforma desencadeada na Europa do século XVII, que exalta aquela fé, reverbera no enunciado do poeta brasileiro, da Bahia do século XVIII. Mas isso acontece de modo polêmico. Não é harmônica a relação do poeta com tais valores. Quanto mais se desenha um sujeito com pendor ao recrudescimento das próprias forças, com a celeridade da presença aumentada no afã para a conquista da união atada, menos se desenha um corpo encolhido, seja pela culpa, seja pelo remorso, devido a pecados cometidos.

É interessante notar o emprego da preposição *por* no quarto verso: “E, por castigar-me, estais cravados” Massaud Moisés (1969: 15-16), ao fazer a leitura da cantiga de Paio Soares de Taveirós (séculos XII-XIII), que se inicia com os versos *No mundo non me sei parelha, / mentre me for como me vai, ca já moiro por vós – e ai!* constata, para a expressão *por vós*, possíveis significações como “para vós” ou “em troca de vós” ou “em substituição a vossa pessoa” Justifica-se, mediante tais indicações, o sentido de “para castigar-me” aqui proposto, relacionado à expressão *por castigar-me*. Mas as mesmas indicações sugerem “em troca de me castigar, estais cravados; em substituição ao meu castigo, estais cravados, braços sagrados” leitura que ressalta a posição de Cristo como o cordeiro sacrificado vicariamente, o que poderia dar vazão à paixão da culpa. Não é essa a prioridade da voz do poeta.

Voltando às figuras contraditórias agrupadas nos versos 3 e 4, *receber-me* e *abertos* (v. 3), juntamente com casti-

*gar-me e cravados* (v. 4), notamos a ênfase dada às forças opostas que convivem no mesmo sujeito: um ator, cujo corpo se contorce no oxímoro evoluído para o cruzamento do quiasmo. Por conseguinte, temos um ator que, instalado no próprio enunciado ao clamar por Cristo, apresenta-se crucificado pelo próprio modo de dizer. Não custa destacar que o quiasmo lembra a letra grega em forma de cruz. Dilui-se, contudo, qualquer rastro de arrependimento. Assim pode prevalecer a obsessão relativa à união simbiótica dos corpos, com o êxtase da fusão a ser preservado. A crucificação sugerida pelo quiasmo remete com predominância à vontade de sentir firmemente atados ambos os corpos. Tais volteios contribuem, é verdade, para as bases inteligíveis, fincadas na extensidade da lógica implicativa. Entretanto a lógica da concessão acaba por ser a preponderante: *embora dois, somos um*. Assim a recorrência dos procedimentos discursivos relativos à efetivação das simultaneidades contrárias passa a assessorar a definição do grande acontecimento, sentido como impacto emocional: os *divinos olhos* estão ao mesmo tempo *despertos* (v.7) e *fechados* (v. 8); lá, *para perdoar*; aqui, *para não condenar* ou por não ter condenado, na ambiguidade provocada pelo referido emprego da preposição *por*.

Firmam-se como dominâncias as diretrizes de uma cena enunciativa que, avessa a estabilidades e à fixidez, caseia-se muito bem com as recorrentes implicitações. Exige-se reiteradamente a recuperação do todo nas partes, o que acaba por cobrar movimento maior de leitura, curiosamente no processo de retenção da presença. Também para o enunciatário-leitor, constitui-se, então, esse modo movimentado de ocupar um lugar no mundo. Nessa direção, retoma-se o recurso da elipse, como a que ocorre nos versos 5 e 6: *A vós, divinos olhos eclipsados / De tanto sangue e lágrimas abertos* (e abertos de tantas lágrimas). Elipses, inversões, oxímoros fazem firmar-se um enunciado e, conseqüentemente, uma enunciação, que ganha em obscuridade e perde em nitidez. A ascensão da emoção obsessiva acaba por amparar-se na inteligibilidade do dizer labiríntico.

As duas primeiras estrofes apresentam, cada qual, uma oração principal seguida de uma sequência de orações subordinadas, com predominância das reduzidas de infinitivo: *para receber-me; por castigar-me; para perdoar-me; por não condenar-me*. Tal organização sintática faz a textualização, ancorada na passagem entre os planos do conteúdo e da expressão, firmar em si o efeito de elaboração racional de um dizer que encadeia volteios da hipotaxe. O ator da enunciação consolida-se verdadeiramente sob o efeito do “sentir que pensa” Mas esse pensar, enfatizado na própria maneira de encadear as orações no período, sucumbe às contradições e aos contrastes que relançam o mundo no imprevisto: o corpo do poeta, posto no contato de gradação crescente (“unido, atado e firme”) em relação ao corpo de Cristo.

Um simulacro de sujeito regido pela emoção subsidia imagens encadeadas e afins: a do tormento, devido à maximização do desejo pela própria conjunção com o corpo divino; a da impaciência, voltada para a conquista definitiva do objeto de desejo, que é a conjunção simbiótica. O sujeito, entretanto, acaba por atropelar o objeto contemplado, já que, no comando impaciente do olhar, acaba por configurar-se, ele próprio, como um sujeito já composto, anteriormente à composição do próprio objeto de desejo. Explicam-se a celeridade do olhar que, tenso, não suporta a lentidão da serenidade.

