

# A Natureza Semiótica e Estilística da Obra Literária

Pedro José Mascarello Bisch

Universidade Federal do Espírito Santo

**RESUMO:** Abordam-se neste artigo os aspectos *semióticos* e *estilísticos* próprios à Obra Literária em seus três gêneros de base: o Teatro, a Poesia e a Literatura Narrativa. Leva-se em conta a dinâmica *pragmática\** e *semiológica* que promove sua matéria de trabalho, o *signo lingüístico*, ao remeter-se a um *real\** imaginado ou efetivamente vivido. **PALAVRAS-CHAVE:** Cotexto; instância; mimese; pragmática; real.

Retomando o título de Éluard,<sup>1</sup> diríamos que a Obra Literária é um *dar para ser visto*, a que se tem acesso através de um “instrumento” idioma, que, além do alcance *semântico* promovido pela articulação do *conteúdo* veiculado pelos *signos lingüísticos* de que ela se compõe, evoca um cabedal significativo em relação com a atualização comunicativa desta matéria de base. Este “instrumento” particular língua<sup>2</sup> serve assim de fundamento essencial,<sup>3</sup> como matéria a ser *estilisticamente* trabalhada para que o escrito elaborado então possa alcançar o estatuto de obra de arte em sua atualização de leitura, em todos os casos literários, de ordem naturalmente visual.

Segundo os diversos *gêneros literários*, as línguas adotam assim, para seus fins artísticos, avatares expressivos característicos, definitivamente particularizados em seu empenho de traduzir dimensões do *real\**. Pode-se englobar a extrema diversidade dos *gêneros* em três modalidades específicas, de acordo com o emprego que efetuam dos valores *semióticos* e *estilisticamente* formais à disposição do escritor como fulcro do trabalho estilístico a desenvolver-se. Nesta dinâmica assim instaurada, é possível estabelecer-se uma tríplice escala gradual, que vai do mais simples ao mais complexo na utilização dos apanágios próprios à *pragmática\** literária ao remeter-se à experiência imaginada ou vivida.

No manejo em aparência mais simples a que se aplicaria o escritor face a este “instrumento” suscetível de transformar-se em obra de arte, situa-se, em primeiro lugar, pela simulação de interações comunicativas, o Teatro. Em virtude da utilização do falar mais ou menos coloquial que põe em prática, trata-se evidentemente de um caso de *mimese\**. No outro extremo, exigindo um rendimento excepcional, não somente do *conteúdo*, mas também da *forma* do

*signo lingüístico*, encontra-se, como se pode esperar, a Poesia. Em posição intermediária, aparece a Literatura Narrativa, uma vez que participa, como analisar-se-á a seguir, de ambas as modalidades extremas precedentes, que vêm destarte enquadrá-la.

\*\*\*

Assim, na primeira etapa dessa tríplice escala, o Teatro se impõe como a única eventualidade em que é permitido, com conhecimento de causa, falar-se de *mimese*\* do real.\* Esta última se exprime pela atualização cênica sugerida virtualmente pelo *texto* original, para que a *peça* atinja sua função *semiótica* efetiva. Neste sentido, falar-se-á de “recriação” do texto a cada nova *encenação*, que vem estabelecer-se então segundo um desenrolar espaço-temporal, comunicativamente situacional, em acordo com os *conteúdos textuais* a serem encenados. Desta maneira, encontramos-nos face à ocasião *sui generis* de que dispõe a Obra Literária para reproduzir interações comunicativas, naturalmente segundo certas limitações, devidas tanto à localização espacial artificial dos cenários acompanhando estas interações, como eventualmente a uma falta de espontaneidade que o talento dos atores se empenha em paliar.

A *fala dos atores* – é importante assinalar-se – acha-se submetida à dinâmica do que constitui a *dupla enunciação*.

