

LINGUAGEM, ARTE E LITERATURA (Segunda Parte)

J. Ubireval Alencar Guimarães

A literatura tem por matéria a linguagem, que é por si uma criação humana e que vem carregada de uma herança cultural de um determinado grupo lingüístico. A literatura é uma espécie de aplicação da linguagem e integra uma das concepções de arte. A literatura é uma linguagem artística. O objeto da literatura — a obra literária — terá por linguagem a arte verbal, por excelência.

1. Natureza e função da literatura

A literatura faz parte do fenômeno do imaginário. Toda criação resulta da capacidade de imaginação humana, variando conforme a tônica da individualidade de cada artista. O trabalho exercido pela força imaginativa distingue, qualitativamente, uma percepção estética instauradora de um momento de criação e a percepção sensorial comum, do cotidiano. Assim a literatura se torna, por fundamento, uma imagem da realidade. Não a imagem como coisa estatuída, formalizada, mas em permanente transformação. E cada objeto passa a constituir-se peça essencial desse universo imagístico.

Para se estudar a literatura como linguagem, é necessário isolá-la de outros traços da linguagem para que possa ser delimitado o seu campo específico e sua lógica interna. Esta é a necessária simplificação e redução do seu objeto, a fim de que possa ser manejado com mais facilidade. Sendo assim, a literatura tende a assumir foros de cientificidade — a ciência literária. Mas aqui não se pode esquecer a recomendação pertinente, feita por Wolfgang Kayser: "Sem sensibilidade especial para o fenômeno poético seriam vãs e estêreis todas as noções da ciência da literatura, e a sua aplicação nunca resul-

taria convenientemente" (KAYSER, Análise e interpretação da obra literária, v. I, p.3).

A literatura é uma das artes que desfruta de um estatuto particularmente privilegiado no sistema de comunicação. Segundo Todorov, "ela tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada; ela lhe fornece tanto sua configuração abstrata quanto sua matéria perceptível, é ao mesmo tempo mediadora e mediada" (TODOROV, As estruturas narrativas, p. 54). É o próprio Todorov quem conclui sobre qual é o estatuto particular de que desfruta a literatura: "A literatura se revela portanto não só como o primeiro campo que se pode estudar a partir da linguagem, mas também como o primeiro cujo conhecimento possa lançar uma nova luz sobre as propriedades da própria linguagem" (Id., Ibid. p.54).

A literatura se utiliza do sistema de signos, já pronto, para que possa atingir sua estrutura própria. Ou seja, o código retórico assenta suas bases no código linguístico. A literatura sempre carrega consigo o seu espaço de criação — o sistema de signos. Em vista desse suporte linguístico, já se concluiu que na arte só é mensurável o informativo, aquilo que é susceptível de informação. Parte desse posicionamento se explica pelo impasse dominador da terceira revolução industrial, quando a história registra o desafio que o imperialismo da ciência impõe ao campo das artes.

O campo artístico sente-se conturbado e ao mesmo tempo incitado a adotar os ingredientes técnicos que podem viabilizar mais eficazmente o fazer literário. Com a abertura da teoria da comunicação, uma nova estética, a da recepção, estatui um acordo tácito entre o que prega o cânone clássico da elaboração da obra de arte e sua necessária aceitação e participação do público leitor e participante.

A gramática da língua se mostra intolerante ante as redundâncias dos recursos literários. A análise linguística não só não consegue trabalhar esses dados, como ainda os recorta, elimina-os diante da exigência do caráter científico a que se propõe. É por essa razão que a poesia — campo por excelência ambíguo e redundante — é sempre vista como o máximo da contravenção gramatical. O discurso poético, nesse sentido, se apresenta como o transgressor sintático, transparecendo a opacidade de sentido, além da subversão do discurso segundo, de suspeita, crítico e contestador.