Entre a prepotência e a impotência, recorta-se o mundo não só por meio de figuras de *sangue* (v. 6); *sangue vertido* (v.10); *lágrimas* (v. 6); *cravos preciosos* (v.13), mas também por meio da viabilização de possibilidades de diferentes encaidamentos sintáticos, o que promove a sensação de inacabamento, reforçada pelo emprego do gerúndio: *Buscando a Cristo; correndo vou*, nessa tentativa, malograda e não-malograda concomitantemente, de atrelamento aos altos. Também sem oferecer alívio, o divino, como discursivização do alto, não confirma formações ideológicas que visem à restauração de valores medievais contra a corrente renascentista. Não temos apaziguamento.

Inversões como: *correndo vou* (posposição do verbo auxiliar na perífrase verbal); *braços sagrados / nessa cruz sacrossanta descobertos* (interposição do adjunto adverbial, “nessa cruz sacrossanta” na sequência entre os termos *braços sagrados* e *descobertos*), realizam-se em conjunto com outras, em todo o poema, para que se definam hipérbatos, anástrofes e sínquises. Emparelha-se aí o uso recorrente do vocativo, firmando a voz que, longe de apresentar o tom da justa medida, mais se solta no clamor ao *lado patente*, ao lado aberto, como manda a etimologia de *patente*.

Se, no enunciado, o poeta clama aos cravos, para com eles permanecer *unido, atado e firme*, da enunciação se depreende um corpo que se joga em movimentos sem fechos. Não é por acaso que o sintagma *quero unir-me*, do verso 12, pode, no movimento retroativo denunciado, ser inserido nos versos 9, 10 e 11, no lugar “vazio” deixado pela elipse da expressão *correndo vou. A vós, quero unir-me, pregados pés, por não deixar-me, / A vós, quero unir-me, sangue vertido, para ungir-me, / A vós, quero unir-me, cabeça baixa, pra chamar-me*. Ambiguidade e obscuridade são equivalentes.

Retomando o pensamento de Aguinaldo José Gonçalves, não negamos que Cristo esteja criado plasticamente no poema e, da simbiose *eu/tu*, não negamos que emerge um sujeito enunciador também iconizado, já no verbal, por meio dos *olhos eclipsados, abertos e fechados* simultaneamente. Teixeira (1998b: 52), ao comparar textos verbais e não-verbais, propõe “um fundo figural constante, sendo recortado por figuras variáveis” e afirma que “os mecanismos plásticos de representação estão na origem do destino humano de existir na linguagem, desde que a primeira mão de um homem foi contornada na pedra” (1998b: 48).

## A PINTURA

Vamos à pintura, para que se reconstrua o diálogo entre ela e a literatura. Falamos do quadro *Sansão e Dalila*, do pin-

tor flamengo do século XVII, Rubens. Esse quadro narra a desgraça de Sansão. Para isso retoma cena inserida na Bíblia Sagrada (1999), Velho Testamento (Juizes, 16). Sansão, israelita, é traído pela amada, Dalila, uma filisteia. O guerreiro revelara a Dalila o segredo da força incomum, com a qual tinha sido dotado: os longos cabelos, que jamais poderiam sofrer qualquer corte. Dalila, cúmplice dos filisteus, tanto importunou o amante, para que a fonte de tamanha potência fosse revelada, que, por fim, o guerreiro deixou-se apoderar “de uma impaciência de matar” (1999: v. 16). Segundo o relato bíblico, o herói descobriu o coração à amante, ao dizer: “Nunca subiu navalha à minha cabeça, porque sou nazireu de Deus, desde o ventre de minha mãe; se vier a ser rapado, ir-se-á de mim a minha força, e me enfraquecerei e serei como qualquer outro homem” (1999: v. 17).

O pintor seleciona, do relato bíblico, o momento em que o guerreiro repousa sobre os joelhos de Dalila: “Então, Dalila fez dormir Sansão nos joelhos dela e, tendo chamado um homem, mandou rapar-lhe as sete tranças da cabeça; passou ela a subjugar-lo; e retirou-se dele a sua força” (1999: v. 19). No quadro, abandona-se Sansão sobre as pernas, sobre as coxas da mulher, enquanto a mão direita em repouso sobre o baixo-ventre feminino representa o tema da intimidade amorosa.

Com base em estudo sobre o barroco, feito por Zilberberg (1992), podemos confirmar a “operação de ‘agigantamento’” (1992: 41), que tal estética pressupõe, se verificarmos o dorso de proporções colossais, jogado sobre aquele ventre. Além disso, podemos deduzir que, na figura de Sansão, o volume encontra-se com o movimento, para que se constitua uma presença que tende a perceber o mundo segundo a aceleração e vivacidade do olhar. O colossal, segundo o autor, articula-se a um “andamento vivo” (1992: 42) da percepção, de modo que a proporção agigantada, “arrastada por um impulso inesgotável, no lugar de parar e de permanecer em ‘boa distância’, como ocorre com a obra clássica, acaba por ‘tocar’ o observador e por chocar-se com ele” (Id.).



*Sansão e Dalila*, Peter Paul Rubens. Óleo sobre madeira, 1609, 185 x 205cm, acervo da National Gallery, Londres. Fonte: CUMMING (1998: 46-47).