Por um lado, há *enunciação* fictiva, na medida em que os *atores* não assumem por sua própria conta os *conteúdos lingüísticos* que pronunciam e se limitam a ser assim simples *locutores*.<sup>4</sup> Estes *conteúdos* obedecem a um processo que podemos caracterizar como de “teatralização”, pelo qual eles se apresentam na verdade destituídos da substância intencional autêntica, em relação com a vivência de um *enunciador* efetivo. Expressam singularmente as intenções que quiseram emprestar, não só o *autor*, pelo seu *texto* e *didascálias*, mas também o *encenador*, responsável pela atualização pontual da peça proposta aos *atores* – isto, naturalmente, além da intencionalidade criativa veiculada nas interpretações destes últimos. Quanto a isso, há de considerar-se o investimento interpretativo efetuado pelos *atores*, que, por mais que se confie em uma homogeneidade interpretativa, traz nuances que podem variar segundo as diversas representações dadas. É interessante assinalar-se igualmente que os autores teatrais em vida confiam a criação de suas *peças* a determinados *encenadores* e *atores*, e não a outros, segundo um critério passível de melhor veicular a intencionalidade da mensagem que encerra o *texto* criado.

Em suma, é oportuno lembrar que é por esta *enunciação*, ou melhor, *locução*, que o corpo recitante e interpretante dos *atores* vem deste modo estabelecer

conjuntamente uma interação comunicativa entre *personagens*, que se apresenta como de cunho especificamente *mimético\** em relação a um possível real.\*

Por outro lado, paralelamente, segundo um efeito que incide imediatamente após a evolução interpretativa das interações que se acaba de citar, realiza-se outra *enunciação*, que se afirma desta vez intencionalmente como a *enunciação* efetiva. Trata-se daquela que inclui uma tríplice categoria de *emissores*: o autor primeiramente, a seguir o *encenador* e seus *atores*, lista à qual se deveriam acessoriamente acrescentar, em terceiro plano, os responsáveis pelos cenários, costumes, luzes e contra-regra.

O *receptor* ou *destinatário* deste *ato de comunicação* efetivo é o público presente às representações, público que é intencionalmente visado por estes *emissores*, cujo *meio de comunicação* se apresenta, por natureza, com códigos *semióticos* diversos. Para atingir este *destinatário* efetivo da Obra Literária, figura este grupo de *intérpretes* do *texto* escrito, presente face a este *destinatário* múltiplo público, diretamente, como os *atores*, ou, indiretamente, como o *encenador* – este por suas indicações de interpretação dadas –, assim como, indiretamente, aqueles outros responsáveis pelo espetáculo, em razão do produto visual de seu labor, que é cenários, costumes, iluminação e som. Os *códigos semiológicos* utilizados podem grupar-se segundo uma tripla tipologia: *a)* o da língua sob sua faceta oral beneficia, em suplemento, do visual *gestual* dinâmico que o acompanha; *b)* o visual mais ou menos dinâmico da imagem produzida pelos cenários, costumes e efeitos luminosos se acha igualmente apto a veicular uma *mensagem* característica; *c)* o sonoro, pelos efeitos sonoros e musicais eventuais, acentua a atualização das situações criadas.

A responsabilidade maior do espetáculo se concentra essencialmente na *leitura* que fornece do *texto dramático* ao público *receptor* o *encenador* através de seus subordinados, os *atores*, que se encarregam de proferir e interpretar o *texto* escolhido. A finalidade primeira da Obra Literária Teatral é de natureza oral e consiste em um *ato de comunicação* cuja ambição *mimética\** possui como característica fundamental ultrapassar os limites da, por assim dizer, “pura” significação visual de um *texto* lido pelo *destinatário* virtual, como é o caso das Obras Literárias Narrativa ou Poética. Esta *pragmática\** literária se instala precisamente em uma dinâmica expressiva espaço-temporal naturalmente irreversível, equivalente efetiva, em sua irreversibilidade temporal, ao real\* a que se remete o *texto* encenado.

Como é o caso de toda a Obra Literária, a atualização do *ato de comunicação* proposto pelo autor do *texto dramático* se apresenta diferido e depende do interesse aleatório despertado em um público intermediário específico, o dos *encenadores*.

\*\*\*

Em posição extrema se situa, na tríplice escala proposta, a Poesia, que lança mão de todas as possibilidades de *significação* de que usufrui o *signo lingüístico*. Ela as expressa, tanto em relação com o foco significativo usual dos *signos lingüísticos*, seu *significado* ou *conteúdo*, como incrustadas ao lado normalmente não significativo dos mesmos, seu *significante* ou *expressão*.<sup>5</sup> Em ambos os casos, contribuem funcionalmente os *princípios cognitivos de analogia* e *de contigüidade*<sup>6</sup> que, em situações normais de utilização das línguas, já regem o que poderíamos, sob um duplo ponto de vista, epistemológico e prático, chamar, respectivamente, de confecção e utilização do “instrumento” linguagem (Mascarello-Bisch, 1995).

