

10  
38  
GIANFRANCO MARRONE



O DIZÍVEL E O INDIZÍVEL

ATRAVÉS DE UMA ESTÉTICA SEMIO-LINGÜÍSTICA

Este volume foi impresso com a ajuda da Assessoria dos Bens Culturais, Ambientais e da Instrução Pública da Região Siciliana.

1995, L'Epos, Palermo, Rua Cluverio, 10.

Na capa: Giovanni Boldini, Retrato da Marquesa Casati, Roma, Galeria Nacional de Arte Moderna.

---

Tradução do texto para o português: professor Claudionor Aparecido Ritondale, mestrado em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, orientadora Professora Maria Teresa Strôngoli, março de 2001.

## PREMISSA

... com "indizível" me refiro ao problema das condições tácitas de funcionamento... (Paolo Fabbri)

Sempre com mais frequência, entre os estudos semióticos, se ouve falar de "estética". Esta palavra ressoa a propósito de textos literários e artísticos, mas também de objetos da vida cotidiana, de comunicação publicitária e de fluxos televisivos, de processos da visão e de líderes políticos, de moda e de mundanidade. Discutem-se belos gestos e estesias, estetizações e lógicas sensoriais, corpos e afetos, significatividade e revalorização, estilos de vida e códigos do gosto.

Mas que significa exatamente, em todos estes contextos, o termo "estética"? Estamos certos de que isso é recorrente nos discursos dos semiólogos com o mesmo valor conceitual? Ou encontramos-nos de frente a um daqueles "termos sombrios" que periodicamente vagam entre os escritos da semiótica?

E então: o que haveria de novo neste interesse do semiólogo pelos fenômenos estéticos: isso não está talvez presente já nos discursos de Chlovski e de Richards, de Baktin e de Mukarovski, de Lotman e de Eco? De resto, podemos encontrar em Croce a origem histórica desta fusão entre os estudos semio-lingüísticos e estudos estológicos; não está justamente a *Estética* de 1902 propondo a "abusada mas eficaz" imagem de um "túnel" no qual "a Lingüística, enquanto filosofia, deve fundir-se na Estética; e funde-se efetivamente, sem deixar resíduos"?

Qual é, em outras palavras, o valor teórico desta renascença estética dentro do paradigma semiótico: trata-se de uma crise de idéias, de uma revolução epistemológica ou de um normal aprofundamento de perspectivas de estudo delineadas pelo tempo?

Tentar responder a semelhantes interrogativas é o escopo deste livro. Nisso pretende-se reconstruir o contexto dentro do qual foi pensado, no nosso século, o ambicioso projeto de um "túnel" que pusesse em comunicação o espaço de ação do estético com o do semiótico. Um contexto que, com mudanças progressivas e alterações locais de rota, dos tempos de sua primeira formulação crociana está profundamente mudado, se não de fato totalmente revirado.

Enquanto a estética idealista tendia a absorver a pesquisa lingüística dentro dos diques da própria especulação, os atuais estudos semiológicos e filosófico-lingüísticos procuram tratar, dentro dos próprios confins, de temas e problemas de tradicional competência estológica, literária e artística. Não se trata tanto de considerar a arte como uma forma qualquer de linguagem (seja isso expressão intuitiva ou código semiótico). Trata-se ao contrário, de reconhecer no interior de cada gênero de significação uma esteticidade profunda que lhes permite o gancho com o mundo, um tipo de local intermediário e constitucionalmente ambíguo onde a palavra e a "realidade" parecem fazer-se e desfazer-se uma com relação à outra. A teoria da Gestalt, recorda Merleau-Ponty, ensina que nenhuma figura é perceptível sem um fundo sobre o qual se ajuste: ou se põe em foco uma ou se põe em foco o outro. O visível serve, pois, de auxílio ao invisível. Do mesmo modo, parafraseando o notável título do filósofo francês, poderemos dizer que o indizível (estético) não é possível de ser entendido como o oposto do dizível mas como a sua específica condição de possibilidade. O indizível não tem assim nada de místico ou de metafísico: é neste caso o campo perceptivo a partir do qual cada forma de discurso resulta possível, as condições tácitas mediante as quais a língua e o mundo entram em relação. Deste modo, mais que imaginar a gênese da linguagem dentro da intuição-expressão da arte, como faz Croce, parece mais

# LINGÜÍSTICA E SEMIÓTICA NA ESTÉTICA DO SÉCULO XX

*Se os peixes, como o esteta, distinguem os perfumes em claros e escuros, e se as abelhas classificam as intensidades luminosas em temas de peso – a obscuridade sendo para eles pesada e o clarão leve –, a obra do pintor, do poeta e do músico, os mitos e os símbolos do selvagem nos devem parecer, sendo como uma forma superior de conhecimento, ao menos como a mais fundamental, a apenas verdadeiramente comum... (Claude Lévi-Strauss).*

## 1. DESCRIÇÃO E PERTINÊNCIA

No nosso século, a lingüística e a semiótica transformam profundamente a teoria estética: seja por aquilo que trata da sua configuração interna, seja por aquilo que trata das suas finalidades explicativas. Neste período a estética abandona um certo número de noções sobre as quais tinha centrado a própria atenção – a beleza, a expressão, o gênio, a empatia, etc. –, para olhar para os fatos artísticos e para os fenômenos estéticos mais que outros de um ponto de vista formal e processual. Considerar a arte e a esteticidade na perspectiva lingüística e semiótica quer dizer sobretudo analisar as formas e os motivos do mesmo modo com os quais estas disciplinas analisam outras possibilidades sistêmicas de significação ou processos de comunicação. Assim, além das numerosas e freqüentemente radicais diferenças entre autores e correntes que no nosso século têm operado um matrimônio entre a estética e as disciplinas semio-lingüísticas, podemos encontrar nestas perspectivas de pesquisa pelo menos dois elementos epistemológicos em comum: o da descrição (em oposição à prescrição) e o da pertinência (em oposição à verificabilidade).

Em primeiro lugar, a atenção que a maior parte das estéticas de direção lingüística e semiótica dedica ao fato técnico e estrutural da arte não pode não recordar muitas estéticas pré-modernas, sobretudo aquela tratadística poética e retórica que se punha o problema da construção da obra, das suas estratégias textuais e de seus efeitos receptivos. Enquanto, porém, tal tratadística tendia mais que outra coisa a oferecer uma série de prescrições para a composição de obras a serem criadas, a estética de orientação lingüística e semiótica prefere ao contrário garantir *descrições* de obras já existentes, de modo a reconstruir posteriormente as condições de possibilidade do fazer artístico em geral.

Tende-se de certo modo a superar uma das ambigüidades de fundo da teoria estética, que freqüentemente estendeu de modo a confundir, no interior da noção central de “belo”, considerações de fato e juízos de valor. O olhar semiótico sobre os fatos estéticos – recuperando verdadeiramente certas instâncias já presentes na *Poética* aristotélica ou no *Sublime* longiniano – conduz-nos a ter rigidamente separata a análise dos procedimentos mediante os quais se constrói o texto artístico do prazer que tal texto sabe provocar em seu fruidor (ou dos valores que uma cultura nele recoloca). O que não implica – como um ou outro ainda sustém – uma recusa prejudicial do prazer ou do valor estéticos; significa antes de tudo ir ao enalço de modos semióticos através dos quais aquele prazer e aquele valor possam ser dados no indivíduo singular ou em uma ordem cultural inteira. Separar fatos e valores parece, em suma, como o melhor modo para explicar os segundos através dos primeiros.

Em segundo lugar, estas tendências da estética contemporânea compartilham o pressuposto de uma aplicação menos ingênua do ideal metodológico-científico com os fenômenos artísticos e, em geral, estéticos. Diversamente das estéticas positivistas, que – em nome de um princípio de cientificidade pensado à imitação das ciências exatas –

tentavam aplicar os resultados teóricos das disciplinas como a psicologia ou a sociologia ao estudo das vicissitudes artísticas, a perspectiva de pesquisa semio-lingüística tem por base que a operatividade das ciências da linguagem tenha parâmetros próprios, categorias e paradigmas específicos, em nada comparáveis àqueles das disciplinas como a física ou a biologia.

A pesquisa de um método rigoroso e em certos momentos verificável não implica, portanto, segundo a estética de derivação lingüística e semiótica, uma recaída naquele cientificismo tanto eufórico quanto ingênuo que caracterizou grande parte da cultura da segunda metade do século XIX (e, para muitas ocasiões, continua a caracterizar a do século XX). Implica, antes de tudo, a assunção consciente de um olhar analítico que, no momento mesmo em que descreve os próprios objetos de estudo, põe constantemente em discussão a si mesmo e aos próprios métodos; um olhar, em suma, que caracteriza aquele domínio do saber onde se pensam e se constroem as assim ditas ciências humanas e sociais.

A presumida cientificidade da estética semio-lingüística – que efetivamente alguns reivindicaram como seu maior mérito e que outros indicaram como seu maior limite – é para ser entendida então como vontade de considerar os fenômenos estéticos enquanto fenômenos antropológicos, portanto analisáveis com a mesma perspicácia com a qual se analisam, digamos, as relações de parentesco ou as formas religiosas. Ao princípio de verificabilidade típico do cientificismo a estética semiótica, enquanto ciência do homem, opõe assim o princípio de *pertinência*, que põe ordem e exige coerência no discurso analítico, sem por isto remeter a um “real” universal e necessário. Descrever, então, não é limitar-se a indicar coisas e fenômenos imediatamente dados, mas ir ao encaixe dos níveis corretos dentro dos quais colocar estas coisas e estes fenômenos, as perspectivas sensatas dentro das quais colocá-las em relação entre si, os critérios mediante os quais é possível entre elas mostrar semelhanças e diferenças.

Se, portanto, para quem observa o pressuposto epistemológico da descrição o adversário teórico é o romantismo, para quem observa o da pertinência, o adversário teórico é sem dúvida o positivismo. Mais que o Romantismo e o Positivismo, por assim dizer, históricos, ligados a saber a períodos culturais delimitados e imediatamente reconhecíveis, trata-se, porém, das mentalidades positivista e romântica que têm circulado e continuam a circular, com máscaras mais ou menos patentes, na cultura moderna. Uma mentalidade positivista que distorce o grosso simbólico das obras em nome de uma exclusiva consideração da factualidade imediata do mundo; uma mentalidade romântica que distorce o lado material da ópera em nome da superioridade do artista-gênio e das sensações impalpáveis provadas pelo público da arte. Duas faces opostas e complementares – como é fácil ver – de uma mesma *epistemé* cultural.

E se em um primeiro tempo a estética semio-lingüística se põe mais que outra coisa questões que dizem respeito a obras de arte singulares, os êxitos da pesquisa sucessiva, ocupando-se dos fenômenos geralmente estéticos, parecem orientados por um alargamento do campo. Se, pois, nas suas fases iniciais esta perspectiva de estudos aparece como uma prática de análise com o exclusivo problema do método – mais próxima àquela que Max Dessoir chamava “ciência da arte” que não à estética verdadeira e própria –, damos-nos conta em seguida que a partir daquelas instâncias metodológicas é possível trazer à baila uma meditação teórica sempre menos implícita e sempre mais incisiva. Assim – superada a euforia pelo estruturalismo, que como uma moda intelectual atravessou em um modo de tal forma acritico as crônicas culturais dos anos 50 e 60, superada por outro lado a crise de identidade que se seguiu nos anos 70, e superado enfim o esmorecimento que invadiu as ciências humanas no decênio sucessivo – a aplicação da mentalidade semiótica aos problemas da estética está hoje destinada a vir a ser uma das perspectivas de pesquisa mais profficuas.

Estas indicações epistemológicas têm, de qualquer maneira, um valor muito geral. Para compreender o senso da experiência semiótica no domínio estético, é necessário traçar-lhe, ainda que em grandes linhas, uma história e uma geografia. Num primeiro momento, com efeito, a hostilidade nos confrontos do romantismo é uma pura exigência teórica, uma petição de princípio que em muitos casos ou termina por sustentar uma mentalidade idealística radicada profundamente na disciplina estética ou, por reação, nega a oportunidade de qualquer teoria da arte. Ocorre assim que, de um lado, autores como Richards teorizam como caráter específico da arte a linguagem ligada à emoção; e que, por outro lado, aqueles que, como os formalistas russos, pretendem trabalhar sobre a materialidade dos textos, não dizem nunca de querer construir uma estética lingüística, mas, muito diversamente, uma crítica literária endereçada *contra* a estética como tal. Pouco a pouco, porém, com o concretizar-se de propostas positivas de redefinição e de análise da arte, e com o aprofundamento da pesquisa sobre a significação, a aplicação das ciências da linguagem à estética termina por constituir uma verdadeira e própria teoria alternativa, em condições de competir e de suplantar uma visão romântica ou positivista da arte consolidadas nos séculos.