Voltemos à cena bíblica. “Consagrado a Deus desde o ventre de sua mãe” (1999: 13, v. 5), a qual conceberia um filho, embora fosse estéril, conforme alerta feito pelo Anjo do Senhor à mulher de Manoá, “homem de Zorá, da linhagem de Dã” (1999: 13, v. 2), o Sansão bíblico carregava um prognóstico, feito pelo mesmo “Anjo do Senhor” (1999: 13, v. 3): “Ele começará a livrar a Israel do poder dos filisteus” (1999: 13, v. 5). Ainda no Velho Testamento, sempre em cumplicidade com Dalila, tantas vezes tinham os filisteus tentado subjugar Sansão, tantas vezes o herói escapara ileso! Entretanto, ao “descobrir todo o coração” àquela que receberia, pela traição, “mil e cem siclos de prata” (1999: 16, v. 5) de cada um dos



príncipes dos filisteus, Sansão perderá a força, fato a que sucederá sua morte, levando consigo numerosos inimigos. No auge do aviltamento como escravo, e motivo contínuo de diversão e riso para os filisteus, Sansão clamara ao Senhor e dissera: “Senhor Deus, peço que te lembres de mim, e dá-me força só esta vez, ó Deus, para que me vingue dos filisteus, ao menos por um dos meus olhos” (1999: 16, v. 28). Segue a esse clamor a derrocada das duas colunas que sustinham o espaço onde eram acolhidos “uns três mil homens e mulheres” (1999: 16, v. 27), mais todos os príncipes dos filisteus. Morre Sansão, ao derrubar as colunas. “Morra eu com os filisteus” (1999: 16, v. 30).

Pensemos um pouco na vingança que permeia a passagem bíblica. Greimas (1983: 242), em estudo sobre essa paixão, apresenta-a calcada neste sintagma passional: “sofrer/ fazer sofrer/ sentir prazer” Recuperada sua portentosa força, Sansão, após ter sido ouvido por Deus, pôde vingar-se. Eis aí um encaminhamento peculiar imprimido à vingança, paixão que, concernente a uma crise de confiança, é calcada na relação entre a falta sentida pelo sujeito traído e a liquidação dela, promovida como “prova decisiva que comporta a dor infringida e o prazer do herói vitorioso” (Id.). O enfrentamento básico relatado na cena bíblica desenvolve-se entre os israelitas e os filisteus, para que a vingança se cumpra como “afirmação de si e destruição do outro” tal como Greimas observa no discurso mítico e no discurso relativo às histórias infantis. Ainda o pensamento de Greimas (1999: 243) cabe aqui, a fim de adentrarmos a cena enunciativa da palavra revelada, que não supõe mera beligerância entre sujeitos. Greimas sugere que a vingança pode ser transformada em senso de justiça: “É na verdade a delegação do poder-fazer que institui o destinador-julgador e transforma a vingança em justiça” (Id.). Podemos então depreender a simbiose do corpo de Sansão, mutilado embora, com o corpo de Deus, nessa vingança com ares de justiça. Temos, na verdade, um Deus “a proclamar que a vingan-

ça lhe pertence” (Id.), no percurso de vingança desenvolvido por Sansão.

Retomemos o quadro como texto e como discurso. Observamos que, englobada por um entorno de sombras, saturado de detalhes, destaca-se, preenchendo um semi-círculo descendente, a cena principal. Dalila, bem como os adjuvantes, a velha e o barbeiro, se superpõem figurativamente nesse conjunto, que tem no dorso de compleição agigantada e favorecida pela luz intensa, a imagem de um herói aconchegado em merecido repouso. O lugar seguro é o corpo da mulher. Tons vibrantes do vermelho das vestes drapeadas de Dalila, no desarranjo que se estende aos pés nus e levemente retorcidos, remetem mais à impetuosidade das pulsões vitais e menos ao espectro da tragédia. O olhar é orientado para identificar figuras mostradas por meio das partes, que implicam o todo, na metonímia ou na sinédoque particularizante, dadas plasticamente. Esse olhar, seduzido pela luz, dirige-se ao conglomerado humano resultante da superposição do que está contíguo. Tal movimento da visão se homologa à etapa de sanção narrativa, que se apresentaria como punição do herói, tal como sugere o texto-fonte.

Falamos da narratividade subjacente a qualquer texto, segundo os princípios da semiótica discursiva. Dessa narratividade, depreendemos o sujeito do enunciado, Sansão, que, manipulado por um destinador transcendente, deveria manter-se não só atento sobre o segredo de sua força mítica, mas também no lugar de homem enviado por Deus, o que supõe um contrato de fidelidade a ser mantido. Não pôde proceder assim. Entretanto no quadro dilui-se tal contrato com o divino, assim como se dilui a presença do Senhor, para que valores relativos à fruição amorosa sejam maximizados. Em Juízes (1999: 16, v. 1), anterior ao encontro com Dalila dá-se que “Sansão foi a Gaza, e viu ali uma prostituta, e coabitou com ela” Em vão os gazitas tentaram subjugá-lo. Em progressão, o narrado apresenta: “Depois disto, aconteceu que se afeiçãoou a uma mulher do vale do Soreque, a qual se cha-

mava Dalila” (1999: 16, v. 4). Dalila entra, portanto, na linha isotópica da prostituta que participa de emboscada. Enquanto isso, exalta-se a impaciência do herói sob pressão, antes de descobrir-se por inteiro.