Em relação ao *significado* ou *conteúdo*, por exemplo, pelo emprego das *figuras de linguagem tropos*, como a *metáfora*, regida ela pelo *princípio cognitivo de analogia*, a presença de um único *traço semântico* pertinente é suficiente para descobrir-se uma nova aplicação *referencial* original do *signo lexema* escolhido, e tirá-lo assim de seus estreitos limites de remissão normais. Esta dinâmica designativa similar à que é própria à *metonímia*, regida por sua vez pelo *princípio cognitivo de contigüidade*, vem alargar sobremaneira o horizonte de aplicação *referencial* do *signo*. Estas dinâmicas designativas põem em evidência, quanto ao sentido veiculado pelas *unidades lingüísticas lexemáticas*, o cabedal designativamente criativo que estas *unidades* se mostram capazes de suscitar, fazendo esquecer a dimensão aplicativa usual aparentemente restrita. Estes recursos de reutilização original do *signo lingüístico*, em aparência inusitados,<sup>7</sup> engendram em seu efeito interpretativo uma diminuição do ritmo de leitura, o que favorece nitidamente uma atividade associativa de natureza *paradigmática*, onde se revela onipresente – assinala-se – o *princípio cognitivo de contigüidade*, regendo então a *descodagem*<sup>8</sup> lingüística, *instância\** pela qual o *leitor* pode dar vazão às riquezas de sua imaginação subjetiva, pessoalmente aplicativa.

Por outro lado, a Poesia se interessa igualmente pelo lado palpável do *signo lingüístico*, seu *significante*, ao utilizar esta matéria tangível, tanto latente sob seu aspecto sonoro nas *instâncias de leitura* da Obra Literária, como presente nestas *instâncias* sob o aspecto visual de sua representação gráfica. Trata-se, portanto, do lado do *signo lingüístico* que em princípio não deveria veicular sentido, e vem então fazê-lo. Seu emprego funcional se verifica, pois, em ambos os casos, auditivo e visual, em relação a esta parte convencional do *signo* que Saussure caracterizou como *arbitrária* e não motivada (1984: 99/101).

Assim, auditivamente e, do mesmo modo, visualmente, *figuras de*

*linguagem de construção* (Fromilhague, Sancier, 1991) são suscetíveis, como a *paronomásia* ou o *quiasma*, de criar um equilíbrio formal, acrescentando aos *conteúdos* que lhes dizem respeito um *valor semântico* particularmente intensivo. Outras *figuras* do mesmo quilate vão ainda mais além, como a *aliteração*, que veicula uma ilustração sonora dos *conteúdos* das *unidades lingüísticas* empregadas.

Como no caso da *aliteração*, a representação visual gráfica do *significante* ou *expressão* do *signo lingüístico* pode igualmente alçar-se a estas eventualidades extremas de confecção semântica de matéria significativa, batizadas com o nome evocativo de *concreção* (Guiraud, 1968). É o que se passa com os *caligramas*. Ambos os casos podem ser caracterizados como de fulgurância do sentido *cotextual\** pela contribuição excepcional da parte tangível do signo que, em princípio, não deveria significar.

Ainda sob o aspecto do *significante*, porém de outra maneira, exercem uma ação semelhante, *paradigmaticamente*, as *rimas* e, *sintagmaticamente*, o *ritmo*. Ambos conferem, por sua vez, uma certa homogeneidade e continuidade aos *conteúdos* correspondentes à sua aplicação, ou ainda ressaltam sua heterogeneidade semântica. Estes *conteúdos* se acham por estes meios unidos segundo prismas formais baseados no princípio de uma regularidade mais ou menos repetitiva.

Outro ponto interessante que se instala como a *rima* sob o ponto de vista *paradigmático*, e que não se limita unicamente ao caso dos *anagramas*, é o que já fora analisado por Saussure concernindo, sempre no âmbito *paradigmático*, ao que se chamou de *palavras sob palavras* (Starobinsky, 1971).

Em suma, beneficiando-se de uma exacerbação semântica de suas características, o *signo lingüístico* se integra, pelas ricas referências *paradigmáticas*, em um processo de *cotextualização\** definitivamente marcado. O *texto poético literário* se afirma assim pela exuberância de sentido que encerra em ambas as facetas dos *signos lingüísticos* empregados, que o tornam um *objeto semântico* com características extremamente próprias.