Chegou-se assim a uma direção de pesquisa ainda em vias de aprofundamento, à possibilidade que a estética semio-lingüística dialogue de par em par com as teorias estéticas do passado e do presente, tome por empréstimo noções e em torno delas as forneça a grandes aparatos de pensamento como a fenomenologia, a hermenêutica, o desconstrucionismo, a estética da recepção, mas também a crítica kantiana ou a análise freudiana. Configura-se de modo sempre mais evidente a possibilidade, por assim dizer, institucional que estética e semiótica não sejam mais *duas* disciplinas diversas com eventuais tangências entre elas, mas um só campo de pesquisa com problemas e soluções comuns.

## 2. DA AFETIVIDADE AO ICONISMO

Se os mais notáveis protagonistas da semiótica – também graças à moda estruturalista já mencionada – são, sobretudo, de origem européia, os primeiros estudiosos que trabalharam no meio do caminho entre estética e semiótica são ao contrário de origem americana. Deixando de lado a direção do pensamento dominante – o naturalismo, o pragmatismo, o comportamentalismo – desenvolve-se nos Estados Unidos, entre os anos 20 e 40, uma corrente de estudos interessada nos problemas da semântica e da semiótica, e sobretudo às relações que estas disciplinas possam ter com as principais questões da estética teórica. Nasce assim a idéia da arte como fenômeno comunicativo, que se de fato era já vagamente presente naquele filão de estudos de área anglo-saxã que se reportava ao neoempirismo, não foi até este momento suficientemente aprofundada. Em autores como Richards, Langer e Morris torna-se de interesse primário a questão de individualizar os caracteres próprios da linguagem artística e dos modos nos quais ela se manifesta na comunicação estética concreta.

A teoria que majoritariamente atrai o interesse dos estudiosos americanos da linguagem artística é a filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer. Diversamente da célebre identificação de estética e lingüística operada por Croce (segundo a qual a arte e a língua têm em comum o serem atos de espontânea criatividade), para Cassirer a arte é assimilável ao simbólico já que possui uma sua forma articulada. Também se exprime sentimentos obscuros de outra forma indizíveis, a arte, enquanto forma discursiva, é dotada de uma sua racionalidade que se efetivamente se diferencia da atividade científica, não por isto se lhe opõe como a intuição (emotiva) ao conceito

(lógico). A ciência, segundo Cassirer, articula um certo tipo de símbolos em busca de recorrências e de leis da natureza; e a arte articula um outro tipo de símbolos na busca da forma da realidade humana. Em relação à ciência, a arte representa, portanto, como pensa também John Dewey, uma intensificação qualitativa da nossa experiência.

Sob a esteira de Cassirer, e portanto a partir de uma reflexão geral em torno do problema da simbolicidade põe-se Susanne Langer, para rebater que a arte não é, como pensavam alguns neopositivistas, um simples *sintoma* do sentimento humano (uma espécie de grito não articulado e por isto insignificante), mas um verdadeiro e próprio *símbolo* disso. A simbolicidade da arte é, porém, inversa daquela da ciência. Onde esta última dá lugar a símbolos *representativos*, que remetam a uma realidade externa que tentam descrever, a arte – descreve Langer em *Sentimento e forma* (1953) – produz símbolos *apresentativos*, os quais não têm um significado para fora de si mas remetem somente a si mesmos, à sua articulação interna, às suas características formais. Daí a relação entre arte como forma significante e o sentimento como seu conteúdo intrínseco. E se forma e conteúdo não podem ser separáveis do ponto de vista linguístico, do mesmo modo a arte e o sentimento acabam por remeter um ao outro reciprocamente.

### 2.1 A linguagem dos afetos

Bem anteriormente a Langer, porém, já Ivor A. Richards vai em busca de uma relação precisa entre fenômenos afetivos e fenômenos linguísticos. Com Richards, de fato, a estética se desenvolve sobretudo sob a base do reconhecimento da importância da linguagem na experiência humana em geral e na estética em particular. Diversamente das estéticas científicas precedentes (baseadas nos resultados da psicologia ou da sociologia, mas também da fisiologia e da física) às estéticas americanas delas contemporâneas (baseadas no naturalismo e no pragmatismo) o empenho principal de Richards é o de considerar a arte como uma forma particular de comunicação.

Como para Langer, o ponto de partida de uma pesquisa deste tipo é a vontade de refutar as concessões filosóficas do neopositivismo que negavam às afirmações da estética qualquer verificabilidade empírica e, por consequência, qualquer valor cognitivo. Não tem sentido – escreve Richards no célebre *Princípios da crítica literária* (1924) – dizer que as afirmações da poesia não têm valor uma vez que são destituídas de referências empíricas imediatas e caem em contínuas contradições lógicas. Não tem sentido muito simplesmente porque a linguagem poética, por diferença com aquela descritiva da indagação científica, é caracterizada propriamente pelo fato de não dever responder a qualquer critério de verdade e de falsidade. Se a linguagem comum é geralmente um conjunto de asserções sobre o mundo, a linguagem poética joga mais que outra coisa sobre pseudo-asserções em volta do mesmo mundo; mas isto está ligado, não tanto à realidade física, quanto ao universo subjetivo dos afetos e dos valores.

A linguagem poética é, em suma, uma linguagem afetiva. As suas afirmações não devem de fato ser verificadas, sob pena da incompreensão da mais íntima característica do fenômeno poético. Como consequência – coisa que nem os estetólogos nem os linguistas quiseram considerar com profundidade – as regras da linguagem poética (mediante as quais se evocam sentimentos) são totalmente diversas daquelas da linguagem comum. Não existe uma única linguagem fundada sob leis lógicas universais; dão-se quando muito múltiplas formas linguísticas baseadas em axiomas vez por outra diversos que bem pouco têm a ver com os princípios da lógica formal. Assim, a “gramática” poética é destrinchada nas suas formas constitutivas do mesmo modo com o qual se procede para aquela comum ou para aquela científica. E o fato que, seja na fala cotidiana, seja na poesia, as duas funções – simbólica e emotiva – se confundam e tendam a sobrepor-se, não subtrai nada do valor metodológico desta distinção; ao

contrário, faz-se agora mais urgente uma análise diligente e continuada dos vários fenômenos lingüísticos que expliquem onde a linguagem é usada para um escopo e onde para outro.

Este tipo de afirmações - que a estética semiótica sucessiva proverá em parte de redimensionar - não vai de encontro somente à distinção ao final das contas tradicional entre arte e ciência. Ele é compreendido sobretudo como uma tentativa de legitimação da estética enquanto disciplina em si estanke e enquanto fiador epistemológico da crítica literária e artística. As asserções que têm a ver com o universo afetivo não são, então, tanto as dos poetas quanto as dos críticos. É sobretudo a crítica literária que - contra os neopositivistas - Richards tem em mente para justificar um nível epistemológico. E para fazê-lo ele tem necessidade de fundá-la sob bases teóricas certas, ou seja, sob uma estética submetida a uma espécie de preliminar depuração terminológica da sua linguagem.

Daí o longo elenco que, com C. K. Ogden, Richards compila, no célebre artigo sobre "O significado da beleza" (In *O significado do significado*, 1923), onde se relacionam, precisamente, os tropos, diversos significados que o termo "beleza" assumiu nas diversas teorias estéticas. Segundo Ogden e Richards, os estudiosos de estética, amiúde, crêem discorrer sobre a mesma coisa somente porque utilizam os mesmos termos ("beleza", "arte" e semelhantes); pensam e definem, ao contrário, conceitos muito distantes entre si.

De vez em quando - escrevem Ogden e Richards [1923: 167, tradução italiana]\* - temos uma experiência que se poderia chamar "estética", isto é, de vez em quando fruímos, contemplamos, admiramos ou apreciamos um objeto, há evidentemente partes diferentes da situação sobre as quais se pode dirigir a atenção. Conforme a corrente que escolhermos um outro destes aspectos, desenvolveremos uma ou outra das principais doutrinas estéticas. Ao concluir a escolha, com efeito, decidiremos quais dos principais tipos de definição empregaremos.

Uma exigência de clareza definitiva leva, então, Ogden e Richards a bem distinguir 16 possíveis acepções do termo "beleza". E "belo" pode ser:

- (1) o que possui a simples qualidade da beleza,
- (2) o que tem uma forma específica,
- (3) o que é uma imitação da natureza,
- (4) o que deriva da eficaz utilização de um meio,
- (5) o que é obra de gênio,
- (6) o que revela a verdade, o espírito da natureza, o ideal,
- (7) o que produz ilusão,
- (8) o que produz efeitos sociais desejáveis,
- (9) o que é uma expressão,
- (10) o que provoca prazer,
- (11) o que suscita emoções,
- (12) o que dá lugar a uma emoção específica,
- (13) o que implica processos de empatia,
- (14) o que exalta a vitalidade,
- (15) o que nos põe em contato com personalidades excepcionais,
- (16) o que determina a sinestesia.

Diante de uma tal babel de entendimentos - em cujo interior é fácil reconhecer as posições dos filósofos e dos críticos de arte mais notáveis - como se pode considerar,

---

\* Os colchetes indicam os títulos apresentados na Bibliografia.

então, a beleza? Deve o estetólogo limitar-se a representar o “cão de guarda” das afirmações dos críticos de arte – como foi afirmado exatamente a partir desta classificação – ou, ao contrário, a constatação da variedade dos significados da beleza leva a um relativismo que redimensiona as pretensões da estética, sem por isto declará-la fora de rumo? Sobre estas interrogativas se queimou muita lenha da estética do nosso século, nos Estados Unidos ou na Europa, instaurando “processos” para uma disciplina que deveu e soube defender-se seja dos ataques internos seja dos ataques externos muito duros.

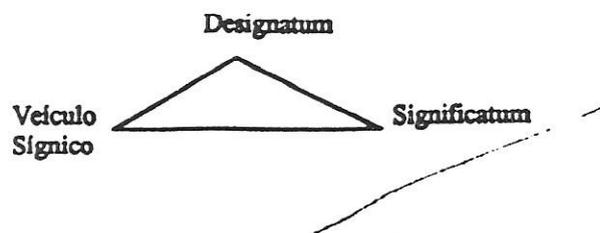
Para aquele que olha Ogden e Richards, eles propendem para a décima sexta acepção da beleza (a sinestesia), que implica as características de integridade, plenitude, completude da experiência, totalidade harmônica que lembram muito de perto aqueles sobre os quais se baseia muita estética novecentista americana, e que serão dali a pouco difundidas por um livro destinado a tornar-se célebre: *Arte como experiência*, de John Dewey.

De qualquer forma, vista em perspectiva historiográfica, a posição de Richards não é importante, em senso estrito, tanto pela idéia de sinestesia ou pelas disputas institucionais a que deu lugar. Ela se reveste de um notável interesse mais que outra coisa porque insere – paralelamente mas mais explicitamente ainda que os formalistas russos – uma reflexão, não apenas sobre o estatuto da arte como linguagem, mas também sobre o da estética como forma de saber. Richards reivindica a exigência de uma estética que enfrenta os problemas da linguagem da obra como de sua própria metalinguagem: linguagens específicas, profundamente diversas da linguagem da vida cotidiana ou da linguagem da ciência, mas não por isto menos importantes do ponto de vista social e epistemológico. Só que, para dizer a verdade, valerá mais a reivindicação teórica, não a solução adotada. Veremos efetivamente que a idéia de uma linguagem afetiva é no fundo ainda exageradamente vaga para definir a comunicação artística.

## 2.2 A comunicação dos valores

Na mesma direção de uma consideração comunicativa da arte vai a estética de Charles Morris. Entre os pais fundadores – na esteira de Charles S. Peirce – da semiótica americana, Morris retoma em sentido lingüístico a teoria deweyana da arte como forma completa da experiência, inserindo a linguagem articulada verbal (comum e poética) no mais amplo horizonte dos sistemas de signos e dos processos comunicativos.

Segundo Morris, a semiótica é uma perspectiva de pesquisa no interior da qual deve confluir grande parte dos problemas até então tratados pelas diversas ciências humanas, uma espécie de metadisciplina que pode garantir um ordenamento abrangente das várias formas do saber. Ponto de partida da pesquisa morrisiana – desenvolvida sobretudo em *Delineamentos de uma teoria dos signos* (1938) e *Signos, linguagem e comportamento* (1946) – é a idéia do assim dito “triângulo semiótico”. Segundo Morris cada signo, enquanto instrumento apto a comunicar qualquer coisa a respeito de qualquer outra coisa, instaura sempre uma relação entre três termos: um *veículo signico* (isto é, mediante o qual se diz, por outros chamado “significante”), um *significatum* (isto é, o que se diz, o “significado”) e um *designatum* (aquilo do qual se fala, chamado também “referente”).



Estes três elementos do signo podem ser estudados por três específicos ramos da semiótica: a sintaxe (que se ocupa das relações entre os veículos signícos), a semântica (que descreve as relações entre o significatum e o designatum) e a pragmática (que estuda os nexos entre o veículo signíco e o designatum, ou seja, em geral, as influências dos signos sobre o real). Mas é evidente que os três elementos do signo são indispensáveis no ato comunicativo concreto. E propriamente a partir da relevância aquisitiva vez por outra para cada um deles Morris distingue, retomando Peirce, três tipos de signo: o *índice* (onde o significante retoma o referente, com escassa intervenção do significado: por exemplo, na língua, os pronomes pessoais, ou, no campo do não-verbal, os gestos de retomada imediata), o *ícone* (onde o significado é uma refiguração do referente: o exemplo mais óbvio é o da imagem) e o *símbolo* (onde prevalece a abstração do significado com relação à concretização do referente: pensemos nos conceitos teóricos, nos gráficos matemáticos, nas idéias filosóficas).