No quadro, ao contrário, predomina a cumplicidade em relação à amante filisteia. Por conseguinte, imbricam-se aí duas possibilidades de leitura, com o privilégio discursivo de uma sobre outra. Para a primeira, que prioriza a legitimação do texto-fonte, o herói foi punido, e tal punição está figurativizada no ato de cortar o cabelo, sendo o sono homologado ao abatimento. Para a segunda, para a qual a fruição torna-se prevalecente, temos minimizada a sanção negativa sofrida pelo herói. Assim temos a concessão: embora abatido, como prevê o texto-fonte, o sujeito mantém-se pujante de vida, e vida homologada à volúpia, o que se corrobora nas dominantes ondulações da plasticidade. Não é o que acontece no texto-fonte, em que a sequência de punições culmina com a vingança justiceira. Para a cena bíblica da traição, entra o percurso de Dalila, comprometida com os valores de seu próprio povo, inimigo de Israel. Na performance de traição de Dalila, que se cumpre como sujeito manipulado pelos ideais filisteus, apropriados por ela, está o castigo imprimido àquele que se desviou de Deus. Segue a este outro castigo, concretizado na vingança, tanto divina, quanto de Sansão, sobre os filisteus.

Voltemos ao quadro. Visualmente, todas as figuras estão subordinadas àquele ato de cortar o cabelo do israelita, momento emblemático da queda física e moral do herói, como manda o relato bíblico. Convergente à alusão intertextual, a cena é enfeixada pela luz que, intensa, ao incidir sobre o dorso de Sansão e sobre o tronco de Dalila, reconstrói, no plano da expressão, a ênfase dada à suposta punição exemplar. Sansão ousou ser humano. Isso o discurso bíblico não perdoa. O guerreiro, permitindo-se não partilhar os valores do dever-ser, doados pelo destinador, comprometendo-se, ainda, com os valores assumidos do querer-ser, oscila, na bíblia, entre a modulação de fechamento, dada pelo dever, e a mo-

dulação da abertura, dada pelo querer. Mas opta pela última. Tinha de ser punido. Uma faceta do discurso pictural representa na tela tal punição e, por meio dessa representação, tênue voz emerge como aliada dos ideais relativos a uma contra-reação à concepção pagã e humanista do mundo. Mas, no quadro, esses mecanismos da construção do sentido acabam por fazer aparecer a face contraditória a esta, relativa à punição.

Pensemos na metodologia de uma análise baseada na narratividade subjacente a qualquer texto, a análise semiótica. Por meio do encadeamento dos programas narrativos, que supõem a performance de um sujeito cerceado, de um lado, pela manipulação de um destinador e, de outro, pela sanção de um julgador, aquele que passa a assumir o papel deste, temos, em qualquer texto, o esquema narrativo canônico. Esse esquema, que contém as etapas da manipulação, performance e sanção, estando pressuposta à performance, a construção da competência do sujeito, está baseado numa lógica implicativa. Esse esquema apresenta todas as etapas discursivizadas no relato da desgraça de Sansão, concentrado no capítulo 16, de Juízes. O mesmo não se dá no quadro. A evolução do sentido, segundo uma lógica implicativa, não é o que domina nessa pintura, em que prepondera a concessão: embora morto, vivo; embora transgressores, cada qual a seu modo, Sansão e Dalila são sujeitos que se compensam mutuamente. Juntamente com tais recursos, no quadro torna-se durativo o momento de prazer, que faz coexistirem a anterioridade e a concomitância temporais. Podemos tomar como referência o marco temporal pretérito instituído no quadro, como alusão implícita “àqueles dias” tal qual está no texto-fonte: naqueles dias, “não havia rei em Israel; cada um fazia o que achava mais reto” (1999: 21, v. 25). Podemos também tomar como marco referencial pretérito, instalado plasticamente no enunciado, “aquele instante em que o barbeiro cortou os cabelos de Sansão” Se nos fixarmos no segundo, podemos observar, no quadro, tanto o que aconteceu antes do corte do cabelo, o que remete ao encontro erótico, como o

que acontece enquanto o cabelo é cortado. Assim observa-se que a anterioridade invade a concomitância, para que se legitime a entrega amorosa. Inacabado, o ato prazeroso mantém inacabado também o mundo. Eis um dos méritos de Rubens, que assim cria no quadro um diálogo peculiar com seu tempo, respondendo de modo polêmico ao texto bíblico. O quadro discursiviza menos o “lugar da clareza” e mais o “lugar do equívoco” tomando para nós a definição de Merleau Ponty (1999: 445) sobre consciência: “A consciência, que passa por ser o lugar da clareza, é ao contrário o próprio lugar do equívoco” Eis uma estética que, como ética, permite tais experiências.