O “instrumento” língua que se impõe, nesta modalidade literária, como um todo semântico sob todos os pontos de vista singular, mune o *discurso* de um poder comunicativo excessivo, distante das objetividades comunicativas usuais das línguas. Esta exuberância de sentido acarreta inevitavelmente uma diminuição marcante na rapidez de *compreensão* da mensagem veiculada, que exige freqüentemente uma *instância\** interpretativa imperativa. O *sistema lingüístico* se presta destarte a uma pletora de associações possíveis, em que o *leitor* experimenta o prazer de poder reconhecer-se na dimensão da experiência *denotada* ou evocada.

\*\*\*

Em posição intermediária nesta gradação tipológica, vem, a justo título, situar-se a Obra Literária Narrativa, pois inegavelmente participa das características dos casos extremos: por um lado, quanto à Poesia, pela valorização que pode pôr em prática dos recursos *estilísticos* das línguas, e, por outro lado, quanto ao Teatro, pela reprodução de *instâncias\** lineares de *discurso* dito *direto* e *indireto livre*, em casos de *interação comunicativa*, respectivamente, entre *personagens* e a partir de *personagens*.

Pelas suas características epistemológicas relativas à reprodução do desenrolar temporal do real\* *denotado*, é certamente importante examinar-se em que medida esta tipologia da Obra Literária se capacita a restituir e expressar, pelos meios que lhe oferecem as línguas, o *pragmatismo\** da experiência espaço-temporal, e isto, segundo uma adequação à dimensão *referencial denotada*.

Em primeiro lugar, em que se distinguem igualmente as *instâncias\** de *discurso* dito *indireto*, de acordo com uma dinâmica comparativa, estabeleceu-se uma equivalência indiscutível nas *instâncias\** de *discurso direto* e *indireto livre*. Esta última se instala entre o *referente* do desenrolar da fala correspondente às *unidades lingüísticas* do *texto* pronunciadas pelos atores e o lapso de *leitura* exigido pelo mesmo *texto*. Em outras palavras, as *instâncias\** de *leitura* nestes casos de *discurso direto* e *indireto livre* encontram um equivalente temporal similar nas *instâncias\** *referenciais* efetivas de *fala*. Isto quer dizer que, nestes casos, os *signos lingüísticos* representados graficamente fogem, nas atualizações de *leitura*, da dimensão espacial estática do *texto escrito*, e estão aptos a sugerir aproximadamente os valores *referenciais* temporais correspondentes à emissão da *mensagem lingüística* em questão. É interessante assinalar-se que, nas eventualidades de *discurso indireto livre*, muitas vezes o que é expresso sem o *lexema verbo* introdutório representa mais o pensamento ou a reflexão das *personagens* do que uma fala propriamente dita.

Nos casos de *discurso indireto*, encontra-se uma tipologia de integração semântico-sintática que adota o modelo introdutório *lexemático* do *discurso* dito *direto*. A diferença é que nesta nova modalidade são então integrados em um *cotexto* de *frase complexa* os *lexemas* introdutórios que indicam os dizeres de *personagem*. Como no caso de *discurso direto*, o *conteúdo* destes dizeres pode trazer nuances à modalidade *referencial* dos falares respectivos – assim, ao lado do neutro *lexema* “dizer”, encontram-se outros *semanticamente* mais marcados, tais como “responder”, “perguntar”, “exclamar” ou “balbuciar”. Estes *lexemas* introdutórios exercem, por sua posição de integração *sintática*, uma função diretamente *catafórica* em relação à explicitação do teor do que é dito pelas *personagens* e que se segue então no *cotexto\** de *frase complexa*. Isto é,

o conteúdo dos *lexemas verbos* introdutórios pertencem, como é de se esperar, a um anúncio *semanticamente* subtrativo de ordem *catafórica* em relação ao que é explicitado logo após: estes *lexemas* efetuam uma redução compacta do desenrolar temporal linear do conteúdo que expressam e que é finalmente detalhado pelas *unidades lingüísticas* subseqüentes empregadas. Na etapa de *leitura* desta explicitação subseqüente, que se apresenta *sintaxicamente* como *complemento verbal essencial* ao *verbo* que se refere à eventualidade de *fala*, reaparece a modalidade de equivalências temporais praticadas na composição lingüística das *instâncias\** de *discurso direto* e *indireto livre*, em que o lapso necessário à *instância\** de *leitura* se aproxima do desenrolar temporal efetivo do que foi dito. Trata-se, pois, de um caso híbrido que combina a modalidade vista *supra* e a que se analisa a seguir.