Postas estas distinções, será mais clara a definição morrisiana da arte, em uma perspectiva que assimila totalmente a estética no interior da semiótica. Diferentemente de Langer e Richards, que penam a arte como manifestação concreta de uma linguagem emotiva, Morris – sobretudo nos ensaios “A estética e a teoria dos signos” e “Ciência, arte e tecnologia” (ambos de 1939) – considera a linguagem artística como uma das formas primárias do discurso cotidiano, junto com a ciência e a tecnologia.

Se a ciência produz um discurso de tipo enunciativo e produtivo que permite ao homem “determinar as suas expectativas com precisão crescente com base naquilo que encontra na experiência” (através sobretudo dos símbolos), a tecnologia necessita de uma linguagem apta a alcançar no modo mais adequado a satisfação das necessidades e dos desejos, uma linguagem, portanto, de tipo instrumental (que adota, mais que outras coisas, índices). Outra coisa é a linguagem estética, cuja específica função é a comunicação icônica dos valores.

A arte, com efeito – argumenta Morris –, emprega um tipo particular de signos (precisamente, os ícones), cuja finalidade é a de designar as propriedades axiológicas, ou seja, as valorações intrínsecas de um objeto ou de uma situação. Para poder representar “em modo vigoroso” tais valores, o signo estético deve conter diretamente o juízo de valor sobre o objeto que designa. Ele será, portanto, não um símbolo (que designa o objeto a partir de convenções extrínsecas), nem um índice (que se volta de modo inexpressivo ao objeto), mas um ícone, uma espécie de imagem que, não só mostra de modo expressivo o referente, mas ao mesmo tempo comunica as valorações positivas ou negativas a respeito dele. Em outros termos, a arte não fala da realidade, não a descreve (como faz a ciência) nem tende a transformá-la (como faz a tecnologia), mas reproduz-a valorando-a ou, o que é o mesmo, valoriza-a reproduzindo-a. Leiamos em “Ciência, arte, tecnologia”:

O artista é alguém que forma um meio qualquer de modo que esse assuma em si o valor de uma experiência significante qualquer [...]. A obra de arte é um signo que designa o valor ou a estrutura axiológica em questão, mas tem a peculiaridade – enquanto signo icônico – que, não obstante a sua generalidade de referência, o valor que designa é incorporado na própria obra, de modo que quem percebe uma obra de arte percebe diretamente uma estrutura de valor e não está necessariamente interessado em outros objetos que o signo estético poderia também denotar. [...] A arte é a linguagem para a comunicação de valores. [...] A arte não faz enunciados sobre valores, senão acidentalmente, mas apresenta valores à experiência direta; não é linguagem sobre valores, mas a linguagem do valor. [Morris 1939: 276-277, tradução italiana].

Vê-se bem como a chamada à experiência significante aproxima a semiótica de Morris ao pragmatismo de Dewey. A experiência estética é a representação “vigorosa” de uma experiência que merece de um modo ou de outro ser representada, devido a seu

modo equilibrado, conclusivo. Os valores da situação representada são aqueles que emergem em uma experiência que merece este nome, que seja pois estética.

Mas a aproximação semiótica abre à estética novos horizontes de pesquisa. Isso permite efetivamente a Morris em primeiro lugar superar a idéia de molde idealista segundo o qual a emotividade é a característica peculiar da arte. E, em segundo lugar, permite-lhe individualizar aquela noção de *dominante* lingüística que, dando uma volta radical à semiótica da arte, abrirá o caminho às orientações da pesquisa atual, de Jakobson em diante. Vejamos em que consiste.

As três formas principais do discurso, diz Morris, não são para entender em sentido ontológico, como se se tratasse de três linguagens diversas. A sua distinção é, ao contrário, de tipo operativo: ciência, tecnologia e arte são três usos possíveis da linguagem. Assim,

as atividades do cientista, do artista e do tecnólogo são atividades que se sustentam mutuamente, e as suas diferenças e inter-relações se podem reconhecer nas diferenças e inter-relações que suscitam entre o discurso científico, o estético e o tecnológico. [Morris 1939: 279, tradução italiana].

Um discurso concreto é, portanto, permeado por todas as três formas primárias da linguagem, em uma hierarquia vez por outra diversa. Em um caso será dominante a função científica, em outro a tecnológica, em outro, ainda, a estética. Assim, se no discurso artístico possam estar presentes intentos descritivos, produtivos e até operativos, isto não significa (como julga o crocianismo) que aquele discurso não seja efetivamente artístico, mas apenas que, além da dominante estética, existem nele finalidades secundárias; tais finalidades, menos importantes mas não por isso ausentes, são de resto propriamente aquilo que faz a concretização daquele discurso. O que é um primeiro redimensionamento da noção de autonomia da arte (que, com Jakobson, será totalmente revogada): não apenas, com efeito, na arte possam estar presentes outras características que não tem a ver com a artisticidade da obra, mas também em outras atividades semióticas, em outras formas lingüísticas, possam estar presentes, em clave secundária, elementos artísticos.

3. DA FORMA À ESTRUTURA

Se na América o casamento entre estética e semiótica tem lugar mais que outro no interior de uma reflexão lógico-filosófica sobre a linguagem (na tradição do neoempirismo, do comportamentalismo, da filosofia analítica e da semiótica cognitiva), na Europa tal casamento desenvolve-se, ao contrário, sobretudo a partir dos resultados da lingüística (na linha que de Saussure vai a Trubetzkoy e Jakobson, a Hjelmslev e Benveniste) e da teoria da literatura e da narração (a partir de Propp e dos formalistas russos). Se, pois, ao menos em um primeiro momento, a estética semiótica americana trabalha em uma direção muito próxima àquela do positivismo (com todos os méritos e os defeitos típicos daquela visão do mundo), no continente europeu a aplicação da semiótica ao fato artística comportou imediatamente uma tomada de posição menos ingênua nos confrontes da idéia de ciência.

Diferentemente da psicologia e da sociologia, que emprestavam à estética positivista modelos interpretativos tendo em vista um tranquilizador ideal de cientificidade, a semiótica europeia oferece à estética um conjunto de categorias privadas de qualquer ingenuidade positivista. Isto por um motivo muito simples: diversamente da tradição filosófica que pensa a linguagem como reflexo de uma

9

realidade dada, ou seja, como simples instrumento de comunicação, a lingüística de origem saussuriana (da qual surgiu precisamente a semiótica estrutural contemporânea) estuda a linguagem nas suas leis sistemáticas além de qualquer referência ao mundo externo. De tal forma o triângulo semiótico morrisiano vem amputado de um dos seus elementos, o do designatum ou referente, que é considerado não essencial na constituição do signo. O signo é pensado, ao contrário, como uma entidade de duas faces, o significante e o significado, que se constituem cada uma em relação à outra. A língua é, então, um sistema de signos, ou seja, uma complexa estrutura que articula em relações de oposição e diferença unidades lingüísticas significativas. E o valor destas unidades significativas, destes signos e partes de signo, não depende de sua capacidade comunicativa, mas antes de seu posto no sistema lingüístico como um todo. De tal modo, para Saussure a língua não deve ser estudada enquanto meio para representar a realidade ou para comunicar um pensamento, mas como uma realidade ela mesma, com leis e procedimentos de transformação que se afastam do mundo da natureza e do homem, ou melhor: que o produzem dentro dela.

Relacionando o discurso no âmbito filosófico, isto significa que a concessão semiológico-estrutural da língua (e da obra de arte, literária e não, entendida como fato lingüístico) é de todo desvinculada da crença no real, naqueles "fatos" que os positivistas consideram causa primeira e fim último de toda atividade intelectual, cognitiva e também expressiva. E se isto, do ponto de vista epistemológico, comporta um profundo repensar das posições do realismo científico, do ponto de vista estético implica uma superação de todas aquelas problemáticas ligadas ao nexos entre a arte e a realidade: a imitação, a ilusão, a aparência, a atividade ontológico-fundadora e assim por diante. E se a linguagem não é representação do pensamento, não será menos ainda expressão dos sentimentos; algo que, em perspectiva estética, implica a colocação em discussão de concessões românticas já desprovidas de sentido segundo as quais o mundo interior do artista transcende o físico da sua obra.

### 3.1. *O autor e a obra*

A estes gêneros de problemas estéticos já estereotipados, substituem-se questões mais propriamente técnicas, que dizem respeito à específica materialidade do fato artístico. A arte, enquanto evento lingüístico, tem uma sua estrutura semiótica, é um sistema de signos com leis próprias que o estudioso deve poder encontrar. E assim como um falante qualquer não é por nada consciente das regras lingüísticas que emprega, não conhece o que é aquilo que de qualquer modo já sabe, do mesmo modo não é por nada dedutível que o artista deva ser consciente das estruturas significativas que põe em cena nas próprias obras. A noção de autor, que o Romantismo legou à criatividade espontânea do gênio, cede o posto à de obra, uma obra desvinculada de seu momento produtivo e que vive vida própria por meio das suas formas. Apoderando-se de alguns princípios da psicanálise, sobretudo na versão que se nos oferece a partir de Jacques Lacan (por sua vez permeada da reflexão heideggeriana), muitos semiólogos sustentam que é a linguagem que atravessa o sujeito e não o sujeito que funda a linguagem. Assim, segundo a estética semiótica, não é o artista a produzir uma sua linguagem (emotiva, valorativa ou outra); é a obra que, através da linguagem, produz o artista como sujeito em si existente.

Daí a absoluta primazia do estudo das estruturas da obra, entendida como texto lingüístico, com relação às motivações psicológicas ou sociais fornecidas da imagem tradicional do autor. A semiótica d arte (ao menos nas suas fases iniciais, nas quais a exigência opositiva nos confrontos da estética tradicional é mais forte) põe totalmente à parte as instâncias psicológicas e sociológicas das teorias românticas e positivistas, em

nome daquilo que constitui a especificidade da obra de arte, o seu ser objeto lingüístico-semiótica antes de qualquer outra coisa, o seu ser produto construído mediante uma longa e complexa faina dos sistemas de signos.

### 3.2. *Verbal e não-verbal*

Segundo a estética semioticamente orientada, esta pesquisa das estruturas significantes da obra é possível seja para aquelas artes, como a literatura, nas quais o vínculo lingüístico aparece de forma mais evidente, seja para aquelas outras artes, como a pintura ou a dança, aparentemente não lingüísticas. De resto, é necessário ter claro que toda vez que se fala, em geral, de "linguagem" da arte, não se está referindo àquele conjunto de estruturas formais fonéticas, gramaticais e sintáticas que constituem o tradicional objeto de estudo das ciências da linguagem verbal. Pensa-se, ao contrário, nas complexas organizações estéticas de signos (e partes de signos) que são às vezes de caráter verbal e outras de caráter não verbal. A existência por si mesma de uma disciplina como a semiótica deveu-se principalmente ao fato de que, ao lado da linguagem verbal, existe uma série de sistemas de significação que não fazem uso de palavras e de frases mas que, todavia, são usados pelo homem para significar o mundo e para comunicar por intermédio delas.

Assim, no momento em que a semiótica é aplicada ao campo da estética, a sua primeira preocupação é justamente a de sublinhar que, quando se discutem os nexos entre arte e linguagem, deve-se remover a imagem tradicional da linguagem verbal como instrumento privilegiado (senão único) de discurso e de comunicação. O objeto da estética torna-se, portanto, aquele vasto campo onde a língua verbal se entrelaça e se confunde com sistemas de signos que, se for o caso, fazem uso de substâncias expressivas não sonoras, não por isso parecem menos significativos. Assim, por exemplo, quando se fala da linguagem do teatro, o gesto do ator, seus trajes e sua maquiagem, a cenografia, etc., tem um papel tão importante quanto o texto que o próprio ator recita; a representação de uma cena teatral, analisável semioticamente, é justamente aquela complexa estruturação semiótica que consegue entrelaçar em modo artístico todos aqueles sistemas de signos, verbais e não verbais. Mas o mesmo vale para aquelas artes onde é ausente toda forma de verbalidade, como quase sempre acontece para as artes figurativas: pintura, escultura e arquitetura articulam em seu interior específicos sistemas de signos de tipo não verbal, ou seja, imagens que, enquanto portadoras de significado, devem ser consideradas em tudo e por tudo como signos. Em geral, de qualquer modo, o trabalho semiótico da arte transcende a língua verbal do uso cotidiano: às vezes a transforma para seus fins específicos, outras a negligencia para fazer uso de outros materiais, mas em qualquer caso coloca-a como entre parênteses para construir formas e significados comunicáveis só e apenas através de linguagens, efetivamente, artísticas.

Se, portanto, as primeiras aplicações e os primeiros resultados da estética semiótica foram obtidos no campo literário é porque nesta forma de arte o vínculo lingüístico, apesar de apresentar problemas não tidos com indiferença, aparece como mais imediato, a propósito, debruçemo-nos sobre o cinema ou sobre a arquitetura. Veremos que uma das questões mais espinhosas da estética semiótica é justamente a do iconismo, ou seja, do modo como as imagens possam ser consideradas como signos.

