

natureza da mensagem literária

HÉLIO DE FREITAS PUGLIELLI
POETA E PROFESSOR — CURITIBA

A evolução da história das idéias tem-se caracterizado, no século XX, pela busca constante da unidade. Tenta-se superar o dualismo, seja em qual fôr o campo que este se manifeste, da Teoria do Conhecimento à Estética, em tôdas as áreas da Filosofia, entre as quais também predomina a tendência interna para conferir unidade ao enfoque filosófico, globalizado, revogando-se através de freqüentes confluências o regime precedente, de estanque e rígida compartimentação.

No campo fundamental da Gnoseologia essa tendência motriz para a superação do dualismo pode ser compreendida como contingência da luta travada com agudo antagonismo entre as correntes que vinculam o objeto ao sujeito, sendo o mundo uma decorrência da consciência, e as que subordinavam o sujeito ao objeto, compreendendo a consciência como reflexo e produto da realidade externa. A partir do instante em que essa confrontação entre as variantes mais extremadas do idealismo e do materialismo filosófico chegou ao auge, implantou-se a tendência de superação do problema, através de um nôvo tipo de relacionamento filosófico que suprimisse a conflituosa autonomia de sujeito e objeto. Passou-se a equacionar o problema em outros termos, capazes de levar à superação da secular controvérsia entre o ser e o mundo, instituindo-se uma visão unitária que engloba uma realidade única, inter-relacionada, o que antes se contrapunha em pólos opostos.

1. — Aproximação

A tendência que se observa no campo mais vasto da Filosofia vai se refletir no campo das indagações estéticas e, mais especificamente, da moderna Teoria da Literatura.

Assim como a filosofia existencialista usa o método fenomenológico de Husserl para instituir um nôvo esquema de relacionamento entre o sujeito e o objeto, o mesmo método fenomenológico é transposto por Roman Ingarden para o campo verbal e literário, sendo observado no Brasil pela Prof.^a Maria Luiza Ramos (*Fenomenologia da Obra Literária*, Ed. Forense, Rio/S. Paulo, 1969).

Não se trata, entretanto, de mera extrapolação. Roman Ingarden não é uma exceção. No mesmo sentido trabalham praticamente todos os teóricos contemporâneos da literatura, de Wellek e Warren a Auerbach, de Todorov a Roland Barthes, de Emil Staiger a Mikel Duffrene. E, no Brasil, também Maria Luiza Ramos não é uma exceção, citando-se Afrânio Coutinho, Haroldo de Campos e Eduardo Portella. O rol de nomes não chega a ser extenso, por exemplificativo, mas é sem dúvida variado. E a diversificação de posições entre os teóricos citados, muitas vêzes profunda, não invalida seu arrolamento em conjunto. O essencial é que todos eles, por diferentes que sejam seus prismas críticos e suas fundamentações culturais, têm todos a mesma atitude básica diante do fenômeno literário, encarando-o como uma realidade unitária. A nem todos caberia a denominação de estruturalistas, nem todos manejam consciente ou deliberadamente o método de análise fenomenológica, mas todos se caracterizam por uma posição semelhante em face da literatura, que para eles não se desdobra na dicotomia forma-conteúdo, surgindo sim, como fenômeno global. O dualismo fundo-forma seria uma violentação arbitrária do modo de ser da literatura, vindo a propósito lembrar a esclarecedora afirmativa de Max Wehrli (*Introducción a la Ciencia Literária*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1966, pág. 119/20), segundo o qual “pela derrota dêsse esquema paralisante de forma-conteúdo luta em realidade tôda a poética moderna”.

Não se trata, pois, de uma simples transposição para o plano literário, da tendência dominante no território mais vasto da Filosofia. Trata-se, ao contrário, da mesma tendência se manifestando no campo da Estética e da Teoria Literária, como uma constante do pensamento de nossa época.

2. - Impasse

A compreensão do objeto literário como uma unidade, cancelando-se a dicotomia forma-conteúdo, não significa, entretanto, o cancelamento da polarização entre sujeito e objeto estético. Sob esse aspecto, por ironia, o problema se transformou em impasse. Até o século XIX, enquanto prevalecia a divisão da obra literária em forma-conteúdo, o sujeito cognoscente, mediante a estesia, penetrava o conteúdo da obra através do *médium* da forma. Compreendia-se a fruição estética, assim, como um ato de conhecer, colorido pelos prazeres da emoção estética. Alcançava-se o objeto, pois, através do veículo aprazível da forma, parte integrante do próprio objeto, porém suporte de um itinerário que conduzia em derradeira instância à essência desse objeto, no caso o conteúdo.