Em que se distinguem os fatos reais dos fatos literários? É através da ação reveladora da linguagem que os fatos assumem uma perspectiva nova. Em geral os fatos, acontecimentos, situações não são novos; eles se tornam novos pela linguagem que os reanima. O conhecimento da arte é feito de modo peculiar e específico. E a beleza da arte literária não consiste numa descrição teórica ou numa explanação das coisas, mas numa visão simpática das coisas. De Hitt H. Parker afirma: "A verdade científica é a fidelidade de uma descrição dos objetos externos da experiência; a verdade artística é a visão simpática — a clara organização da própria experiência." Atinente a esse aspecto, Goethe manifesta o clímax a que pode chegar a arte, em notas a uma tradução do "Ensaio sobre a pintura" de Diderot:

A arte, escreve Goethe, não se propõe a mular a natureza em sua amplitude e profundidade. Permanece à superfície dos fenômenos naturais; mas possui sua própria profundidade e própria força; cristaliza os momentos mais altos destes fenômenos superficiais, reconhecendo nelles o caráter de legalidade, a perfeição da proporção harmoniosa, o auge da

beleza, a dignidade da significação, o climax da paixão.

(APUD CASSIRER, Antropologia filosófica, p.233)

A teoria da comunicação equaciona seis estágios no processo de comunicação verbal: a fonte, o codificador, a mensagem, o canal, o decodificador e o destinatário. Esses elementos formam uma estrutura integrada. Mas Abraham Moles distingue a informação semântica da informação estética: "o ponto de vista semântico (é) lógico, estruturado, enunciável, traduzível, preparando ações; e o ponto de vista estético (é) intraduzível, preparando estados" (MOLES, A. Teoria da informação e percepção estética, p. 189 - grifos do Autor).

Pelo que se pode notar, a informação estética está situada num degrau acima da informação semântica. Se esta representa o plano do legível, do dizível, aquela caracteriza o que Fidelino Figueiredo chama de o indizível (FIGUEIREDO, A luta pela expressão, p. 38). A informação semântica constitui o sentido primeiro, denotativo, e que passa a formar um sentido segundo, conotativo, da informação estética. Dentro da teoria linguística, o signo estético-literário da literatura se constitui um significante para significados múltiplos e interpretativos.

Essa é a característica da função estética da mensagem, e que Umberto Eco vê, "antes de mais nada, estruturada de modo ambíguo em relação ao sistema de expectativas que é o código" (ECO, A estrutura ausente, p.52). O crítico italiano afirma que toda obra, ao mesmo tempo que potencializa o código, também o põe em crise. Assim, para o Autor citado, "a obra transforma continuamente - suas denotações, e seus significados em significantes de outros significados" (Id., Ibid., p. 59).

A comunicação, dentro do plano da teoria da informação, não só consegue objetivar seu mecanismo, como se mostra perfeita no desempenho de seu processo informativo. Mas a comunicação usual, essa mera informação de uma mensagem emitida por um codificador e recebido por um decodificador, não realiza a função específica da literatura. Caso a literatura permaneça apenas fazendo parte da alçada do sistema de signos, do plano da língua, da simples comunicação, todo seu corpus praticamente se resume numa "redundância", dentro da teoria da informação.

A diferença específica da comunicação literária - está na capacidade de instaurar e fundar uma mensagem além da mensagem linguística apresentada. Na comunicação literária, há um outro código a ser decodificado, e que não está previsto pela teoria informativa. É graças ao trabalho de invenção que se estabelece o elemento imaginário, percorrendo todos os sintagmas linguísticos da mensagem literária. A literatura se apropria, por alicerce, do sistema de signos, a fim de que possa atingir a fonte de uma nova estrutura. E nesse caso, a literatura é metacomunicação, cuja força estruturante está na linguagem.