Falemos um pouco mais a partir das bases oferecidas pela semiótica greimasiana. Como abstração do sentido que se concretiza no discurso, a narratividade apresenta, conforme temos demonstrado, os actantes: sujeito e objeto; destinador e destinatário, estando os últimos envolvidos na manipulação. Os actantes, meros papéis sintáticos, sem a carne do discurso, ao serem identificados como destinador e destinatário, enquanto enunciador e enunciatário, isto é, actantes da enunciação, poderiam favorecer, no quadro de Rubens, o partilhamento dos ideais que pregam a noção de erro homologada à punição necessária, quando não irreversível. Se assim fosse, entenderíamos a voz do pintor como convergente com tais ideais, históricos e sociais, antes de religiosos. Mas a manipulação, assim como a performance de transgressão e a sanção punitiva estão recuperadas na narratividade do quadro de modo diverso daquele relativo ao Velho Testamento; isso, não só porque o quadro recorta a suposta sanção, mas também porque há nessa pintura uma proposição ética diversa. Assim emerge do quadro um contexto que se articula segundo aspirações dirigidas mais à ubiquidade do olhar e menos a engajamentos.

Associado à instituição da ameaça, a noção de erro assola o *páthos* do texto bíblico. Dalila errou; Sansão errou: ambos, irrecuperavelmente. Por isso, configura-se o *páthos*

relacionado a sentimentos de medo, enquanto no enunciado, advindos da quebra de confiança, proliferam situações de revolta e vingança. A imagem do enunciatário do Velho Testamento apresenta, como um pólo contraditório a ela, o *páthos* do observador do quadro, para o qual o temor fica minimizado. A prescrição, como um dever-fazer, que se liga complementamente à interdição, como um dever não-fazer, sobrepõe-se como proposta enunciativa para o leitor da palavra revelada, assim intimidado a dever partilhar valores com o destinador-manipulador de seus atos, este discursivizado sobretudo como um deus judicativo.

Como temos observado, devido à alusão intertextual, mantém-se, embora atenuada, a sanção negativa, como etapa da narratividade. Acontece que a sanção negativa se desdobra em positiva, como a segunda possibilidade de leitura: Sansão se realiza como sujeito do querer e assim é compensado. Tais ambigüidades dão lugar à lógica da concessão, se trouxermos à luz o texto-fonte: embora punido, desfruta o prazer. Não à toa, seduzem o observador os seios volumosos, firmes e de alvura iluminada de Dalila, a confirmar a isotopia da curvilinearidade das formas, por meio da qual é reconstruído o mundo. Perguntamos: Que figura é a dessa mulher que, ao consumir a vitimização do próprio amante, deixa-se captar no gesto de abandono lascivo, enquanto envolve o amado, sobre cujas costas abandona a própria mão, em linha curva, que lhe tocar a carne delicadamente? Carinhoso afago. O olhar de Dalila não se movimenta em direção à tesoura, ou em direção às intrincadas mãos do barbeiro, imagem esta de intersecção semântica com a maquinação e a trama traidora. Dalila, sem espaldar que lhe fixe as costas, o que lhe permite o movimento na postura diagonal, apóia-se tão somente na mão direita em repouso sobre o canapé recoberto dos panejamentos dourados e vermelhos, redobrados no brilho do cetim. A partir da luminosidade focada sobre a nuca da jovem, luz esta advinda da vela acesa que a velha senhora sustém na retaguarda, passando pela luminosidade dos ca-

chos loiros da mulher do vale de Soreque, o olhar do observador é levado a percorrer as tranças desmanchadas na lateral esquerda dos seios nus. Mas, se se deixar conduzir pelo olhar de Dalila, será conduzido tanto à frente de Sansão como ao nada. Ambiguidades de um olhar perdido não compactuam com a Dalila venal da cena bíblica.

Aquela mão esquerda da filisteia, quase em concha, largada sobre o ombro esquerdo do guerreiro, cujo dorso de compleição hiperbolicamente agigantada contradiz o papel do sujeito vulnerável, finca a ambos no imprevisto. Para isso colabora a lógica da concessão, tal como tem sido estudada por Zilberberg (2006: 203): “O *embora* põe em xeque o esperado *porque*” O autor prossegue, citando frases de exemplos da concessão e da implicação, relativas a estudos gramaticais: “Embora estivesse com forte febre, ele saiu. Ele não saiu porque estava com forte febre” (Id.). Paradoxal, Sansão, tanto quanto Dalila, confirma-se no impacto que causa ao observador do quadro, quer tenhamos instituído o sujeito que busca traços de perfídia na mulher e de esvaziamento no homem, estes amantes condenados, quer tenhamos um co-enunciador em harmonia com o arroubo e *élan*.

Para isso contribui o papel temático, isto é, a função exercida por Sansão na trama pictural. Esse papel remete mais ao amante e menos ao ser mítico, exposto na saga de provações. Reforçado, o apaziguamento se oferece não só por meio dos seios da companheira, cujo tom claro alcança gradações para tonalidades mais claras ainda, nas mangas onduladas das suas vestes. O apaziguamento está na expressão facial da mulher, que, como sujeito que trai, poderia estar marcada por um ricto de malícia. A paixão da malícia supõe distanciamento afetivo do sujeito malicioso em relação à vítima. Não é assim que se discursiviza Dalila, que acaricia a própria vítima, juntando-se a ela no estado de disponibilidade mútua.