Abolida a dicotomia, compreendida a obra literária como objeto unitário, onde não há lugar para que se equipare o conteúdo à essência, nem por isso se transpõe a distância entre sujeito e objeto, no campo da experiência estética. Antes pelo contrário: a relação sujeito-objeto se problematiza. Dentro dos conceitos da Filosofia Fenomenológica, invocam-se as concepções de noese e noema, tentando-se estabelecer também o caráter unitário do próprio fenômeno da experiência estética (do sujeito). Suplantar-se-ia, assim, o círculo vicioso: o objeto estético não pode ser definido senão como o correlato da experiência estética, enquanto esta, por sua vez, se define pelo objeto que a provoca. Para Duffrene é exatamente nesse círculo que se situa todo o problema da natureza da relação sujeito-objeto. No enfoque fenomenológico dá-se realce à intencionalidade na interação entre sujeito e objeto. Mas é a própria Prof.^a Maria Luiza Ramos quem observa que, podendo-se falar de interação entre objeto e experiência estética, "o mesmo não se dá quanto à relação entre o objeto estético e a obra de arte, pois esta pode ter a sua qualidade estética negligenciada por um espectador distraído ou inapto a reconhecê-la, do mesmo modo que pode ser vítima de uma deformação pela análise técnica a que a submete o crítico especializado". Portanto: "a obra de arte é a razão de ser do objeto estético, mas só alcança a sua finalidade quando é *percebida* como obra de arte, ou melhor, como objeto estético" *op. cit.*, pág. 20.

3. - Relativismo

A iniciativa do sujeito, a sua intencionalidade, é realçada como decisiva na experiência estética, encarada do ponto de vista fenomenológico. Levada às

suas últimas conseqüências, essa participação decisiva do sujeito no objeto pode determinar, por um lado, como lembra adequadamente a Prof.^a Maria Luiza Ramos no trecho supracitado, a anulação ou deformação da natureza ou função estética do objeto, hipótese na qual não se verifica em plenitude a desejada interação. Por outro lado, operando a intencionalidade no extremo oposto, de intensa e deliberada participação, conduz a uma situação explosiva e desintegradora, na qual o objeto estético se projeta num relativismo total, transformando-se na "obra aberta" exaustivamente analisada por Umberto Eco.

Sem se referir claramente aos processos da Metodologia Fenomenológica, o resultado prático da atividade teórica do filósofo italiano é o de exacerbar ao máximo os efeitos da intencionalidade, a ponto de situar a obra de arte como uma estrutura plurívoca, de significados cambiantes, ao sabor dos caprichos e tendências subjetivas de cada espectador. Como afirma Eco, a obra "realiza-se de cada vez integrada pelas contribuições emotivas e imaginativas do intérprete", pois "o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, para que esse extraia de sua interioridade uma resposta profunda, elaborada através de misteriosas consonâncias" (*Obra Aberta*, Ed. Perspectiva, S. Paulo, 1969, pág. 46). Em vez de um sistema coerente de significados, a obra literária se transforma, na formulação de Eco, em "campo de possibilidades", tanto mais que o filósofo italiano estende e generaliza o seu conceito, situando a "abertura" como característica "da" obra literária e não "de" obras literárias de vanguarda, propositalmente concebidas dentro de um sentido probabilístico e de indeterminação de significado. Em outras palavras, do próprio Eco: a obra é "mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que coexistem num só significante". Contra esse relativismo sem limite se insurge a Prof.^a Maria Luiza Ramos, frisando que "o papel da crítica literária não é apassivar-se diante do caos relativista, nivelando como válidas todas as fantasias inerentes aos indivíduos diferenciados" (*op. cit.*, pág. 26).

A aceitar-se a teoria da "obra aberta", abolir-se-ia a razão de ser do objeto estético, reduzido a um simples feixe de alternativas para motivar ou suscitar uma experiência moldada muito mais pelas tendências do próprio sujeito do que pela estrutura da obra. Se, para Wellek e Warren, a obra literária é "causa potencial de experiências", dentro da perspectiva de Eco a obra deixa de ser "causa" para se transformar em "efeito" da experiência.