#### 4. DA LITERARIEDADE À DOMINANTE POÉTICA

Primo testemunho da estética semiótica no domínio europeu é, definitivamente, a prática crítica e analítica daquele grupo de estudiosos russos que, por volta dos anos 10 e 20, decidiram pôr de lado a abstração das teorias estéticas para dedicar-se à experiência concreta da análise dos textos literários. O objeto dos estudos literários, para os formalistas russos, não é a literatura (termo por demais vago, eu pode dar vazão a fortes ambigüidades) mas a *literariedade*, ou seja, aquilo que faz de uma mensagem qualquer – oral ou escrita – uma obra literária.

Os críticos literários, sustentam Roman Jakobson e Jurij Tynianov (1928), tem-se até agora comportado como aqueles agentes de polícia que, não sabendo o que buscar no curso de uma investigação, lançam mão de um pouco de tudo na esperança que isto possa constituir um bom indício para suas indagações: os críticos se debruçam, assim, ora sobre a biografia do autor, ora sobre as condições sociais nas quais ele vive, ora sobre as motivações políticas de seu agir, ora sobre os gostos do público, ora sobre prescrições da tradição retórica, sem nunca pôr-se o problema de um objeto claro e distinto, ou seja, específico de suas análises. Mas se tal objeto pode existir, ele é justamente a linguagem realmente utilizada pelo artista e percebida pelo seu público. Uma linguagem que deve ter em conta a fala cotidiana do tempo na qual é proferida, com a tradição literária precedente, com os hábitos perceptivos do público, etc. Existe, pensam assim os formalistas, uma linguagem propriamente poética (ou, em geral, artística), cujas leis possam ser reconstruídas a partir de um confronto com a linguagem comum: o problema está encontrar, através de um sistema de recorrências, um conjunto de variações, ou seja, critérios com os quais é possível reconhecer esta especificidade literária.

E se tais critérios são complexos e dificilmente definíveis, é, porém, certo que, através de um procedimento literário, a obra produz um *efeito de estranhamento* sobre seu leitor. A realidade recriada na obra, sustentava um dos mais agudos entre os estudiosos formalistas, Victor Chlovski, provoca uma desautomatização da habitual percepção que se tem do mundo. Geralmente, argumenta Chlovski, percebemos o mundo de maneira costumeira, de modo que a maior parte de seus elementos ou eventos nos aparece como normal, óbvia, natural. A arte, ao contrário, retira da percepção a sua automaticidade e nos permite dela colher aspectos de outra forma escondidos. A obra literária age um pouco como aquele cavalo que Tolstoi faz raciocinar em um seu conto: como é possível, pergunta-se o cavalo, que, entre todas as pessoas que cuidam de mim (que me levam para comer, que me escovam, que me fazem galopar) nenhuma use a palavra “meu” e que, ao contrário, o único que diga “o meu cavalo” é aquele a quem eu vejo menos do que todos?, o que significará de fato a palavra “meu”? Com este estratagema do cavalo – explica Chlovski – Tolstoi dirige uma crítica à instituição da propriedade privada, instituição que a automatização da percepção (e do saber) nos apresenta como natural e que só através do filtro da literatura aparece como menos óbvia, como uma construção cultural estabelecida por alguns homens contra outros homens.

Esta noção de “estranhamento”, que terá um grande resultado sobretudo na dramaturgia brechtiana, é de grande utilidade para compreender a estética implícita dos formalistas russos. O trabalho do artista – ou seja, a transformação de formas e motivos, a transgressão estilística, a traição ideológica, a reinvenção lingüística – não só põe o problema de considerar a linguagem comum enquanto instituição humana e social menos óbvia de quanto aparentemente não pareça; mas, sobretudo, indica o fato que a esfera da arte é de qualquer modo, *senão antagonista, inevitavelmente diversa* daquela da cotidianidade. Em evidente paralelismo com certas posições da semântica americana,

os formalistas russos sustentam que a palavra poética se diferencia daquela comum pelo fato de que a sua função não é a de remeter a um mundo externo, de predicar um estado de coisas ou de comunicar uma situação psíquica interior. A palavra poética manifesta, ao contrário, a si mesma, põe-se à mostra como tal em todos os seus aspectos (fônico, gramatical, semântico, etc.), revelando-se como signo atípico, ao mesmo tempo auto-reflexivo e polissêmico. Relegando a intencionalidade comunicativa da linguagem ao nível de pura motivação do procedimento artístico (o conteúdo, a saber, serve somente para tornar possível o trabalho sobre a forma), a literatura põe a nu a própria linguagem multiplicando-lhe os significados.

A ambigüidade semântica é constitutiva da linguagem literária. O que não significa que a forma literária não veicule algum conteúdo determinado ou determinável, mas que este conteúdo é apartado com relação à linguagem cotidiana, é o resultado de uma desautomatização da percepção do mundo. O mundo ao qual a literatura alude é, em suma, um outro mundo com relação àquele ao qual remete a língua comum, ao mesmo tempo mais rico e menos evidente, mais preciso e mais vário.

E se no caso dos textos poéticos esta idéia parece decalcar as posições quase niilistas da *arte pela arte* (*art pour l'art*) (onde o sentido da palavra poética se perde nos meandros do som do verso), a arte narrativa exprime muito bem o conceito de estranhamento lingüístico do real. O conto literário constitui-se, dizem os formalistas, com a colocação em enredo de uma *fábula*: os eventos contados, isto é, não se sucedem nunca, no interior por exemplo de um romance, na ordem temporal e causal nas quais aconteceram ou poderiam verossimilmente ter acontecido (*fábula*) mas em uma ordem feita de antecipações, de retornos, de pausas, de superposições, etc. (*trama*); mas a trama é complexa à medida que se destaca do cotidiano, sem por isto implicar uma cesura total nos confrontos das leis da verossimilhança. Entre as várias formas narrativas, o uso do tempo tem regras próprias que pouco ou nada tem a ver com as leis temporais da percepção cotidiana e do conhecimento científico: através do exame dos modos nos quais ele é utilizado é, pois, possível mostrar o grau de literariedade de um texto (e, cuidadosamente, acenar também para uma sua valorização estética).

#### 4.1. A morfologia da fábula

Próximo ao grupo dos formalistas russos está o filólogo e folclorista Vladimir Ja. Propp (1895-1970) que com o seu volume *Morfologia da fábula* [1928] abriu uma direção de estudos destinada a ter uma grande importância na pesquisa literária e estética do nosso século. Com um agudo trabalho de comparação de uma centena de fábulas russas de magia, Propp chega a reconstruir uma espécie de grade formal que pode se submeter à prova para qualquer fábula. Ao invés de afrontar a questão muito antiga da origem das fábulas (à qual dedica, porém, em 1946 um específico volume, *A origem histórica dos contos de fadas*), Propp prefere aqui lançar a hipótese de que certas fábulas, no interior de um *corpus* previamente escolhido, apesar de contar histórias diversas, seguem um esquema narrativo sempre igual.

Se se consideram as ações das várias personagens da fábula do ponto de vista do desenvolvimento do acontecimento fabulesco, se se olha, por assim dizer, mais que às ações singulares, às suas *funções narrativas*, descobre-se que em profundidade, as personagens fazem sempre as mesmas coisas: quer seja o herói um camponês ou um príncipe, quer o fim da aventura seja matar um dragão ou conquistar um reino, quer a ação se desenvolva em um bosque encantado ou em um alegre vilarejo, em qualquer caso o esquema das funções aparece como recorrente. Em outras palavras, as ações que recobrem um valor narrativo necessário no interior da ação, aqueles que permitem o desenvolvimento da história contada, mesmo em uma aparente diversidade de

manifestação, são as mesmas de fábula a fábula. Assim, se as personagens das fábulas e suas ações são extraordinariamente numerosas, as funções narrativas são, ao contrário, em um número limitadíssimo. Para todas as ações que têm lugar naquele grupo de fábulas por ele analisado, Propp delas especifica apenas trinta e uma.

Não só isto: estas trinta e uma funções se sucedem igualmente segundo uma ordem constante (a uma situação inicial de bem-estar segue uma ruptura da ordem, então uma falha, depois disto uma partida do herói, daí a outorga do meio mágico, em seguida uma luta com o antagonista, e assim por diante) e podem ser posteriormente reagrupadas em apenas sete *esferas de ação*: o herói, o falso herói, o antagonista, o doador, o ajudante, a princesa e seu rei, o mandante. A fábula de magia – que a pesquisa folclórica precedente definia através de critérios empíricos e que deixavam escapar quais os famosos *motivos* – transformam-se em Propp em algo de muito preciso: um conto, ele diz, “a sete personagens”, em cujo interior se leva a termo sempre o mesmo “movimento”: aquele que dá uma ruptura da ordem posta a um matrimônio, a uma transformação por assim dizer de um individuo qualquer em herói socialmente reconhecido.

A importância da pesquisa proppiana vai além de seu êxito imediato: se, por assim dizer, a *Morfologia da fábula* tem como escopo evidente o de desmistificar o lugar-comum segundo o qual o fabulesco é o mundo da fantasia e da liberdade narrativa, dado que, ao contrário, vigoram nele rígidos critérios de composição narrativa, em uma perspectiva mais ampla este livro fez escola sobretudo do ponto de vista de seu método. Quando, em 1958, o texto de Propp foi traduzido em inglês, tornando-se acessível aos estudiosos ocidentais, ele aparece como o modelo exemplar daquela análise do conto que, a partir das pesquisas sobre mitos do etnólogo Claude Lévi-Strauss, se estava experimentando no seio do nascente estruturalismo. Mas, como se verá, o clima intelectual está profundamente mudado. Nos anos 20 o trabalho morfológico proppiano estava em sintonia com aquele que os formalistas conduziam paralelamente sobre as obras literárias: então, a noção de forma valia mais que outra coisa como declaração de intenções nos confrontos da estética idealista e positivista do século passado. Nos anos 50 e 60, ao contrário, sob a escolta das experiências da lingüística, a noção de estrutura põe a si mesma objetivos bem mais ambiciosos. Daí a nota polêmica entre Propp, preso na defesa de suas posições, e Lévi-Strauss, desejoso de estender o espírito metodológico da *Morfologia da fábula* a um universo narrativo muito mais vasto que compreendesse também as narrações mitológicas. Propp mostra-se, se não cético, decisivamente perplexo diante das tentativas de aplicação do método morfológico a outras formas narrativas, e sobretudo à literatura assim dita artística, mostrando uma concessão estética de molde, em suma, romântico. Na conclusão à sua réplica a Lévi-Strauss escreve efetivamente

É muitíssimo possível que o método de análise das narrações segundo as funções das personagens revele-se útil também para os gêneros narrativos não apenas do folclore, mas da literatura. Todavia, os métodos propostos neste volume antes da aparição do estruturalismo, como também os métodos dos estruturalistas os quais aspiram ao estudo objetivo e exato da literatura, têm também eles os seus limites de aplicação. Eles são possíveis e profícuos onde se nos encontramos de frente a uma repetibilidade em ampla escala, como se dá na linguagem e no folclore. Mas quando a arte se toma campo de aplicação de um gênio irrepetível o uso de métodos exatos dará resultados positivos apenas se o estudo dos elementos repetíveis for acompanhado do estudo daquilo que é único ao qual olhamos como à manifestação de um milagre irreconhecível. Qualquer que tenha sido o preceito a partir do qual se tenham escrito a *Divina Comédia* e as tragédias de Shakespeare, o gênio de Dante e o de Shakespeare são irrepetíveis e não podem ser compreendidos apenas com métodos exatos. [Propp 1966:227].

## 4.2. O sistema dos sistemas

O advento do comunismo na Rússia leva, com o passar de poucos anos, ao desaparecimento do formalismo. De resto, o próprio termo "formalismo" certamente reductionista com relação ao trabalho de Chlovski, Tynianov, Jakobson e companheiros, foi atribuído a esta direção de estudos propriamente por seus detratores. Ocupando-se exclusivamente da forma da obra, sustentam os críticos marxistas, os formalistas esqueceram a relevância ideológica do fato literário, o único aspecto que deve, ao contrário, interessar ao estudioso de literatura empenhado na edificação da sociedade socialista.

Submetido a críticas impiedosas e grosseiras que muito freqüentemente se transformavam em verdadeiros e próprios vexames pessoais, quase todos os estudiosos formalistas devem escolher entre o silêncio e a adequação ao regime. Um ou outro, como Jakobson, preferiu o caminho do exílio podendo assim levar adiante as pesquisas conduzidas até aquele momento. Nasce assim no final dos anos 20, do encontro de Jakobson com um grupo de pesquisadores como Mukarovsky, Trubetzkoï, Mathesius, etc, o célebre Círculo Lingüístico de Praga, onde as idéias dos formalistas russos recebem novos fundamentais aprofundamentos também sob a esteira das instâncias sócio-políticas da estética marxista não soviética.