Dalila constitui-se também por meio do paradoxo discursivo, este um recurso confirmador do que disse Coutinho

(1968: 148) sobre o barroco: um “estilo prismático”, em que várias facetas de um mesmo fenômeno se dão a conhecer, para que a ideia de união permaneça apenas “na mente de Deus” Assim, formações ideológicas são tematizadas e figurativizadas de modo peculiar no quadro. Efeitos de sentido que contemplam o inacabamento do mundo realizam-se no próprio plano da expressão por meio daquela luz que, advinda da vela acesa na mão da velha, expande-se entre focos de claridade, como o lenço da mesma velha, a gola das vestes do barbeiro, o colo nu de Dalila, no contraste que desenha em sombras a faixa englobante, também em diagonal. Na recorrência dos contrastes destaca-se a figura da velha que, em perfil, exhibe a cor terrosa da pele pregueada de rugas. No cotejo com o texto-fonte, deduz-se que a velha existe para fazer mais translúcida a tez de Dalila, já que lá não se faz alusão a tal senhora.

Não é pacífica, verdadeiramente, a citação do texto bíblico, feita pelo quadro, pensando neste momento em citação sob a acepção trazida por Wall (2004: 80), para quem “uma semelhança de conteúdo ou uma comunidade temática entre duas obras não bastam para que se constitua uma citação” Wall, que estuda a citação entre quadros, ao realçar a relação necessária entre obra citante e obra citada, acrescenta que a citação “visa a uma configuração individual, isto é, a um sujeito já sistematizado” (Id.). Para isso sugere que se deve não “reduzir a citação a um movimento de conteúdo e de temas” (2004: 81). Entendemos, com o autor, que os temas retomados não legitimam a citação, se observados tão só como um elenco do que é narrado. Diz Wall (Id.) que se deve pensar em “estratégias de representação” comuns à obra citante e à obra citada. No caso do poema e do quadro em pauta os textos apresentam reversibilidade de tais posições: o quadro cita o poema e a recíproca é verdadeira. A alusão que um faz a outro solta-se não só da superfície textual, além de soltar-se das coerções do gênero, para que se firme a totalidade, respaldo para o efeito de unidade, o *éthos* barroco.



Examinemos um pouco mais o que acontece à direita e ao fundo do quadro. Lá, junto à porta semiaberta, estão os filisteus, cujos rostos se iluminam de baixo para cima pela tocha, que um dentre eles mantém acesa numa das mãos. Esses guerreiros seguram bastões, numa alusão ao ato de furar os olhos do inimigo. Está aí reiterada a constituição metonímica do gesto que pinta, já que a causa do dano, os bastões, implicam o próprio dano. Sob tal coexistência, os bastões encerram o efeito que eles mesmos causarão. Nesse canto direito ao fundo do quadro, nova e mais discreta incidência de luz mantém o claro-escuro. A luz, desse modo, passa ora pela saturação, ora pela diluição nas sombras, até atingir o ressurgimento, ainda que discreto, se o olhar do observador deixar-se conduzir da esquerda para a direita, como sugere a própria organização do espaço, preenchido por tais volumes, cores e luz. Esses soldados em pé, ao fundo, as únicas figuras que se postam no eixo da verticalidade, apresentam, entretanto, um entre eles, com os ombros curvados, em prontidão de quem espia alguma coisa por trás das fendas. Tal curvatura do corpo não permite que se interrompa a linha isotópica dos semicírculos e das diagonais, aliada desse mundo em movimento. Borram-se detalhes, enquanto atores se definem por meio de paradoxos. Desse modo, cobra-se a contorção do observador, naquele olhar de contínuo ir-e-vir. Radica-se assim o *éthos* da obsessão, em complementaridade com o *páthos*: o não-poder ver tudo alimenta o querer, tão mais intenso quanto mais impotente.

Na plasticidade, confirmam-se as elipses, hipérboles, metonímias e inversões do poema de Gregório. Os pés descalços e revirados no solo consolidam aquele elo de inacabamento, oferecendo-se, como figura visual emblemática, à direcionalidade da percepção. Podemos entender a polêmica deflagrada entre o quadro e o Velho Testamento. Temos, para isso, um ator da enunciação responsável por um herói que, ao ser punido e ao punir no texto-fonte, transfigura-se esteticamente mais na malemolência ou na pachorra revestida de

sensualidade e menos na beligerância ou na vitimização. Afasta-se a possibilidade de existência de um corpo exangue: isso, tanto no poema como no quadro. Lá, apesar do sangue vertido, ao corpo divino é atribuído o poder de sustentar uma união firme. Sob a lógica da concessão, fica definido nessa estética o *éthos* que leva a “crer no inacreditável” e a “não crer no acreditável” conforme o sintagma concessivo proposto por Zilberberg (2006: 204). O texto bíblico, posto fora de tal *élan*, remete à lógica da implicação: o sujeito transgrediu, foi punido; sofreu, fez sofrer, sentiu prazer. Sob tal cotejo, a cena enunciativa do livro de Juízes, no relato do caso de Sansão e Dalila, sustenta-se nos sintagmas implicativos, como expõe Zilberberg (Id.): “crer no acreditável; não crer no inacreditável”