Em segundo lugar, encontra-se então o procedimento idêntico aos *lexemas verbais* introdutórios das *unidades lingüísticas* remetendo-se a *instâncias\** de *fala* em *discurso* dito *indireto*, sem, evidentemente, o que lhes é próprio, ou seja, a explicitação dada pelos *conteúdos sintáxicos* que se seguem *discursivamente*. Precisamente, em seu caso específico, o *cotexto\** *narrativo* se caracteriza por lançar mão de recursos espaço-temporalmente subtrativos, cujo centro *semântico* são os *lexemas verbos*. Isto ocorre pela ausência assim de detalhes explicitativos, e marca *semântico-estilisticamente* no *cotexto\** o estatuto narrativo de *evento* ou *acontecimento*, pelo qual a *trama narrativa* do *relato*, ou *história*, avança de maneira efetiva. Este procedimento *denotativo* consiste em um vigoroso encurtamento temporal que se estabelece em relação ao *real\** *referencial* do desenrolar efetivo das situações de remissão. Esta espécie de desprovimento comparativo resume o que é próprio da *narratividade*: o poder de englobar designativamente em *acontecimento* a duração *referencial* mais ou menos extensa dos *processos denotados*, percebidos segundo um determinado grau de emotividade (Sartre, 1989), sejam eles dinamicamente *ações*, sejam adinamicamente *estados*. Podem incluir-se igualmente sob este registro as *unidades lexemas verbos* que se remetem ao âmbito particular dos fenômenos próprios à subjetividade. É de notar-se que estes *conteúdos* escapam entretanto – como característica que lhes é própria – ao controle das *referências primos-actantes* ou *sujeitos sintáxicos*, tanto ao nível de incidência, quanto ao de sua duração efetivas. Eles obedecem precisamente ao que Rimbaud assinalou pelo seu dito, em aparência paradoxal, de *Je est un autre* (1972: 250) <sup>9</sup>.

Em terceiro lugar nesta tríplice tipologia *pragmática* de restituição *textual* comparativa concernindo à *denotação* do desenrolar temporal *referencial* dada pelos *textos narrativos*, vem, opondo-se, neste outro extremo, às eventualidades *narrativas* precedentes, o caso dos *conteúdos lexemáticos descritivos* ou *explicitativos*, suscetíveis de permear o desenvolvimento da *trama narrativa*

normal. Assiste-se nestes casos a uma distensão dos fatos relatados que possui como mérito principal proporcionar ao *leitor* uma apreciação qualitativa pormenorizada dos *cotextos\* narrativos* globais. Esta possibilidade *cotextual\** é seguramente, para o *leitor*, de relevante interesse, pois representa o acesso a algo que, em situações normais de percepção, dominadas pela emotividade das reações, acha-se omitido.

Em suma, em todas as eventualidades de que goza o homem para expressar pelas línguas que fala seqüências de *ações* ou *estados* segundo uma dupla atitude face ao real,\* seja ela objetiva, calcada diretamente em sua sensorialidade espacial exterior, seja ela subjetiva, marcando uma posição mais ou menos reflexiva de *sujeito percipiens* que se interessa por sua realidade interior, cuja origem é precisamente essa sensorialidade (Mascarello-Bisch, 1998b), a Obra Literária Narrativa organiza a *denotação* da experiência em suas substâncias de *relato*, ou *história*, opondo-se naturalmente às *instâncias\** de *discurso* mais ou menos *miméticas*,\* segundo, como assinalamos, uma dupla faceta temporalmente marcada: ou por uma *redução narrativa*, ou por uma *distensão descritiva*.