Em uma intervenção de 1928 Jakobson e Tynianov tinham afirmado que a "série" literária, se no seu interior forma um sistema de elementos lingüísticos entre si estreitamente inter-relacionados, é em torno de si entendida como elemento de um sistema mais amplo junto a outras "séries" não literárias como a religião, a filosofia, a política, a economia, etc: somente a estruturação sincrônica e as variações diacrônicas deste "sistema de sistemas" podem então determinar e transformar os valores estéticos de uma obra.

A partir desta idéia de fundo nascem as famosas teses de 1929, ato de fundação do Círculo de Praga: se nele por aquilo que diz respeito ao estudo da poesia, a instância lingüística dos formalistas russos é reafirmada, não por isto é deixado de lado o contexto histórico-social dentro do qual a linguagem (poética e não) nasce e se desenvolve. Repensando em uma perspectiva unitária os êxitos do formalismo, os lingüistas de Praga apontam, outrossim, para um aprofundamento deles. Afirma-se, assim, que

a linguagem poética, do ponto de vista sincrônico, tem a forma [...] de um ato criador individual que, de um lado, conquista valor em função da tradição poética atual [...] e, de outro, da língua comunicativa contemporânea. [Garroni e Pautasso eds. 1979: 45]

O que explica a complexidade da poesia e a dificuldade à qual o lingüista vai de encontro ao tentar defini-la: a linguagem poética não é reconduzível ao uma norma mas joga no interstício entre duas normas distintas, a da tradição poética e a da língua comunicativa, manifestando-se, porém, sempre como ato lingüístico individual, ou seja, aparentemente livre e espontâneo.

A espontaneidade artística deriva, em suma, de uma legalidade normativa ainda mais presente, mais prescritiva, mais coercitiva do que aquela que rege a língua comum. Isto porque – explicam os autores de Praga – os diversos planos da língua poética (fonológico, morfológico, etc) são tão estreitamente ligados um ao outro que o menor deslize em qualquer um deles gera um deslize em todo o conjunto da mensagem. "A obra poética é uma estrutura funcional, e os vários elementos não podem ser compreendidos fora da sua conexão com o conjunto". O que implica que o poeta deva

15  
saber construir uma mensagem extremamente rígida e extremamente delicada, cujo efeito de conjunto é o que se chama, efetivamente, poeticidade.

A poeticidade não é outra coisa que todo este jogo de encaixes lingüísticos assim constituído e para o qual o signo lingüístico mostra-se na sua evidência efetiva de signo, ou seja, se entidade construída para um fim específico:

o princípio organizador da arte, em função da qual ela se distingue das outras estruturas semiológicas, é que a intenção é dirigida não sobre o significado mas sobre o próprio signo. O princípio organizador da poesia consiste em dirigir a intenção sobre a expressão verbal. O signo é um componente dominante em um sistema artístico: e quando o histórico da literatura, analisando a ideologia de uma obra literária como uma entidade independente e autônoma, assume qual o principal objeto de estudo, o significado e não o signo, ele rompe a hierarquia dos valores da estrutura estudada. [Garroni e Pautasso eds. 1979: 51- 53]

Superaram-se de tal modo as acusações simplistas de formalismo endereçadas ao estudo lingüístico da arte: é a arte enquanto tal, sustentam os de Praga especificando as posições dos formalistas, a ser construída em vista de sua estrutura lingüística; se se quer entendê-la, deve-se, portanto, partir do estudo de tal estrutura, reconhecendo outrossim à instância ideológica um papel constitutivamente secundário no interior da mensagem poética. E aqueles que, como os críticos marxistas, se concentram exclusivamente sobre o aspecto ideológico da arte não fazem outra coisa que desconhecer o objeto mesmo que pretendem estudar.

Uma vez reconhecida a estrutura da mensagem poética, sustenta, de qualquer modo, Jan Mukarovsky (um estetólogo que trabalha no Círculo de Praga), deve-se especificar o seu papel no corpo completivo da sociedade. É só no interior desta última, com efeito, que estão determinados em modos de vez em quando diferentes os valores propriamente estéticos de uma mensagem poética. Assim, escreve Mukarovsky

entre a esfera estética e a extra-estética não há um confim nítido e preciso; não existem objetos ou fatos que por natureza ou constituição são, independentemente da época, do tempo e do sujeito que avalia, portadores da função estética, e outros que, de novo pela própria conformação real, são necessariamente excluídos de seu campo de ação. [Mukarovsky 1936: 37-38]

Os limites entre arte e não arte não podem ser determinados, então, em um modo nítido e definitivo graças à análise lingüística. Esta retoma somente as estruturas e suas hierarquias internas eventualmente poéticas; é, pois, a sociedade que, além das efetivas qualidades do objeto, lhe atribui uma função propriamente estética. Somente, pois, enxertando as análises da lingüística na tradição da estética sociológica (não banalmente marxista) é possível, segundo Mukarovsky, reconhecer de modo completo o fenômeno artístico.

#### 4.3. Dialogismo e intertextualidade

Próximo ao grupo dos formalistas, mas por outros vieses seu atento crítico, está Michail Baktin. Estudioso com muitos interesses (*O autor e o herói*, 1924; *Dostoievski*, 1929; *Estética e romance*, 1924-38; *A obra de Rabelais e a cultura popular*, 1940), perseguido em vida e forçado ao anonimato (com pseudônimos publicou *Freudismo*, 1927; *O método formal na ciência da literatura*, 1928; *Marxismo e filosofia da linguagem*, 1929), Baktin foi recentemente lido e apreciado na Europa e nos Estados Unidos propriamente por sua capacidade de reportar as questões técnicas do estudo da literatura dentro de um quadro teórico-filosófico muito mais amplo. No momento em que, como se verá mais adiante, o estudo estrutural da obra de arte põe mais problemas do quantos os resolve, a atenção a Baktin assume no âmbito da estética semiótica o

sentido de um repensar global do trabalho desenvolvido e de um paralelo alargamento do campo de estudos. Não é um mero acaso que, por exemplo, tenha sido o mesmo crítico – Tzvetan Todorov – a introduzir na Europa ocidental tanto (em tempos estruturalistas) os textos dos formalistas, como (em tempos pós-estruturalistas) os de Bakhtin. Entre outras coisas as dificuldades biográficas e editoriais de Bakhtin – como sustenta Augusto Ponzio [1980, 1992] – fazem dele hoje, absolutamente, um autor e que mereça novos estudos e novas interpretações, tanto do ponto de vista de uma história das idéias estéticas quanto do ponto de vista dos estímulos que pode dar à pesquisa semiótica presente e futura.

Filósofo de formação, influenciado pela fenomenologia de Husserl, Bakhtin interessa-se pelos debates que se desenvolvem em torno do grupo dos formalistas, sempre em busca da edificação de uma estética geral que leve em conta todos os problemas (psicológicos, sociais, lingüísticos, históricos, políticos, hermenêuticos) de um ou modo ou de outro conexos com o fenômeno literário e artístico na sua complexidade. Diversamente da objeção posta aos formalistas da estética marxista mais intransigente, a principal crítica que Bakhtin dirige a eles é a de “construírem um sistema de juízos científicos sobre uma arte singular – no caso dito da literatura – independentemente dos problemas que dizem respeito à essência da arte em geral”. O que não significa um retorno às hipóteses teóricas de tipo metafísico: ocupar-se da “essência da arte” quer dizer, ao contrário, definir um papel da arte dentro do mais complexo sistema da cultura humana em todas as suas manifestações.

Ocupando-se exclusivamente da forma artística, entendida como estruturação interna do material lingüístico, os formalistas vetam a si mesmos a possibilidade de compreender até o fundo os conteúdos da obra: tais conteúdos, segundo Bakhtin, são para serem compreendidos como os efeitos, de um lado, da criação artística e, por outro lado, da sua recepção na sociedade e na história. A dicotomia prevista pelos formalistas entre a forma literária e o material que a motiva tende a esconder a verdadeira dicotomia que está presente na arte: aquela entre o momento da criação artística e o momento da leitura da obra.

Assim a posição de Bakhtin revela-se, com relação à dos formalistas, muito mais dinâmica: à noção estática de *forma* (quase um esqueleto que rege de uma vez por todas a obra) ele substitui a idéia de *formação* (atividade concreta que se explica em casos concretos); e à noção de *material* (também ele entendido como conjunto bruto de significados) prefere a de *conteúdo* (considerado como o resultado de uma operação concreta, a da leitura). Antecipando os êxitos da hermenêutica gadameriana, Bakhtin sustenta que a obra de arte é sempre o resultado, historicamente situado, de um encontro com o outro, o fruto de um diálogo: diálogo da obra com as obras que a precederam no tempo, diálogo do autor com seus personagens e dos personagens entre si, diálogo do leitor com a obra. Daí as noções, centrais na teoria bakhtiniana, de dialogismo (oposto ao monologismo) e de intertextualidade (oposta à simples textualidade); noções úteis, não apenas para compreender a história literária e artística, mas também para avaliar os êxitos estéticos e culturais das singulares produções artísticas. Assim, os autores sobre os quais Bakhtin mais se detém nas suas análises – Rabelais, Dostoievski, Gogol – oferecem o exemplo de uma prática literária aberta à intertextualidade e ao dialogismo, e garantem a possibilidade de uma teoria literária também ela atenta a estudar, ao lado das formas, as suas origens históricas e os seus contextos antropológicos.

Um dos campos de análise nos quais estas idéias têm encontrado maior fruto é certamente o do romance. À idéia interpretativa, de tipo historicista e marxista, que de Hegel a Lukács fazia desta forma de arte relativamente recente uma “moderna epopéia burguesa”, Bakhtin opõe a idéia de um diálogo entre gêneros literários. Para compreender o sentido do romance devem-se estudar as suas origens históricas na transformação do

“epos”, da comédia ou da sátira, gêneros próprios da literatura antiga e pré-moderna. No encontro entre gêneros literários percebem-se de tal modo, ao lado das transformações formais, as fundamentais recorrências culturais. É necessário, por isso, concluir que o romance não pode ser definido apenas em relação à sociedade burguesa, mas ser entendido como um gênero muito mais universal, como o modelo exemplar da confusão positiva das linguagens.

#### 4.4 A função poética

Entre os principais animadores do Círculo formalista de Moscou e do lingüístico de Praga, a figura de Roman Jakobson transcende em grande distância a experiência daqueles grupos para contribuir de modo decisivo à fundação e à difusão do estruturalismo. Lingüista de múltiplos interesses, Jakobson ocupa-se também e sobretudo dos êxitos que as pesquisas sobre a língua possam ter para uma série de ciências humanas como a psicologia, o folclore, a crítica literária, a semiótica, atribuindo assim à lingüística de molde saussuriano o papel de catalisador (pelo método e pelo objeto) de objetos científicos à primeira vista entre si independentes. O seu celebre mote – lingüista sou, de lingüistas nenhuns me posso alienar – dá conta muito bem da multiplicidade de direções, e ao mesmo tempo da coerência interna, na qual Jakobson se encontra a operar, influenciando entre outros um grande número de estudiosos de diversos campos do saber. Trabalhando com estudiosos do calibre de Mukarovsky, Trubetzkoi, Lévi-Strauss ou Morris, Jakobson difunde o princípio segundo o qual somente através do estudo da estrutura e do comportamento lingüísticos é possível compreender o homem como ser cultural e social.

Entre os diversos aspectos de uma pesquisa à primeira vista não sistemática, mas em realidade extremamente coerente, basta recordar, para o que diz respeito à estética, duas suas fundamentais intervenções. Na primeira, “O realismo na arte” (escrito em 1921, na época formalista), Jakobson deduz uma das principais conseqüências daquela disposição epistemológica anti-referencialista típica da semiótica europeia. Se – como demonstrou Saussure – as palavras não representam as coisas, o texto literário (e em geral a obra de arte) não pode ser, por sua vez, fruto de uma operação de imitação da realidade, natural ou social que seja. Em conseqüência toda vez que se fala de “realismo” na arte (categoria, como é notório, basilar nas poéticas do fim do século XIX e nas marxistas) faz-se referência a concessões entre si muito diversas. Pode ser realista o artista (que quer representar o mundo) ou o público (que vê na obra um espelho do mundo); uma vez considera-se realista a tendência a deformar os cânones artísticos em voga para aproximar-se da realidade, outra, exatamente ao contrário, – pensa-se na tendência a conservar os cânones artísticos como fidelidade ao real; ainda: realista é o naturalista contraposto ao romântico, mas realista pode ser também que descreve os aspectos mais crus (geralmente silenciados) da vida. Em suma, exatamente porque possui um grande número de significados entre si inconciliáveis, o “realismo” é o típico termo que, sustenta Jakobson, foi totalmente abolido do léxico de uma crítica que seja, não simples “bate-papo”, mas discurso fundado em bases rigorosamente lógicas e lingüísticas.