## O ESTILO

Pensemos em modos de presença, segundo as relações abstratas de realização, atualização e virtualização. Com a realização e a atualização, de um lado, temos, naquela, um estado de conjunção de algo com alguém, enquanto, nesta, em complementaridade com a realização, mantém-se o estado de não disjunção. As estruturas virtuais são então observadas como um estado de disjunção de algo com alguém (cf. FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001: 58) e como ponto de partida para aquele eixo (atualização/ realização). A virtualização é negada, para que se componha a atualização, esta que é complementar à realização. Nesse movimento, podemos supor em que pólo fica resguardada a conjunção do sujeito com a dor. Em que pólo estará alguma dor aguda ou estará acolhido o sujeito dobrado pelo sofrimento, conforme a totalidade em análise? As descrições tendem a indicar tal estado doloroso predominantemente como virtualização, seja no enunciado, seja na enunciação. Poderíamos pensar na dor da perda. Lá, no poema, a perda poderia ter sido em relação à graça divina, se a noção de culpa e pecado tivesse sido relevante; aqui, no

quadro, a perda poderia ter sido amorosa, diante da crise de fé, sem falarmos da perda dos poderes de Sansão. Isso não acontece, o que remete quadro e poema a um mesmo campo de experiências, ou a um mesmo campo de presença sensível. Se há algum sofrimento na configuração do ator do enunciado, ele resulta da insatisfação de necessidades, logo, temos uma dor moral, conforme fica explicitada, no dicionário, uma das acepções para a noção de dor (PETIT ROBERT, 1996): para o poeta, a insaciabilidade, relativa ao encontro com o corpo divino, gera dor; para Sansão e Dalila, o encontro dos corpos e o torpor cálido resultante, em coexistência com o momento da separação, também gera dor, embora a separação se configure mais como resíduo da obra citada. Eis a pena, tão menos viva, quanto mais um esquema de percepção, concernente ao sujeito da enunciação da totalidade, firma-se como sistema fechado, porque homogeneamente organizado, e aberto, porque responsivo, no diálogo estabelecido com o mundo feito discurso. A singularidade do *éthos* está no seu caráter diferencial. Na homogeneidade, está o fato formal do estilo, este que, nessa totalidade, confirma a consciência menos como precisão e mais como ubiqüidade. Tudo converge para o olhar célere, que descompõe, para recompor – isso e aquilo concomitantemente. Temos outrossim menos zelo com os limites e mais a vista posta no limiar: do dizer, do ser. Na heterogeneidade, compõe-se o caráter dialógico do sujeito, este que, considerado na situação concreta de comunicação, é responsivo por excelência, como o é qualquer signo.

Enquanto sucumbem, no quadro, dor e medo, que circulariam na enunciação, numa resposta convergente ao *éthos* do Velho Testamento, se pensarmos no tom de exemplaridade discursiva que faz crer no castigo iminente para o homem que se afasta de Deus, temos nesse texto visual, movimentos enunciativos afins com os estabelecidos no poema. Lembremos o panejamento pintado em torções, ora semi-encobrendo o corpo de Dalila, ora posto em suspensão no alto do ambiente. Tal como no poema, mediante tal recurso é cobrado um

movimento de ir-e- vir. O mesmo acontece com o efeito de saturação dos matizes do vermelho, que, juntamente com o dourado, o amarelo e o branco, invadem o marrom-escuro na mancha diagonal à direita do quadro. A saturação é equivalente, embora sob materialidade expressiva diversa: o verbal e o visual. No poema, esse recurso encontra seu equivalente na reiteração de termos sintáticos, como o vocativo, ou nas anáforas que introduzem os versos no modo da repetição. Juntam-se, verdadeiramente, procedimentos afins. Configura-se um *éthos*, ou um modo recorrente de dizer, fundante de um estilo. Confirma-se o que disse Teixeira (1998a: 207) sobre o discurso da pintura, comparado ao da literatura: “No lugar de um verbo, linhas recobertas de cores desenham a ação.” Verbo e linhas desenham o esquema perceptivo de um sujeito fiador de ambas as cenas narradas, que remetem a uma cena enunciativa única, o sujeito do estilo barroco.

Enquanto diluição de contornos, o maciço bloco de figuras humanas, que faz esquecer as linhas demarcadoras dos corpos pintados, lembra a diluição dos contornos operada pela hipotaxe, no poema, tão significativa quanto o *enjambement* entre os versos 5 e 6: *A vós, divinos olhos, eclipsados / De tanto sangue e lágrimas abertos*. Certamente é possível depreender de ambos os textos um modo similar de presença no mundo, sob o qual se radica um efeito de unicidade. Desde a mediação entre o volume e o movimento, tal como observada no corpo de Sansão, temos corroborado o regime de velocidade da percepção, já que, segundo o simulacro estabelecido, temos como resultante de tais recursos um andamento vivo do olhar. O excesso suscita a aceleração, na semântica global estabelecida. Zilberberg (1992: 42) afirma que o colossal, “independentemente de suas características referenciais, que ninguém pode negar, é um dos modos da presença e, se a expressão for tolerada, da presença excessiva” Preservadas as especificidades da materialidade pictural e da verbal, temos, no quadro e no poema, um sujeito que traça para si o simulacro de quem é familiarizado com o lugar não só do excesso, mas também do equívoco.