A literatura é a linguagem da arte, afirmou também Iuri Lotman. "A literatura fala uma linguagem que se sobrepõe à língua natural como sistema secundário. É por essa razão que é definida como um sistema modelizante secundário". (LOTMAN, A estrutura do texto artístico, p.55). De acordo ainda com Lotman, "a arte verbal começa com as tentativas para ultrapassar a propriedade fundamental da palavra enquanto signo linguístico" (Id., ibid., p.110). O Autor também explica que "a arte verbal, ainda que se baseie na língua natural, apenas se baseia para a transformar na sua própria linguagem, secundária, a linguagem da arte" (p.58). É com base nessa visão que Lotman define a hierarquia a que pertence a literatura: "E esta

'linguagem da arte' é, ela própria, uma hierarquia complexa de linguagens interrelacionadas mas não semelhantes. A isto está ligada a pluralidade de princípios das leituras possíveis de um texto artístico" (p.58).

Castagnino afirma que "a literatura é uma necessidade do homem, seja qual for sua condição social, estado, cultura, sexo, idade etc." (CASTAGNINO, Que é literatura? p.37). E. Emerson vê essa necessidade aliada à exigência de uma expressão do mais íntimo do ser humano: "todos os homens vivem pela verdade e têm necessidade de expressão (...) estudamos para podermos expressar nosso doloroso segredo. O homem é somente a metade de si mesmo; a outra metade é sua expressão (Apud CASTAGNINO, op.cit., p.37). Nessa perspectiva se situa Charles du Bos, quando define a literatura como "a vida tomando consciência de si mesma, quando na alma de um homem de gênio acha sua plenitude de expressão" (CASTAGNINO, op.cit., p.48). E o poeta brasileiro maior, agora eternizado, Carlos Drummond de Andrade, deixou muito claro esse sentido de auto-terapia com que produziu seus textos.

Pelo que se observa, a natureza e função da literatura estão em estreita correlação. Se a natureza da literatura é a descrição artística e verbal da linguagem, sua função consiste em ser fiel a sua própria natureza fazendo a passagem de ligação entre a expressão humana e sua praxis. Desse modo, a literatura não se restringe à expressão da emotividade, não visa a uma atitude catártica apenas, mas também funciona como ponto entre o homem individual e o ser histórico, em sociedade.

2. Objeto da literatura - a obra de arte

Sendo a arte uma modalidade do ser humano, e estando a experiência estética inclusa no processo histórico da experencialidade humana, a arte literária — a

obra de arte — complementa o processo de humanização do indivíduo.

A obra de arte deve ser entendido como a simbiose que resulta da solidariedade existente entre um universo mental e uma construção sensível. Trata-se de uma visão e de uma forma, ou segundo Iuri Lotman, de uma "idéia" e de uma "estrutura". Lotman não nega à literatura o caráter de imitação da realidade. Segundo o Autor, a literatura pode criar, partindo do seu material sistêmico, um modelo de extra-sistemicidade. E o objeto da literatura, a obra de arte, deve encontrar um modelo finito de um mundo infinito. É o que define Lotman:

Pelo simples fato da obra de arte ser em princípio a reprodução do infinito — no finito, do todo no episódio, ela não pode ser construída como uma cópia do objeto dentro das formas que são próprias a este. Ela é a reprodução de uma realidade noutra, ou seja, sempre tra-
dução (LOTMAN, op. cit., p. 349).

O estudo e penetração de uma obra implica a mudança de universo e uma abertura de horizonte. A experiência primeira de uma obra reside, em geral, na presença de um "novo mundo" e no afastamento do mundo em que se vive. A obra de arte, ao aparecer, instaura a presença de uma ordem em ruptura com a situação existente; mas pode, às vezes, confirmar essa situação, ampliando-lhe os horizontes. O mais importante não é a inovação trazida ou a confirmação de uma ordem preestabelecida, mas que a obra revele um mundo sui generis a cujas leis e lógica interna obedece.