O que, se de um lado redimensiona o debate – central nas poéticas artísticas do final do século XIX e futuramente ainda, não obstante Jakobson, do segundo pós-guerra – sobre a importância representativa da arte, de um outro lado leva uma quase total eliminação da noção de “mimese”, recuperada ciclicamente na história da estética. O vínculo semiótico direciona o estudioso para uma nova definição da arte; não mais técnica manual (como se pensava na Antiguidade) e tampouco meio de deleitar as cortes (como se usava na idade moderna) e nem ainda atividade metafísica do espírito

Assim, se a função predominante em muitos tipos de comunicação é certamente a função *referencial*, ou seja, aquela que é orientada sobre o contexto (que predica, por assim dizer, alguma coisa do mundo), em toda forma de enunciação linguística pode estar presente mais de uma função às vezes em uma escala hierárquica variadamente estruturada.

Vejamos quais são as outras funções. Orientada para o emissor é a função *emotiva*: exprimindo diretamente a postura do sujeito nos confrontos daquilo que está dizendo, ela manifesta emoções, verdadeiras ou presumidas que sejam, sobretudo através das interjeições, as quais à sua volta orquestram o aparato intonacional inteiro. Orientada para o destinatário está, ao contrário, a função *conativa*, expressa gramaticalmente, mais que por outra forma, pelo vocativo ou pelo imperativo, à qual é também ela isenta, como a emotiva, de critérios de verificação. Há ainda a função concentrada sobre o contato, dita *fática*, que se manifesta naquelas mensagens que servem para estabelecer ou para manter uma comunicação (por exemplo: “está me ouvindo?”) ou para atrair a atenção sobre o canal (por exemplo: “alô, está me ouvindo?”); e a função dita *metalingüística*, na qual a linguagem fala das suas regras constitutivas. Esta última não está presente apenas nos discursos dos gramáticos, seu lugar natural, mas também nos discursos de todos os dias (pense-se em enunciados como: “o que quer dizer?”, “o que significa?”).

Há, enfim, uma particular função da linguagem, centrada especificamente sobre a mensagem, que podemos chamar, diz Jakobson, *poética*. É o caso em que a linguagem, destacando-se de toda a relação com o exterior (seja este o contexto discursivo ou a situação comunicativa concreta), reflete sobre si mesma, sobre suas formas, sobre sua, podemos dizer, eficácia. Seus dois eixos fundamentais da produção linguística são a seleção e a combinação (um sistema “paradigmático” no qual se escolhe um elemento em relação a outros equivalentes e um processo “sintagmático” no qual este elemento é posto ao lado de outros elementos, também eles previamente selecionados), pode-se definir a função poética como a projeção do eixo da seleção no eixo da combinação. Isto significa que na poesia é constitutivo que a equivalência venha manifesta no interior de um texto concreto: ocorre que certos elementos, ao invés de serem selecionados no eixo paradigmático, venham expressos juntos no eixo sintagmático, como quando formas sonoras equivalentes venham repetidas criando efeitos de pura musicalidade que escapem, ao menos na primeira instância, no sentido das palavras em jogo. A rima, no nível fônico, é o exemplo mais evidente deste fenômeno, que é possível encontrar também nos níveis lexical, sintático, semântico, etc. Deixando prevalecer o som sobre o sentido, a mensagem poética é, pois, para Jakobson, constitutivamente ambígua e auto-reflexiva.

Do ponto de vista da estética semiótica, este ensaio de Jakobson leva a termo dois substanciais progressos:

1) Antes de tudo, supera a dicotomia – presente como resíduo romântico dos formalistas e dos seus epígonos – entre uma linguagem ordinária e uma linguagem poética. Não existem duas linguagens separadas, a poesia não é um descarte com relação a uma norma linguística dada como evidente: “a poeticidade – escreve Jakobson [1963: 217, tradução italiana] – não consiste no agregar ao discurso ornamentos retóricos: ela implica uma revalorização integral do discurso e de todos os seus componentes quaisquer que sejam”. Assim como não há nada de espontâneo na poesia, não há nada de evidente na linguagem assim chamada comum: é sempre no seu interior, enormemente estratificado e complexo, que se dão alguns procedimentos particulares que por convenção chamamos poéticas. Tais procedimentos, que a sociedade e a cultura investem muito freqüentemente de valorizações estéticas, não têm por princípio, do

ponto de vista comunicativo, nada de diverso de outros procedimentos lingüísticos. A pesquisa do assim chamado "específico" poético deve, pois, partir de uma perspectiva formal e não ontológica.

2) Em segundo lugar, supera aqueles resíduos sentimentalistas – presentes explicitamente em Richards e implicitamente na idéia morrisiana da arte como comunicação de valores – que, persistindo na dicotomia entre linguagens, atribuem à linguagem poética a característica da emotividade. A emotividade é, explica Jakobson, uma função estanque em si mesma, aquela que entra em jogo cada vez que o emitente manifesta uma sua disposição particular nos confrontos daquilo que está proferindo. Reduzir a emotividade à poesia significa, pois, constringir tanto a poesia quanto a emoção dentro de uma irracionalidade de princípios: ambas, ao contrário, enquanto específicas funções lingüísticas, agem mediante regras próprias que o falante utiliza, cuja racionalidade profunda é objeto do lingüista.

Mas o centro deste ensaio de Jakobson tem a ver também com a estética geral. A função poética – sublinha, de fato, Jakobson – não se encontra somente nos textos poéticos, onde é dominante, mas em todo outro possível texto, onde é subordinada. É possível especificar o gênero literário dentro do qual inscrever um texto poético que traga, como segunda função, que no seu interior suceda hierarquicamente à função poética. Assim diremos que na épica é presente a função referencial, na lírica a emotiva, e na poesia exortativa a conativa. As classificações internas feitas à poesia (os assim chamados gêneros literários) não são, portanto, como pensava Croce, extrínsecas ao ato poético, mas o constituem, antes, profundamente nas suas orientações de fundo, no momento mesmo da codificação da sua estrutura verbal. E além disso:

A função poética – escreve Jakobson – não é a única função da arte da linguagem, dela é apenas a função dominante, determinante, enquanto em todas as outras atividades lingüísticas representa um aspecto subsidiário acessório. Esta função, que põe em relevo a evidência dos signos, aprofunda a dicotomia fundamental dos signos e dos objetos. Portanto, tratando da função poética, a lingüística não pode limitar-se ao campo da poesia. [Jakobson 1963: 190, tradução italiana]

Assim, podemos encontrar elementos de poeticidade em mensagens políticas ou publicitárias (onde predomina a função conativa) ou na comunicação de todos os dias (onde são privilegiadas outras funções). O exemplo referido a este propósito por Jakobson [1963: 190-191, tradução italiana] é o do célebre *slogan* "I like Ike", usado na campanha eleitoral das eleições presidenciais americanas por Eisenhower. A estrutura deste *slogan*, sustenta Jakobson, é extraordinariamente semelhante à de um verso de Keats: três monossilabos, em cada um dos quais está presente o ditongo /ay/ seguido de um fonema consonantal (/..l..k..k/). Mas não está tudo aqui: o lingüista russo observa, com efeito, que, em primeiro lugar, os dois ictus da forma trissilábica (*I like / Ike*) mantêm entre si, e, coisa notável do ponto de vista semântico, a segunda das duas palavras em rima (/ayk/) está totalmente inclusa na primeira (/layk/), de modo a criar a "imagem paronomástica de um sentimento que envolve totalmente o seu objeto". Em segundo lugar, Jakobson nota que os dois ictus formam, outrossim, uma aliteração, e a primeira das duas palavras aliterantes (/ay/) está perfeitamente inclusa na segunda (/ayk/), produzindo desta vez a "imagem paronomástica do sujeito amante envolto no objeto amado". Eis, em suma, como no interior de uma fórmula eleitoral aparentemente banal se insinua a função poética da linguagem, reforçando-lhe a expressividade, sobretudo, a eficácia comunicativa.

Esta idéia da hierarquia de funções lingüísticas, presente nas entrelinhas já em Morris, recebe graças a Jakobson uma definitiva verificação: deste momento em diante toda discussão em torno da autonomia ou da heteronomia da arte, cada tentativa de

20

encerrar a arte em um domínio separado do cotidiano deve defrontar-se com a questão da dominante lingüística e da hierarquia de funções. Poder-se-á falar, portanto, somente de autonomia ou heteronomia *relativas* dadas em cada ocasião conforme os casos e os escopos da comunicação: são os contextos lingüísticos, a circunstâncias comunicativas, as conotações culturais e a históricas que codificam um discurso, ora como poético, ora como não poético, que desenham, por assim dizer, os confins vez por outra diversos entre poesia e não poesia. A poeticidade, portanto, não só não tem nada que ver com o sentimento ou com a intuição, mas, enquanto função da linguagem, não é senão um fator ontológico encontrável de uma vez por todas em um texto ou em uma série de textos. O estudo estrutural da poeticidade, como já constava nas pesquisas do Círculo de Praga, tem, pois, um seu vínculo com os estudos histórico-literários.

##### 5. DA OBRA AOS CÓDIGOS

Se o ensaio jakobsiano sua "Lingüística e poética" levou a termo basilares progressos com relação às posições teóricas dos formalistas, eles por outro lado parecem fechar uma época. A definição da poeticidade, exatamente porque supera a concessão autonomística da arte, redimensiona o sentido de uma pesquisa da "literariedade". Tentar definir, também se a partir de bases lingüísticas concretas, um específico literário (ou em geral artístico) significa persistir na crença em um lugar da arte separado de outras atividades humanas e práticas sociais. No formalismo, por outro lado tão hostil a toda estética geral, persiste com efeito uma (implícita) concessão estética de tipo autonomístico que, andando à cata do específico literário, é circunscrita, com Jakobson, à sua negação: a literariedade não é uma específica linguagem mas uma função comunicativa virtualmente presente em toda a linguagem; cabe, portanto, às épocas específicas e culturas sedimentá-la, transformando-a em verdadeira e própria literatura.

Daí a substancial diferença entre a estética dos formalistas e a dos estruturalistas. Com o afirmar-se do estruturalismo, a tentativa de uma definição da literariedade, ou seja, de uma apriorística colocação da arte, torna-se menor. Toma o seu lugar o problema, de caráter muito mais geral, da constituição dos códigos, verbais e não verbais, em cujo interior é possível retomar, entre outras coisas, os fenômenos tradicionalmente considerados como artísticos. Se, por assim dizer, no seu desdém teórico pela teoria, os formalistas acabaram ainda de qualquer modo ligados à estética tradicional, os estruturalistas, em um horizonte muito mais ambicioso, enfrentam a questão das condições formais que tornam possível um fenômeno como o poético. À análise "imanente" dos formalistas, que modelavam os seus métodos sobre a obra vez por outra examinada, substitui-se a pesquisa estruturalista das estruturas profundas que aquela obra tornam possível, à prática da crítica literária acompanha-se a aposta de uma poética que estude as formas virtuais da literatura; a uma aproximação fundamentalmente indutiva, ligada à concretização dos textos, flanqueia-se uma outra aproximação de tipo dedutivo, ligada à abstração das estruturas; ainda: a uma estética sob medida (*ad hoc*), finalizada à definição de um fenômeno previamente reconhecido (a arte), chega-se a uma estética geral que, ponto entre parênteses a questão da definição da arte, utiliza os fenômenos assim chamados artísticos como exemplos particularmente carregados de todos os fenômenos semióticos.

O caso da narratologia parecerá um exemplo particularmente claro deste deslocamento de perspectiva: à análise de um conto (como era nos formalistas) ou de um *corpus* de contos (como era em Propp) substitui-se a tentativa de construção de um

21  
modelo narrativo geral; daí, com a semiótica de Algirdas J. Greimas, a idéia de uma narratividade como hipótese interpretativa, não só dos vários contos, mas também de cada possível fenômeno cultural.

### 5.1 O Modelo Narrativo e a mimese

No seio do estruturalismo, lingüístico primeiro e filosófico depois, um papel de primeiro plano, de resto particularmente digno de nota no campo estético, tem a assim chamada análise estrutural do conto. Nos anos 60 um grupo de estudiosos (Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Algirdas J. Greimas, Umberto Eco, Christian Metz, etc.) lança a hipótese de que as pesquisas morfológicas de Propp podia ser estendidas, feitas ressalvas às óbvias diferenças estéticas, do campo da fábula, ou seja, de um produto eminentemente folclórico, ao dos textos literários, ou seja, às obras de arte. A idéia, inicialmente tida como pretensiosa mas metodologicamente coerente, é a de encontrar um Modelo Narrativo universal, ou seja, uma matriz lógico-semântica a partir da qual fosse possível reconstruir, por progressivas transformações, todos os contos possíveis. Tal modelo, tomemos o devido cuidado, não pretende ter algum valor ontológico, não é pesado como o conto historicamente e antropologicamente originário, mas é apenas uma hipótese metodológica abstrata reconstruída em laboratório pelo estudioso. Assim como no campo lingüístico se procura encontrar aquela estrutura profunda quase universal, cujas progressivas transformações geram, portanto, as línguas efetivamente faladas, do mesmo modo poderia ser possível fazê-lo – pensam os analistas do conto – com a narração.

Retomando, pois, o programa dos formalistas, estudar o conto não significa analisar a narração específica, mas a *narratividade*, aquilo que faz de um certo fenômeno discursivo um conto. Somente andando à cata de semelhanças poderá ser possível, num segundo momento, encontrar as diferenças: somente encontrando aquilo que *Chapeuzinho Vermelho* tem em comum com *Os Noivos*, de Manzoni, virá à luz aquilo que faz, sim, que a primeira obra seja um produto folclórico popular e a segunda uma obra de arte. A definição estética segue, pois, programaticamente e metodologicamente, a análise dos textos.