4. - Retorno

O impasse impõe uma recolocação do velho problema forma-conteúdo. Como

controlar a correlação entre objeto estético e experiência estética, senão remetendo a indagação crítica à experiência criadora do autor? Como definir a arbitrariedade ou não das interpretações possíveis da obra de arte, para fugir à passividade relativista, senão fixando qual o sentido original da obra, na sua gênese, na sua essência? Qualquer outra alternativa situar-se-á, sempre, ao sabor dos riscos do relativismo. Cabe considerar que a relação fundamental do fenômeno estético não se estabelece em termos de dualismo entre sujeito-objeto. Trata-se, na verdade, de uma relação triádica, na qual se situam três pólos: sujeito-objeto-sujeito. O *sujeito criador*, que estrutura sua experiência (da vida) num *objeto estético*, conhecido por um *sujeito receptor* através da experiência estética (da obra). O que há, fundamentalmente, é uma transposição de experiência entre sujeitos, um fenômeno de comunicação. Nem por isso se minimiza a importância e autonomia do fenômeno estético, que já começa no mistério profundo da criatividade do artista, concretizando-se na obra que vai determinar a experiência estética do sujeito receptor, cujo papel não é passivo, pois de sua iniciativa e participação vai resultar a compreensão final do objeto estético, a recepção da mensagem, ainda que inaceitável seja o radical relativismo da "obra aberta".

Torna-se indispensável, em face da problematidade levantada, que a Teoria da Literatura recorra à teoria da comunicação, passando-se a enfocar a obra literária em termos de mensagem. Também se trata aqui de uma tendência plenamente caracterizada no pensamento contemporâneo, no qual se expande o conceito de comunicação, a ponto de se cogitar até de uma Ciência da Comunicação que abrangeria tanto a Antropologia Social, como a Economia e a Linguística e Semiótica. Na concepção de Lévy-Strauss, a comunicação no meio social operaria em três níveis diferentes: troca de mensagens, troca de utilidades (isto é, bens e serviços) e troca de mulheres ou companheiros (sob o prisma do parentesco e casamento), todas implicando em experiências verbalizáveis (Roman Jakobson, *Linguística, Poética, Cinema*, Ed. Perspectiva, S. Paulo, 1970, pág. 22).

Se a Ciência da Comunicação se expande até o âmbito científico da Antropologia e da Economia, não é de admirar que avassale irreversivelmente o campo da Teoria Literária, considerando-se a natureza da literatura como uma realidade eminentemente verbal.

Situada no contexto da teoria da comunicação, todavia, a mensagem literária volta a se defrontar com o dualismo, agora ao nível de significante e significado, termos nos quais se biparte o signo verbal. Significante e significado constituem um insuperável dualismo, colocando-se em suspenso a questão do território específico da palavra poética, a *mot-chose*, reificada pela transfiguração metafórica.

Se a palavra é símbolo convencional e arbitrário (na distinção semiótica entre símbolo, ícone e índice) está sempre em função de um conceito. É a própria Prof. Maria Luiza Ramos se apercebe do problema, embora não se comprometa com sua análise aprofundada, ao perguntar: "1) Poesia não se faz com idéias, mas sim com palavras; 2) e o que são as palavras senão o sinal das idéias?" (*op. cit.*, pág. 55).

5. - Colocação

Arte verbal, a literatura utiliza-se do código da língua. Não obstante, a mensagem literária não se identifica com as demais mensagens comunicativas. Codificadas dentro do mesmo sistema de signos que caracteriza a linguagem verbal, há entretanto uma ponderável diferença entre a mensagem literária e outras formas de comunicação. Para Eduardo Portella (*Teoria da Comunicação Literária*, Ed. Tempo Brasileiro, Rio, 1970, pág. 106) a comunicação não é o *ser da literatura*. Portella distingue dois tipos de presença da linguagem no processo da comunicação. O fenômeno da comunicação não-literária far-se-ia à base do uso *instrumental* da linguagem. A mensagem literária, pelo contrário, descenderia à fonte do sistema de signos, à *fundamentalidade*, à forma radical de presença da linguagem. A "ação fundadora da linguagem" (*op. cit.*, pág. 107) colocaria a literatura como metacomunicação. Nesses termos, seria superada a visão da linguagem como relação mecânica entre significante e significado, abarcando a poética total as dimensões translingüísticas da poesia (pág. 108).

Não há como discordar de Eduardo Portella quanto à especificidade da comunicação literária. O sistema de signos verbais, no caso da literatura, não é meramente instrumental, não se instituindo uma relação mecânica entre significante e significado.

Mas, seja ou não mecânica a relação, o fato é que existe um relacionamento entre um sistema de significantes e um sistema de significados, constituindo a estrutura da mensagem literária. Seria essa estrutura literária caracterizada pela captação de dimensões translingüísticas, num fenômeno metacomunicativo, que constituiria a verdadeira essência do fenômeno estético verbal? Talvez. O que importa ressaltar, porém, é a existência dual de um sistema de significantes e um sistema de significados. A manipulação operacional dos signos verbais, dentro de sua instrumentabilidade, canaliza a mensagem no processo comunicacional. A mensagem literária, no entanto, não se estrutura como fenômeno comunicativo ordinário. A manipulação dos signos verbais, no contexto

extraordinário da mensagem literária, não se faz unicamente com fins operacionais, instrumentais. Definir esse *plus* da mensagem literária nos parece ainda cientificamente impossível. Mas, qualquer que seja o tipo de relacionamento próprio entre os significantes e significados, que dá natureza específica à mensagem literária, dentro de sua autonomia estética, a verdade é que significados e significantes não se excluem reciprocamente como sistemas integrantes da estrutura da obra.