\*\*\*

Em quaisquer destas três modalidades formais e semióticas sob as quais se apresentam os diversos *gêneros literários*, a Obra Literária deve, no entanto, preencher seu estatuto de objeto de arte para afirmar-se como tal. Isto ela realiza graças aos recursos que lhe oferece a *estilística* própria às línguas (Bally, 1951) veiculadoras da Obra, *estilística* de base que, na atualização individualizada pela personalidade expressivamente artística de cada escritor, transformar-se-á em uma *estilística de autor*.<sup>10</sup>

Para aceder a esta última etapa individualizada, que lhe confere os foros de obra de arte, a Obra Literária necessita obedecer a uma série de critérios que a justifiquem como pertencendo ao âmbito do que seria o Belo. Estes critérios dependem da aplicação de certos padrões qualitativos, cuja presença e conjunção determinante podem fazer com que a Obra Literária aceda ao Belo e até mesmo ao Sublime. Segundo Paul Valéry (1980: 924), são ao todo dez<sup>11</sup> e caracterizam-se como autênticos graus de poeticidade do *texto*, podendo definir destarte tanto o resultado qualitativo obtido pelo autor através de sua Obra, como os recursos expressivos postos em prática na mesma para atingir seus fins estéticos:

1º grau) o ISOLAMENTO, qualidade essencial para que o *texto* consiga, por sua especificidade, afirmar-se como uma Obra original e única;

2º grau) a COMPLETUDE, qualidade pela qual a Obra se beneficia de

um justo equilíbrio de elementos expressivos e estruturais de que se compõe, formando um conjunto unitário perfeitamente acabado;

3º grau) a MULTIPLICIDADE, qualidade que não contradiz a precedente, mas realça a rica universalidade de aplicação dos *conteúdos* da Obra, prestando-lhe uma dimensão de fulgurância das mais intensivas;

4º grau) a ADMIRAÇÃO, qualidade baseada nas propriedades de fulgurância imediata da Obra, em relação direta com a *instância\** de leitura, e que traduz o efeito emotivo produzido sobre a sensibilidade dos eventuais leitores;

5º grau) o DESEMBARAÇO, qualidade pela qual o *tema* ou *temas* abordados se beneficiam de um tratamento e desenvolvimento *formais* em perfeita adequação com os *conteúdos* desenvolvidos;

6º grau) o PODER, qualidade pela qual o literato lança mão de recursos *retóricos* e *estilísticos* próprios à língua utilizada para conferir mais impacto aos *conteúdos* abordados;

7º grau) a ESPONTANEIDADE, qualidade segundo a qual o *texto* elaborado permite que se perceba nele uma facilidade no tratamento original dos *conteúdos*, graças a uma expressão igualmente marcada pelo selo da originalidade, onde se revela inevitavelmente a dimensão do talento de seu autor;

8º grau) a ABUNDÂNCIA, qualidade que se apresenta sob duas modalidades, correspondentes tanto à dimensão semântica de aplicação dos *conteúdos*, como à expressão formal dos mesmos – o autor manifesta, conjunta ou separadamente, uma riqueza de idéias e/ou de meios estilísticos para expressá-las;

9º grau) a PUREZA, qualidade segundo a qual o *texto* produzido se caracteriza pela transparência de seu desenrolar e, de um modo positivo, pela simplicidade das *formas* de que lança mão, perfeitamente adaptadas, remetendo-se, sem recursos *retóricos* extremos, fácil e diretamente, aos *conteúdos* visados;

10º grau) a JUSTEZA, qualidade pela qual é possível apreciar-se uma adequação na expressão formal dos *conteúdos*, adequação que se limita ao exatamente necessário para expressá-los, valorizando-os assim particularmente.

## Palavras-Chave

*Cotexto*.\* *Cotextual*.\* *Cotextualização*\* – terminologias sugeridas pelos lingüistas Émile Benveniste e Jean-Claude Coquet, as quais se generalizam atualmente (Jeandillou, 1997: 88). *Cotexto*, *Cotextual* designam o contexto meramente lingüístico por oposição a *contexto*, *contextual*, que designam então o contexto referencial, extralingüístico. *Cotextualização* indica, por sua vez, o processo de *encodagem* (v. infra *instância*\*) *textual*. Estas distinções encontram sua razão de ser no fato de, caracterizando-se por seu aspecto restritivo, o *cotexto*, ou contexto lingüístico, resultar de uma focalização perceptiva de algo que, em sua localização de remissão ou contexto referencial, o *contexto*, apresenta-se altamente mais rico em dados – por exemplo, o *contexto* enunciativo.

*Instância*\* – termo empregado a partir da significação temporal de *instante*, para designar as etapas dinâmicas relativas às *situações de comunicação* em suas duas fases aplicáveis, respectivamente, à origem e ao destino das *mensagens* veiculadas pelos *textos* literários: a de *encodagem*, concernindo à confecção do *texto* pelo *emissor* escritor, e a de *descodagem*, dizendo respeito à recepção desenvolvida pelos *destinatários leitores* ou *espectadores*.