E se, nesta mentalidade, são bem visíveis os parentescos com a imposição da *Poética* aristotélica (a qual buscava efetivamente as regras gerais para a composição dos textos trágicos, em particular), o que a análise do conto tende a sublinhar é o valor antimimético deste tipo de operações. Aprofundando as analogias com os modos de procedimento da lingüística, na *Introdução* a um conjunto de ensaios sobre análises estruturais do conto, Roland Barthes podia escrever:

A função do conto não é “representar” mas é construir um espetáculo que se nos apresenta ainda por demais enigmático, mas que não pode ser de ordem mimética; a “realidade” de uma seqüência narrativa não reside na série natural das ações que a compõem, mas na lógica que aqui se expõe, aqui se arrisca e aqui se faz ter lugar, de outro modo se poderia dizer que a origem de uma seqüência não é a observação da realidade, mas a necessidade de variar e de superar a primeira forma que se ofereça ao homem, isto é, a repetição: uma seqüência é essencialmente um todo em meio ao qual nada se repete: a lógica tem aqui um valor de emancipação – e com ela todo o conto; certamente os homens recolocam incessantemente no conto aquilo que eles conheceram, aquilo que viveram, mas isto ocorre em uma forma que, em si mesma, triunfou sobre a repetição e instituiu o modelo de um devir. [Barthes 1966: 45, tradução italiana].

Desse modo, coerentemente com a hipótese estrutural saussuriana, a análise do conto rejeita a idéia da mimese artística como representação da natureza e da obra narrativa como espelho do real. Seu ponto forte é uma concessão não referencial do signo que pensa a língua prescindindo das suas funções práticas e, sobretudo,

22

independentemente do mundo que de um modo ou de outro ela teria o dever de espelhar. Como a língua tomada em si mesma, também o conto não tem nada para imitar ou representar. Ele produz senão uma sua realidade, um seu "mundo possível", cujas leis e cujos valores não têm necessariamente nada a ver com aquele "mundo real" no qual ele é, todavia, produzido e consumido. Assim como as leis lingüísticas não dependem em primeira instância das diversas culturas nas quais as diversas línguas são faladas, mas, ao contrário e além disso, estas últimas servem como modelo às primeiras, do mesmo modo – pensam os estudiosos de análise estrutural – o conto não se submete à influência da realidade social e cultural na qual circula; e é muitíssimo possível, invertendo a perspectiva, utilizar os modelos narrativos para explicar as dinâmicas sociais, estudar o que seja qualquer fenômeno cultural em termos de estruturas narrativas.

Resta compreender como então na história literária e artística certas obras foram consideradas realistas e certas outras não. Se, efetivamente – como já havia demonstrado o primeiro Jakobson –, a noção de "realismo" não pode ter uma sua coerência crítica, é indubitável que na consciência comum ela tem ainda menos uma função de reconhecimento dos gêneros literários: função que é em um modo ou outro explicada no interior da própria teoria narrativa. Portanto, a idéia segundo a qual a famigerada imitação não seria outra coisa que um procedimento de construção narrativa totalmente interno ao texto, uma operação que tende, isto sim, a produzir no leitor uma impressão de verossimilhança. O real, deste ponto de vista, não é outra coisa que um *efeito de sentido* produzido pelo texto graças a uma bem controlada coerência narrativa e a uma série de expedientes retóricos de apoio (como o uso de detalhes aparentemente inúteis para a economia textual). É sobretudo a coerência narrativa que, criando um efeito de naturalidade (uma espécie de "sempre foi assim"), convida o fruidor a crer verdadeiro o efeito narrado. Uma obra é mais ou menos realística, quanto mais a sua estrutura narrativa é rigorosa e coerente, quanto mais o que diz respeito à tal estrutura se esconde para deixar emergir os conteúdos que ela com perspicácia construiu. É a *Poética* de Aristóteles que é chamada a testemunhar desta idéia: "Aristóteles – escreve Todorov [1973; 37] – [...] tinha já claramente dito que o verossímil não é uma relação entre o discurso e o seu referente (relação de verdade), mas entre o discurso e aquilo que os leitores crêem verdadeiro". Mais adiante, "aquilo que os leitores crêem verdadeiro", ou seja, a opinião comum, é o resultado do texto que aqueles leitores têm diante de si.

É assim que a análise estrutural do conto pressupõe e confirma uma concessão totalmente antipositivista do conhecimento. Entre conto e sociedade, língua e mundo, sujeito e objeto não se dá uma relação de representação mas de construção e, sobretudo – como se verá nos capítulos seguintes –, de transformação. É indubitável, portanto, que, deste ponto de vista, as pesquisas de narratologias têm precedido se não de uma vez por todas influenciado aquelas recentes tendências da epistemologia contemporânea que, na sua recusa de toda forma de realismo, declaram aproximar-se da teoria literária pós-estruturalista e da hermenêutica.

## 5.2 *Poética e Crítica*

Uma outra fundamental consequência estética da análise estrutural do conto – rebatizada por Tzvetan Todorov "narratologia" ou, ainda com termos aristotélicos, "poética" – está na sua vontade de romper a simetria ingênua entre uma interpretação avaliativa e um conhecimento descritivo do fato literário. Escreve o mesmo Todorov [1973: 19]:

O ponto de partida da reflexão barthesiana pode ser considerada a idéia (de origem brechtiana) da responsabilidade ético-política das formas lingüísticas. Ao veicular as ideologias, segundo Barthes, não são tanto os conteúdos concretos das obras literárias e, em geral, dos discursos (como pensa certo marxismo), mas os modos como tais obras e tais discursos são escritos, lidos, consumidos. Trata-se, então, de procurar localizar nos meandros das estruturas lingüísticas e semióticas aqueles mecanismos aparentemente não essenciais mediante os quais se constrói e se esconde o sentido ideológico dos vários discursos. Sobretudo na sociedade de massa, pensa Barthes, os homens tendem a transformar os objetos em signos, a manipular as coisas na direção de fazer delas linguagens, cuidando depois de ocultar estas operações e fazer passar por natural o sentido produzido. À diferença das grandes construções mitológicas estudadas pelos etnólogos, os mitos da civilização contemporânea estão, pois, cercados daqueles detalhes à primeira vista inúteis – a testa carregada de suor de um ator de cinema, a ênfase com que se conduz um encontro de *luta livre*, a sedução com que se apresenta um certo detergente, etc. – que significam outra coisa além de si, sem ter, por assim dizer, a coragem de admitir a sua natureza de signos.

Dai a função crítica que Barthes consigna à ciência das significações, disciplina que finaliza a própria atividade cognitiva ao desvendamento do sentido que se esconde nos mecanismos e nas dinâmicas sociais. Assim como no caso do conto – como se viu – a estrutura narrativa tende a ocultar-se para deixar transparecer um “real” que ela mesma produziu, também tantos outros sistemas de significação tendem a naturalizar-se, a esconder a própria origem história e as próprias estruturas profundas para travestir-se como universais e necessárias. E assim como o dever da narratologia é o de reconstruir os mecanismos que trazem o “efeito de real”, o dever da semiologia – pensa Barthes – é o demonstrar o caráter signico das coisas, de compreender as estruturas semióticas que criam o efeito de naturalidade em fenômenos como a moda, a publicidade, a culinária, a crônica jornalística e assim por diante.

E decorre daí, no mesmo tempo, a função de reconstrução do sentido que Barthes confia, ao contrário, ao texto literário. O único lugar onde a linguagem desvincula-se do caráter ideológico do signo e tende a produzir novas formas lingüísticas é a escritura literária, ato semiótico fortemente intransitivo, liberto de sentido e puro desperdício, substancialmente análogo às cadeias significantes do inconsciente reconstruídas naqueles mesmos anos pelo psicanalista Jacques Lacan. Mas não se trata tanto da escritura que as instituições do saber tendem a preservar entre os confins pacíficos de uma língua nacional unitária e perfeita; não se trata, pois, daquela Literatura que a sociedade tende a valorizar como obra de arte tomada em si mesma. A escritura é para Barthes uma operação textual que visa antes de tudo a fazer explodir a linguagem, a soltar-se daquela “liberdade vigiada” que a cultura moderna impõe a todo sistema de sentido. Escrever não quer dizer produzir um mito complementar, o da Literatura, mas desmistificar as linguagens que circulam no social, deixando à palavra todo o seu poder de multiplicações dos significantes.

O trabalho do crítico literário é, neste quadro, totalmente oposto àquele do narratólogo ou do semiólogo: ele não deve designar o sentido da obra, não deve interpretá-la, não deve fechar as estradas de seus possíveis, múltiplos significados. Ao contrário, a obra deve mostrar as suas estruturas significantes, adicionar aqueles “pequenos veios do sentido” que lhe permitem ser perenemente aberta, inexaurível, infinita. É para multiplicar os seus sentidos, para gerar novas interpretações. A meio caminho entre a palavra do analista de estruturas e o prazer do leitor do texto, a crítica literária termina por cancelar totalmente a idéia tradicional da literatura como instituição social, como garantia de uma língua nacional, e, sobretudo, como portadora de valores

Em oposição à interpretação de obras particulares, ela [a poética] não busca nomear o sentido, mas está dirigida ao conhecimento das leis gerais que presidem o nascimento de cada obra. Mas, em oposição a ciências como a psicologia, a sociologia, etc., ela busca estas leis no interior da própria literatura. Assim, a poética é uma aproximação à literatura de tipo "abstrata" e também "interna".

A dialética aristotélica entre descrição e prescrição é de tal forma repensada nos termos de uma relação entre Poética e Crítica. Sobre estas duas noções, das quais descendem duas diversas disciplinas ou movimentos nos confrontos da obra, diz-se muito e em várias direções. Esquemmatizando: (I) Poética é a pesquisa das possibilidades narrativas, ou seja, do modelo, das propriedades constitutivas de cada narração; analogamente às pesquisas chomskianas da estrutura profunda da língua, ela trabalha no sentido da reconstrução de uma *competência* narrativa; (II) Crítica é, ao contrário, o estudo mais ou menos estrutural das obras e, eventualmente, da relação entre a narratividade profunda e o modo em que ela, como se diz, se manifesta nos específicos textos tomados para exame; o seu campo de ação é, então, o das específicas *performances* narrativas. Para dizê-lo ainda com Todorov [1973:19]:

Não é a obra literária particular específica que deve ser objeto da poética; aquilo que ela interroga são as propriedades daquele discurso específico que é o discurso literário. Cada obra é, portanto, considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata e geral da qual ela não é senão uma das possíveis realizações.

Se efetivamente o estudioso de poética e o crítico podem às vezes empiricamente coincidir, resta o fato de que teoricamente eles trabalham sobre dois planos muito diversos da narração (sem que isto comporte, obviamente, uma hierarquia valorativa); o primeiro em um nível profundo, onde se articulam os mecanismos semióticos propriamente narrativos, e o segundo em um nível de superfície, onde entram em jogo códigos especificamente discursivos. Se o nível profundo é o da constância, das invariantes narrativas (e, em geral, semióticas) a partir das quais todo texto pode ser gerado, o nível de superfície é o da variação, lá onde cada cultura, cada corrente literária e cada singular artista podem dizer a sua.

Esclarece-se desse modo o antigo problema estético da relação entre um conjunto de normas ou cânones que, de um modo mais ou menos servil, o artista deve seguir na produção da sua obra, e o grau de originalidade que este mesmo artista deve necessariamente apontar para fazer, sim, com que ela seja, de fato, uma obra de arte. Segundo a narratologia (que retoma aqui a notável distinção saussuriana entre *langue* e *parole*), tal relação não é efetivamente conflituosa, porque, muito simplesmente, trata-se de uma relação "gerativa" entre um estrato constante da cultura (onde se dão as leis constitutivas da narração e da linguagem) e um estrato variável (onde o respeito de tais leis é a via necessária para a produção de novos signos e novos significados). Cabe à Poética reconstruir o estrato profundo e à Crítica avaliar o de superfície.