Bem antes das atuais preocupações com o equacionamento do problema literário através da aplicação das fórmulas da teoria da comunicação, já afirmava José Guilherme Merquior: "a incongruência entre significante e significado assegura a relativa autonomia do significante, a independência da função simbólica, o primado das formas — como se em seu próprio espírito, memória permanente de um momento único na sua progressiva ascensão biológica, o homem exercesse a confirmação daquele primado da forma sobre a Natureza que Franz Boas observou ocorrer mesmo na arte mais simples, rudimentar e primitiva" (J. G. Merquior, *Razão do Poema*, Ed. Civ. Bras., Rio, 1965, pág. 226). Não é nossa preocupação saber se a "incongruência" é o tipo específico de relacionamento entre significante e significado que assegura natureza própria à mensagem literária. Nem nos interessa contestar a conclusão sobre o "primado da forma". O que neste trabalho nos preocupa é demonstrar a inevitabilidade de colocação da dicotomia significante-significado, que repõe a dicotomia forma-conteúdo. É ainda Merquior quem afirma: "temos sólidas razões para sugerir que estética e lingüística apresentam, na atualidade, uma inclinação convergente para a primazia do conceito de forma, de estrutura e de estruturação dinâmica e criadora". Merquior, nessa tese de 1964, realça um elemento supratemporal — o inconsciente coletivo —, constituído por estruturas anímicas, funções *a priori* do espírito humano, que interfeririam no processo estético, materializando sua forma específica (*op. cit.*, pág. 234). Para Merquior, a forma é "atemporal", o conteúdo é "epocal". E embora tenha se referido ao "primado da forma", êle destaca que "êsse essencial bifrontismo da arte contém a impossibilidade do formalismo". "Porque, como depende, para viver, da devoção a seu tempo e da ativa participação em suas tensões, a obra de arte não pode apegar-se a puras formas, nem sabe descuidar-se dos conteúdos que a existência material lhe oferta. Êsse o motivo pelo qual as formas, embora reflexo de estruturas universais do espírito, não sobrevivem fixas; alteram-se, profundamente, cada vez que o complexo histórico se transforma" (*op. cit.*, pág. 237).

Não é nossa preocupação indagar se, de fato, a forma está ligada a estruturas universais do espírito. Ou, em outros termos, se a linguagem, sob o prisma

do sistema de significantes, é manifestação do ser do homem (como de resto faz crer a moderna conceituação da lingüística transformacional de Chomski, ao distinguir estruturas "superficiais" e "profundas", estas últimas radicalmente ligadas à natureza humana, ontologicamente considerada). Também não é nossa meta discutir se o conteúdo, ou o sistema de significados, é alvo ou não de condicionamentos históricos. Nosso único intento é sugerir que, por mais que se queira "superar" ou fugir à colocação da dicotomia forma-conteúdo, ela se reapresenta sempre, situada em contextos diferentes, sob diferentes ângulos de abordagem, porém, consubstanciando inexoravelmente o dualismo recusado pelos que buscam a visão unitária do fenômeno estético.

Conclusões

1. — Inevitabilidade da relação forma-conteúdo. Não há conteúdo sem forma, nem forma sem conteúdo. Mas há: conteúdo semânticamente organizado, sem forma esteticamente organizada e forma esteticamente organizada sem conteúdo semânticamente organizado.
2. — A forma estética transcende o sentido instrumental de codificação dos signos da linguagem no processo comunicativo. A seleção do repertório de signos, dentro de critérios estéticos, nem sempre coincide com os critérios de codificação usuais no processo comunicacional.
3. — A obra literária apóia-se sempre num sistema de significantes (a forma). A cada significante (palavra) corresponde necessariamente um significado (conceito). Mas nem sempre do conjunto de significantes resulta um significado orgânico global (o conteúdo da mensagem), coerentemente sistematizado de acôrdo com critérios semântico-sintáticos.
4. — A estrutura estética dos significantes pode ser medida através dos processos de quantificação da teoria da informação, segundo os quais o máximo de informação estética resulta de coeficiente mínimo de probabilidade, da taxa de imprevisibilidade e originalidade na seqüência dos signos verbais mobilizados. A estrutura semântica do significado global, todavia, requer métodos de análise que a teoria da informação atualmente não fornece.