Como se verifica a instauração desse horizonte? A arte recorre ao real para aboli-lo e substituí-lo por

uma nova realidade. O contato inicial com a arte implica a reconstrução dessa nova realidade. É preciso que ela seja reconhecida. Isso equivale à conhecida imagem da transposição de uma porta, à entrada no campo da poesia, ao desencadeamento de uma atividade específica. A contemplação da obra de arte requer, portanto, um desnudamento de todas as perspectivas habituais. Jean Rousset mostra esse autêntico rito de passagem de uma situação comum para a de contemplação, numa experiência estética:

A obra verdadeira se dá como revelação de um umbral intransponível e como ponte lançada sobre esse umbral interdito. Um mundo fechado se constrói diante de mim, mas uma porta se abre, que faz parte de construção. A obra é bem parecida a um fechamento e a uma abertura, um segredo e a chave de seu segredo (ROUSSET, Forme et signification, p.II. T.N.)

Umberto Eco propõe o conceito de "abertura" não com o carisma da contemplação estética, visto acima, mas numa amplitude e diversidade de aplicação bem maior. A "abertura da obra", para o crítico italiano, está ligada a conceitos de comunicação, informação, alienação e outros, que visam a uma retomada globalizante e da problemática do homem moderno. A obra aberta está condicionada ao "campo de probabilidades", do qual emerge a "ambigüidade". Assim caracteriza Umberto Eco a essência da obra aberta: "a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convêm num só significante" (ECO, Obra aberta, p.22).

A obra de arte se qualifica, diferentemente da inovação da descoberta científica, pela novidade de sua

estruturação e pela unidade que transparece ao apresentar as dimensões mais heterogêneas. Já se comentou que a verdade científica difere da verdade artística. Na primeira, seu sujeito informa, comunica os fatos histórico-sociais em sua concretude e relação de causa e efeito. Com a instauração da verdade artística, essa cronologia de dados ou relação causal não se verifica. Uma outra ordem comanda a estrutura da obra artística. Nesta há muito mais fragmentos e parcelas da realidade empírica e concreta, dispersos na obra, aparentemente desorganizados em relação à distinção da informação histórica, do que propriamente uma situação histórica estabelecida. Mas esses fragmentos ou dados da realidade palpável alicerçam a construção do novo cosmos, e assumem valor e função específicos no contexto criado.

Segundo Iuri Lotman, a verdade científica pertence a um único campo semântico, ao passo que a verdade artística "existe simultaneamente em vários campos semânticos, na sua correlação recíproca" (LOTMAN, op.cit., p.401). Para esse Autor, esta circunstância faz com que o número de marcas significativas aumente consideravelmente.

Pierre Macherey também aborda a questão do verdadeiro e do falso que em geral se quer imputar à linguagem do escritor. Para Macherey, o escritor confere, pela linguagem, a sua própria verdade, que é a verdade discursiva. Esta é sugerida através da forma com que os objetos são suscitados textualmente. Tanto é que esse mundo referido pela linguagem só pode obter uma explicação e nunca uma verificação.

O conceito de obra literária como "produção" tem um embasamento ideológico que propõe uma arte que seja vinculada ao progresso produtivo de toda sociedade. Pierre Macherey substitui o termo "criação" pelo termo que assume um contexto comunitário: "produção" (MICHÉREY,

Pour une théorie de la production littéraire, p. 83-5). Esse sentido de produção, que é dado à obra literária, ba seia-se num critério pleno de objetividade e traduz em parte um certo anseio da sociedade moderna pelo fator quantitativo. A produção textual também fica aqui entendida como sinônimo de quantidade informativa.

Kristeva participa dessa concepção e entende a obra de arte como um tipo de linguagem que serve de instrumento para atender a um determinado objetivo. E esse objetivo está condicionado basicamente à história momentânea e à sociedade que o exige ou dele necessita. Kristeva vê a obra de arte como uma prática literária ("significância"), cuja proposta não é a de "representação — simulacro — de um exterior, mas que se apresenta conscientemente como uma exploração do mecanismo do funcionamento da língua/da significação", a que a Autora atribui o nome de texto. A obra literária é um texto cuja finalidade é produção de sentido (KRISTEVA, Ensaaios de semiótica poética, p. 243). Desse modo, a obra literária (como toda literatura) é vista como um objeto real de troca entre um destinador e um destinatário, cuja prática significativa consiste na produção de sentido. Ou seja, a obra nunca é tida como algo acabado, mas como um aparelho que produz e transforma o sentido, antes que este sentido se já já feito e posto em circulação.