*Mimese*.\* *Mimético*\* – designações de origem grega, traduzidas generalizada e mais ou menos indevidamente por *imitação*, *imitativo* ou por *representação*, *representativo*: na *Poética* de Aristóteles – e é neste sentido que se tomam habitualmente nos escritos de técnica literária – remetem-se às *instâncias*\* próprias à dinâmica interpretativa restitutiva do real,\* característica do Teatro.

*Pragmática*\* – a referência a este conceito se acha em relação com a investigação desenvolvida acerca dos efeitos comunicativos práticos instaurados pelos *textos* literários, seja no Teatro no que concerne à dinâmica da *dupla enunciação*, seja na Poesia pelo interesse *paradigmaticamente* aplicativo que desperta nas vivências de seus *leitores*, prolongando assim a duração da *instância*\* de *leitura*, seja na Literatura Narrativa pela relativa equivalência temporal dos *cotextos*\* lidos com a remissão ao referencial da experiência implícita *denotada*.

*Real*\* – noção limitativa que, a partir de considerações desenvolvidas por Clément Rosset (1976, 1977), considera como *real* aquilo que nos é dado perceber a partir de nossas capacidades intuitivas. Fenomenologicamente, o âmbito do *real* é o de nossa percepção, ao passo que o da *realidade* se impõe como aquele a que temos acesso graças à ciência: segundo estes sentidos anexos, cada uma das noções possui uma origem significativa diferente.

## Referências Bibliográficas

- APOLLINAIRE, G., 1965, *Oeuvres poétiques*, Paris, Pléiade.
- BALLY, C., 1951, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck.
- BENVENISTE, É., 1966, 1974, *Problèmes de linguistique générale, I e II*, Paris, Gallimard.
- BERGSON, H., 1985 (1946), "Essai sur les données immédiates de la conscience", *Oeuvres*, Paris, P.U.F.
- FROMILHAGUE, C., SANCIER, A., 1991, *Introduction à la stylistique*, Paris, Dunod.
- GUIRAUD, P., 1968, "Les fonctions secondaires du langage", *Le langage*, Paris, Pléiade.
- HJELMSLEV, L., 1971, *Prolegomènes à une théorie du langage* (trad. U. Canger), Paris, Minuit; 1966 (1943), *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, Copenhagen, Akademisk Forlag).
- JAKOBSON, R., 1963a, "Deux aspects du langage et deux types d'aphasie", *Problèmes de linguistique générale* (trad. N. Ruwet), Paris, Minuit.
- JAKOBSON, R., 1963b, "Linguistique et poétique", *Problèmes de linguistique générale* (trad. N. Ruwet), Paris, Minuit.
- JEANDILLOU, J.-F., 1997, *L'analyse textuelle*, Paris, A. Colin.
- KANT, E., 1985, *Critique de la faculté de juger* (trad. J.-R. Ladmiral e alii), Paris, Pléiade.
- MAINGUENEAU, D., 1990, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.
- MALLARMÉ, S., 1945, *Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade.
- MASCARELLO-BISCH, P., 1995, *Présent et accès au langage*, Biblioteca de Letras e Ciências da Linguagem, Universidade Paris X-Nanterre.
- MASCARELLO-BISCH, P., 1998a, "Nouveaux ciblages pour le développement des productions textuelles et la lutte contre l'illettrisme", *Réfléchir sur la langue pour enseigner le français de la maternelle à l'université*, Paris, Delagrave/C.R.D.P. de Versailles.
- MASCARELLO-BISCH, P., 1998b, "L'appréhension de l'indicible subjectif", *L'indicible et ses marques dans l'énonciation*, LINX, n° especial de 1998 (Universidade Paris X-Nanterre em colaboração com a U.S.P., S. Paulo).
- POTTIER, B., 1995, "Le fonctionnement normal du langage", *Aphasies et langage*, Montpellier, Espaces 34.
- RIMBAUD, A., 1972, "Lettre à Paul Demeny du 15/05/1871", *Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade.
- ROSSET, C., 1976, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard.
- ROSSET, C., 1977, *Le réel*, Paris, Minuit.
- SARTRE, J.-P., 1989, "Esquisse d'une théorie des émotions", *Les émotions*, Lausanne, Delachaux & Niestlé.
- SAUSSURE, F., 1916, *Cours de linguistique générale*, Lausanne, Payot; 1984, ed. De Mauro, Paris, Payot.
- STAROBINSKY, J., 1971, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Saussure.*, Paris, Gallimard.
- TESNIÈRE, L., 1982, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck.
- VALÉRY, P., 1980, "Art et esthétique", *Cahiers II*, Paris, Pléiade.