Eis um caráter, um *éthos*, identificado não com aquilo que o sujeito possa afirmar de si, mas com uma maneira de dizer. Eis uma estética e uma ética. Para depreendê-las, não basta observar em que medida o tema da contrição do pecador é recessivo ou dominante no poema, em que medida o tema da volúpia sancionada se faz presente no quadro. Vale detectar relações de dependência entre categorias aspectuais que compõem o sujeito, tais como as relativas a um andamento da percepção, mais acelerada, ou menos. Quanto mais acelerado é o olhar do sujeito que se movimentará nos labirintos do verbo poético e do pincel que cita a passagem bíblica, o objeto-mundo seqüestra o próprio sujeito, para retirá-lo do lugar das clarezas de contornos e da desaceleração.

Assim se organiza no enunciado certo algoritmo da percepção, relativo ao sujeito da totalidade. É nuclear o olhar do excesso, enquanto impacto ascendente, seja no volume do corpo em repouso, seja na voz altissonante do clamor poético. A hipotaxe entre as orações está para o aglomerado humano das figuras visuais, assim como isto está para aquilo, a fim de que um “pólo imantado” seja capaz de atrair os actantes do enunciado, segundo as modalizações de uma falta constitutiva: não poder ser segundo modelos de completude e precisão. Em relação de convergência com o enunciado, mais a enunciação se modula também na incompletude. As elipses das partes dos corpos pintados, juntamente com as do texto verbal, operam uma concentração do olhar, ela própria aliada da aceleração perceptiva.

O tempo célere da percepção, revertido em expansão concentrada do olhar sobre o mundo, propõe como modo de presença a fugacidade: o ator, pintor, ou eu-lírico, fica encarnado, na remissão entre poema e quadro, como memória do próprio sentir, já que o quadro remete ao poema e vice-versa, sendo que o quadro converge eticamente com o poema e não com o próprio texto-fonte. Poema e quadro tornam privilegiado o breve, ao ser expressado o mundo segundo cores, linhas e verbo, nessa operação estilística peculiar. Buscar o *éthos*

como sujeito da percepção na totalidade trazida para a análise leva a depreender o que está pressuposto como inacabamento, embora posto sob a ilusão contrária: dois textos prontos. O sujeito da enunciação, pressuposto aos enunciados assim reunidos sob tal esquema sensível e inteligível, pode ser contemplado como estilo. Poema e quadro discursivizam possibilidades próprias e afins para representar o mundo.

## BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. de Antônio P. Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, (s/d).
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- BÍBLIA de Estudo de Genebra. Trad. de João Ferreira de Almeida et al. Barueri, São Paulo: Cultura Cristã e Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira. Das origens ao Romantismo*. Tomo I. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.
- CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1968.
- CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. São Paulo: Ática, 1998.
- FIORIN, José Luiz *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica e comunicação*. In: DINIZ, Maria Lucia Vissoto Paiva; PORTELA, Jean Cristtus (orgs.). *Semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias*. Bauru: UNESP/ FAAC, 2008, p. 75-92.
- FONTANILLE, Jacques, ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Trad. de Ivã Carlos Lopes et al. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2001.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações*. In: *Literatura e Sociedade*.

Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: FFLCH-USP, nº 2, 1997. p. 56-68.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Du Sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

\_\_\_\_\_; COURTÈS, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Tome II. Paris: Hachette, 1986.

MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. de Dilson Ferreira da Cruz et al. São Paulo: Contexto, 2005.

MAZALEYRAT, Jean; MOLINIÉ, Georges. *Vocabulaire de la Stylistique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

MERLEAU PONTY. *Signos*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1969.

PETIT ROBERT. *Le nouveau Petit Robert*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1996.

SILVA, Ignácio Assis. *A escuta do sensível*. In: SILVA et alii (org.). *Corpo e sentido*. São Paulo: Editora da Unesp, 1995, p. 195-209.

TEIXEIRA, Lúcia. *Imagens de mulher*. In: OLIVEIRA Ana Cláudia de; FECHINI, Yvana (eds.). *Semiótica da arte. Teorizações, análises e ensino*. São Paulo: Hackers, Centro de Pesquisas Sociosemióticas da PUC-SP, 1998a, p. 201-213.

\_\_\_\_\_. *Um Rinoceronte, uma Cidade: Relações de Produção de Sentido entre o Verbal e o Não-Verbal*. In: *Gragoatá. Literatura, outras artes e indústria cultural*. Niterói: EDUFF, 1998 b, v. 4, p. 47-57

WALL, Anthony; HOUILLON-CHAMBAT, Marie-France. *Droit de citer*. Paris: Éditions Bréal, 2004.

ZILBERBERG, Claude. *Tensivité*. In: GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÈS, Jacques. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Tome II. Paris: Hachette, 1986, p. 236.

\_\_\_\_\_. *Présence de Wölfflin*. Limoges: Pulim, 1992.

\_\_\_\_\_. *Éléments de grammaire tensive*. Limoges: Pulim, 2006.

**ABSTRACT:** We shall work in the interface of the linguistic-literary knowledge and, within the linguistic field, the theoretical and methodological fundament shall come from the greimasian basis, respecting the contemporary development brought up by a tensive point of view. Thus, from an analysis which reconstructs the meaning in the level of the content of texts and observes the relations with the level of expression, a poem and a baroque painting will be compared, so as to identify the inferable subject of a discursive totality. It shall be confirmed that the *style is the man*, being this man seen as effect of meaning, body, voice, character, *éthos*, at last.

**Keywords:** *Style, Literature, Painting, Éthos.*