Essa distinção é típica da teoria do conhecimento marxista. Entretanto, Kristeva não nega o valor estética inerente ao objeto real transformado em objeto de conhecimento — a literatura. Daí se pode encontrar um conceito de literatura depreendido de seus escritos. Esse conceito alia-se todo tempo à noção de texto, que é tomado como caráter operatório, ou seja, como instrumento a serviço de uma determinada ideologia: a literatura está incrustada, histórica e ideologicamente, num determinado tipo de sociedade — a sociedade de troca e de consumo.

O poeta e crítico mexicano, Octavio Paz, com menos malabarismos e maior certeza soube situar o caráter paradoxal da natureza histórica do dizer poético (a literatura). Ele compreende o poema (a literatura), de um lado, como produto social, configuração de uma determinada época, mas, por outro lado, ele é condição básica para a existência de toda e qualquer sociedade. É expressão de uma sociedade e simultaneamente fundamento dessa sociedade. (Cf. PAZ, O arco e a lira, p. 226).

Com isso se pode aduzir o papel que a obra literária desempenha no processo de injunção histórica. O pensamento literário deve traduzir uma reflexão sobre a existência. Mas isso também não implica em converter a obra literária num panfleto ou mero documento, principalmente quando tendencioso para esta ou aquela ideologia. A obra de arte instaura uma verdade, mas que é antes de tudo uma verdade artística (também verdade estética para Vargas Llosa), e cuja coerência e constituição própria pode ter dimensões e extensibilidade à problemática do momento histórico.

Disso tudo se conclui que a temática de uma obra é o impulso necessário à criação artística, mas que a obra criada é muito mais rica e absorve outros dados também fundamentais. O modo de ser da obra literária se estrutura na unidade que se forma dentro da multiplicidade de situações; essa multiplicidade faz com que a obra surja como algo novo com base no velho já conhecido. Desse modo, a obra literária precisa tornar imaginário o que existe para que ela fale por si. E essa fala pode ser um discurso representativo de uma suspeita, de uma denúncia (segundo a percepção carnavalesca da vida), de uma recusa (conforme a perspectiva de ruína, na substituição do símbolo pela alegoria) ou de um convite reiterado ao leitor (de acordo com os horizontes de expectativas da estética da recepção).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASSIRER, Ernst. Antropologia filosófica. São Paulo, Mestre Jou, 1972.
- CASTAGNINO, Raul H. Que é literatura? São Paulo, Mestre Jou, 1969.
- ECO, Umberto. A estrutura ausente. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- _____. Obra aberta, 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- FIGUEIREDO, Fidelino. A luta pela expressão. Prolegômenos para uma filosofia da literatura. 3. ed. São Paulo, Cultrix, 1973.
- KAYSER, Wolfgang. Análise e interpretação da obra literária. 5. ed. Coimbra, Arménio Amado, 1970.
- KRISTEVA, Julia et alii. Ensaio de semiótica poética. São Paulo, Cultrix/Edusp. 1976.
- LOTMAN, Iuri. A estrutura do texto artístico. Lisboa, Estampa, 1978.
- MACHEREY, Pierre. Pour une théorie de la production littéraire. Paris, François Maspero, 1966.
- MOLES, Abraham. Teoria da informação e percepção estética. Rio de Janeiro - RJ, Tempo Brasileiro, 1969.
- PAZ, Octavio. O arco e a lira. Rio de Janeiro-RJ, Nova Fronteira, 1982.
- ROUSSET, Jean. Forme et signification. Paris, José Corti, 1979.
- TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1970.