## Notas

- 1 *Donner à voir*. Ed. Gallimard. Paris, 1939.
- 2 Pois, como salientou Benveniste (1966: 258/9), não se pode confundir a faculdade humana da linguagem, algo de extremamente complexo e unicamente característico do ser animal homem, com uma fabricação utilitária qualquer, inventada por nossas mãos, de que disporíamos para fazer-nos entender por nossos semelhantes.
- 3 Dizemos *fundamento essencial*, pois, em seu aspecto visual, a Obra Literária pode lançar mão de contribuições de ordem gráfica exteriores ao que é seu veicular usual como matéria *semiologicamente* significativa. A título de exemplo, podem citar-se o famoso *Un coup de dés* mallarmeano (1945: 459/77) ou os conhecidos caligramas de Apollinaire (1965: 163/291).
- 4 Segundo uma terminologia que começa a generalizar-se (Jeandillou, 1997: 76/8), designam-se assim os *produtores de instâncias\* enunciativas*, os quais não assumem o *conteúdo* de suas *mensagens*.
- 5 Propomos aqui as duas terminologias que concernem às duas faces do *signo lingüístico*: a de Saussure, *significado / significante* (1984: 97/9), e a de Hjelmslev, *conteúdo / expressão* (1971: 65/79).
- 6 Trata-se aqui do resultado de nossas pesquisas (1995, 1998a e 1998b) que aprofundaram as constatações efetuadas por Roman Jakobson (1963a).
- 7 A linguagem, que podemos caracterizar como poética, caracterizada essencialmente pelo emprego de *figuras de linguagem de sentido* ou *tropos*, não faz senão aplicar uma tendência normal de emprego lingüístico. Trata-se do fenômeno que, no âmbito usual da evolução diacrônica dos *conteúdos lexemáticos*, o pensamento criticista chamou de *hipotipose simbólica* (Kant, 1985: 1141/3). Lingüisticamente, esta dinâmica designativa, segundo as precisões terminológicas propostas por Bernard Pottier concernindo à *polissemia* das *unidades lingüísticas* (1995: 15), pode ser colocada sob a rubrica de *isossemias intra-contenus*.
- 8 Esta terminologia traduzida do francês *décodage* se apresenta como necessária devido à natureza específica da linguagem, pois o emprego eventual do termo *descodificação* suporia a existência de uma transferência de um código para um outro código. O *conteúdo* oposto ao desta terminologia é *encodagem*. Extraída do francês *encodage*, ela dá conta, por sua vez, tal como empregamos na explicitação das palavras-chaves *cotexto*, *cotextual*, *cotextualização* e *instância*, do passar do estado *noético* das *instâncias* de pensamento, sem atualização efetiva, ao estado *noemático* das mesmas graças à linguagem – o que se distancia novamente de uma transferência de um código para outro. Trata-se de fato, neste caso, da passagem de um nada a algo significativo e, no caso oposto, da passagem de um código a uma *instância* de compreensão individualizada no mesmo código.
- 9 O poeta põe em valor em sua missiva (ibid.) duas razões primordiais que justificam o que se acaba de dizer: uma delas, que concerne efetivamente ao propósito acima, consiste no não controle da incidência e duração destes fenômenos por parte do *sujeito*, a outra, o fato de este último poder desenvolver – naturalmente através da linguagem – uma *instância\** cognitiva – e acrescente-se – não só designativa, mas também apreciativa e crítica, sobre o que se passa em si.
- 10 Distinguem-se assim duas *estilísticas*: segundo as análises – concernindo, no caso, ao francês – feitas pelo discípulo e editor de Saussure, há de se considerar uma *estilística* de base, a da língua (ibid.), e é a partir dela que se edifica então uma *estilística* própria ao autor.
- 11 Trata-se da adaptação à Obra Literária dos *dix épithètes qui résument tous les sentiments du "beau"* (ibid.: 924).