### 5.3 Do mito à escritura literária

Entre os estruturalistas que se interessaram majoritariamente pelo fato literário e – mais ou menos diretamente – pelo artístico, um posto de primeiro plano ocupa certamente Roland Barthes, que fortemente influenciou a pesquisa literária e semiótica contemporânea. Do livro de exórdio *O grau zero da escritura* [1953] aos *Ensaio críticos* (1964), *Crítica e verdade* (1966), *SZ* (1970), *Sade, Fourier, Loyola* (1972), *O prazer do texto* (1973), *Lições* (1977), *O ruído da língua* (1984) como também em muitas outras intervenções de assunto não imediatamente estético, as posições de Barthes sobre a escritura literária têm feito época.

sustenta que o valor estético de uma obra deriva da relação ente a complexidade da própria obra e o grau de ordem com que ela sta composta. Em uma forma ordinária de comunicação, com efeito, é justo manter um nível de complexidade linguística bastante baixa, de modo a assegurar-se uma compreensão o mais possível imediata e complexa da mensagem; a ordem interna de tal mensagem não tem, para tanto, necessidade de ser particularmente cuidada. A comunicação estética, ao contrário, destacando-se da cotidiana, tende a tornar a própria arquitetura interna sempre mais complexa, apreciável por públicos diversos em épocas diversas, e, para assegurar-se a fruibilidade de tal arquitetura formal, é obrigada a organizá-la de modo rigoroso e capilar, fazendo então que também os detalhes aparentemente inúteis desempenhem uma função no conjunto. E, em outras palavras um problema de *medida*, onde cada um dos dois elementos da obra – complexidade e ordem – deve ser adequado ao outro: mais se complica o primeiro, mais é necessário que o outro seja por sua vez organizado; e vice-versa, mais se tende a elaborar a forma mais é justo que ela seja ordenada. Daí a fórmula

$$M = C / O$$

segundo a qual a Medida estética pode ser calculada com base na relação entre a Complexidade e a Ordem.

Estamos distantes, como se vê, do hegelismo, que formulava os próprios juízos estéticos com base na relação entre forma sensível e conteúdo intelectual de uma obra. Segundo Hegel, um conteúdo profundo veiculado por uma forma pobre transcende os confins da arte (romantismo); e, por sua vez, uma forma complexa que veicula conteúdos elementares é uma inútil ostentação de virtuosismos técnicos (simbolismo). Para Birkhoff, ao contrário, o valor estético é mensurável porque depende sempre e somente de elementos de qualquer modo numéricos tais como a complexidade e a ordem, elementos que verificam assim somente o lado formal da obra, a prescindir dos conteúdos que tal obra pode ou não veicular.

É este o grosso limite de toda a teoria da informação aplicada à estética: a aposta de uma avaliação rigorosa da artisticidade de uma obra pode ser vencida somente no interior de um formalismo exclusivo. A fórmula de Birkhoff, como precisará de resto Max Bense na sua *Estética* (1965), tem mais uma importância teórica que uma real função operativa. Os dados de uma obra efetivamente tratáveis do ponto de vista numérico são, de fato, somente os seus elementos simples (tomemos as notas de uma melodia) e não a relação que eles instauram entre si (a melodia como tal); à complexidade numérica dos elementos simples se deve sobrepor ao menos a complexidade das relações, as quais em torno de si formam relações mais complexas, e assim até à obra completa. A ordem, portanto, é por sua vez rastreável em todos os diversos níveis da complexidade: algo teoricamente possível mas, com efeito, muito menos fácil do que o previsto.

Aquilo que, ao contrário, resta firme no discurso de Birkhoff é a vontade de superar uma aproximação intuitiva, impressionista, subjetiva da obra e, sobretudo, do juízo estético. A artisticidade não é o êxito de uma fruição empírica da obra ou de uma sua inserção no horizonte histórico dentro do qual é experimentada, mas de qualquer modo depende de sua organização interna, uma organização artística finalizada, efetivamente, no momento da experiência estética.

Muitos autores, conjugando Bierkhoff com a teoria da informação e a cibernética, levaram adiante o projeto de uma objetivação matemática da estética: ainda que com diversos contrastes entre eles, basta pensar no próprio Bense, em Abraham Moles (*Teoria da informação e percepção estética*, 1958), em Umberto Eco (*Obra aberta*, 1962), em Rudolph Arnheim (*Entropia e arte*, 1971). Enquanto Bense trabalha mais que outra coisa num nível de uma micro-estética que se ocupe da textura material das formas significantes, também em relação às experiências da arte de vanguarda,

estéticos. Ela atravessa as soleiras entre si mesma e a obra, infringe as barreiras entre gêneros e disciplinas, formula novas formas de textualidade.

## 6. INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

A linha de pesquisa que do formalismo leva ao estruturalismo conjuga, como se viu, estética e semiótica sobre a base dos estudos humanístico-literários e, em geral, das assim chamadas ciências humanas e sociais. No decorrer do nosso século, a esta linha de pesquisa flanqueia-se uma outra, também esta interessada em entrelaçar instâncias estéticas e instâncias semióticas, desta vez, porém, a partir dos estudos físico-matemáticos e, em geral, a partir das ciências assim chamadas naturais ou exatas. Se, por isso, a corrente de estudos até aqui examinada trabalha de um modo mais ou menos consciente dentro de uma perspectiva de tipo mais filosófico, a corrente dos estudos sobre a qual estaremos a partir de agora concentrando a atenção – mas cruzando freqüentemente com a primeira – cultiva um programa de pesquisa de tipo mais científico. De acordo com esta segunda linha de pesquisa, a lingüística e a semiótica assumem um papel quase análogo ao que na estética positivista da metade do século XIX tinham tido a sociologia e a psicologia, o pape, por assim dizer, de controlador epistemológico do saber e do discurso estético, quando não exatamente a função de estímulo e de orientação da mesma produção artística.

Mas a qual lingüística e a qual semiótica se faz agora referência? Mais que a Saussure, Hjelmslev ou Propp, a hipótese de uma cientificação semiótica da estética toma corpo a partir de uma instância teórica pré-semiótica, a assim chamada “teoria da informação” desenvolvida sobretudo por C. E. Shannon e Warren Weaver (*A teoria matemática da comunicação*, 1949) e por Norbert Wiener (*Introdução à cibernética*, 1950). Em outras palavras, mais que ocupar-se dos modos nos quais dentro de determinadas sociedades ou culturas são produzidos e consumidos os sistemas de signos (artísticos ou nem tanto), autores como Abraham Moles, Max Bense ou Rudolph Arnheim se perguntam sobre os modos nos quais, em situações dadas, é possível transmitir determinadas informações com um certo quociente de esteticidade. Retomando o esquema jakobsoniano dos fatores da comunicação universal, podemos dizer que, se a primeira linha dos estudos (dita “semiologia da significação”) ocupa-se do estudo, sobretudo, dos nexos entre código em mensagem, a segunda (dita “semiologia da comunicação”) examina, ao contraio, os fluxos que do emitente levam ao destinatário. Se uma estuda os modos nos quais, a partir de determinados conjuntos de regras, se produzem certos conjuntos de signos, a segunda estuda, ao contrário, os processos que levam um certo número de informações da fonte ao receptor. Ainda: se para estudiosos como Tynianov ou Barthes ocorre examinar sobretudo os modos com os quais é estruturada uma certa mensagem a partir de certos códigos, para outros como Moles ou Bense a mensagem resulta uma caixa negra onde, de um lado, entra uma certa quantidade de saber e, de outro, floresce a mesma ou uma outra quantidade de saber. Os fenômenos estéticos, segundo esta outra orientação de estudos, são, portanto, estreitamente coligados com as formas que assume nos vários contextos a comunicação, uma comunicação entendida sobretudo como transmissão e troca de conteúdos de saber.

### 6.1 Ordem e complexidade

Podemos considerar como ponto de partida da teoria da informação aplicada à estética o trabalho do matemático G. D. Birkhoff, o qual, em uma conferência de 1928,

Moles aceita o desafio de uma mensuração daqueles aspectos da atividade humana, como a percepção estética, tradicionalmente menos sujeitáveis a regras e à observação científica. E se Arnheim se preocupa em redefinir os conceitos de ordem e desordem à luz da psicologia da percepção visual, Eco retoma a questão da previsibilidade e da imprevisibilidade comunicativas para descrever os fenômenos da recepção dos fenômenos artísticos contemporâneos, da escritura de Joyce à pintura informal, da música serial à arte cinética.

E será exatamente Eco – introduzindo uma antologia de escritos sobre *Estética e teoria da informação* [1972] – a insistir sobre a idéia de que, se o cálculo da informação tem sua utilidade para aquele que olha o plano do significante da obra, ele – segundo o ditado saussuriano – tem, de qualquer forma, necessidade de uma integração: a de um estudo do plano do significado, onde a calculabilidade dos valores estéticos torna-se possível somente no interior de uma semântica lingüística e de uma semiótica geral:

Ótimo método para a indagação sempre mais cuidada da forma da expressão sob o aspecto do sinal físico, [a teoria da informação] não pode mais que ter valor orientativo (sugerindo metáforas ou, no máximo, possíveis homologias) para uma teoria comunicativa mais compreensiva que não pode mais que ser uma semiótica geral (a qual se vale de instrumentos matemáticos somente em certos níveis da significação). [Eco 1972, ed.: 26].

Como se verá, Eco é um dos autores que levam avante a pesquisa sobre os nexos entre estética e semiótica, efetivamente superando o impasse da separação entre um estudo científico da informação estética e um estudo filológico-filosófico das estruturas artísticas, de uma semiologia da comunicação e de uma semiologia da significação. Os desenvolvimentos da semiótica sucessiva, resgatada da inicial dependência de outros campos do saber como a lingüística ou a teoria da informação, proporrá uma visão do fato artístico dentro de um quadro teórico ao mesmo tempo mais coerente e mais amplo.

### 7 A DESCONFIANÇA NA ESTRUTURA

Se até aos anos 60 a questão semiótica e a impostação estruturalista andavam *pari passu*, identificando-se o mais das vezes, por volta do fim daquele decênio diversos estudiosos avançam as primeiras perplexidades nos confrontos da hipótese estrutural e buscam para a ciência dos signos estradas novas: a tradição da filosofia dos estóicos a Peirce, a teoria dos atos lingüísticos e da conversação, a lógica analítica, a topologia, etc. A principal acusação que é posta ao estruturalismo é a de considerar-a estrutura – um pouco em todas as ciências humanas, estética inclusive – como um entidade real, fisicamente verificável, algo de objetivo e eterno. Portanto, em suas extremas conseqüências, certo estruturalismo acabou, em suma, por recair – por causa de uma falta de reflexão epistemológica que lhe sustentasse teoricamente – naquele cientificismo positivista do qual efetivamente tentava destacar-se no momento de sua fundação.

Contra esta concessão de todo amplamente ingênua da estrutura se entrincheira, como vimos, Barthes, que vê na atividade estruturalista um modo para perceber os limites e as estreitezias dos códigos sociais; e de Barthes, com Michel Foucault, Jacques Derrida e Gilles Deleuze parte um movimento de pensamento (não por acaso definido “pós-estruturalista”) que, justamente porque filosoficamente orientado, põe em evidência as contradições que podem brotar de um uso extensivo da noção de estrutura. A pesquisa da estrutura é assim a via para indicar-lhe os limites, a fragilidade, as

ilusões. Já em 1963, em um célebre ensaio sobre "Força e significação", escreve a este propósito Jacques Derrida:

Não há nada [...] de paradoxal no fato de que a consciência estruturalista seja consciência catastrófica, destruída e também destruidora, desestruturante [...]. Se entrevê a estrutura ao sobrepor-se da ameaça, no momento em que a iminência do perigo concentra os nossos olhares sobre a chave de volta de uma instituição, sobre a pedra na qual nos apercebemos de sua possibilidade e de sua fragilidade. É possível, então, ameaçar metodicamente a estrutura por percebê-la melhor, não apenas nas suas nervuras, mas naquele ponto secreto na qual se revela não mais fundação ou ruína, mas labilidade. [Derrida 1967: 6-7]

Um dos primeiros a avançar este tipo de perplexidade nos confrontos do estruturalismo "ontológico" – forte da tradição historicista da filosofia italiana – foi Umberto Eco, que, sobretudo com *A estrutura ausente* (1968), toma distância da euforia estruturalista de marca francesa fazendo da semiótica mais que outra coisa uma metodologia das ciências humanas, ou seja, uma teoria da cultura. Mas as críticas de Eco ao estruturalismo não são, por assim dizer, externas, não implicam uma recusa de todo aquilo que de inovador e de eficaz aquele movimento trouxe; procuram, no caso, canalizar-lhe os resultados positivos por meio de novos aprofundamentos.

Quando se fala de estrutura, sustenta Eco, não é necessário pensar em uma realidade ontológica que o estudioso deve descobrir, mas em um aparato metodológico que esse mesmo estudioso deve construir a fim de explicar e compreender os próprios objetos de pesquisa. Muito frequentemente etnólogos como Claude Lévi-Strauss ou psicanalistas como Jacques Lacan (mas sobretudo seus menos atentos seguidores) acabaram por manipular conceitos dos quais não conseguiram prever os êxitos epistemológicos e, enfim, metafísicos. Assim, se a antropologia lévi-straussiana termina por colocar para si a questão, de cunho metafísico, das leis constantes do Espírito, a psicanálise lacaniana decalca o ditado da ontologia de Heidegger. Na realidade, sublinha Eco, não é que a cultura, nas suas diversas manifestações, *seja* um sistema de signos; muito diversamente, a cultura é estudada *como se fosse* um sistema de signos. É o estudioso que, para melhor compreender os mecanismos sociais, projeta sobre eles uma rede de tipo estrutural conectando-os entre si. A mesma coisa para a obra de arte: a estrutura de um texto literário é a projeção de determinados modelos linguísticos sobre a obra a fim de recobrar-lhe a coerência interna, aquela "necessidade" que, ensinava Aristóteles, produz primeiro a verossimilhança e depois o prazer estético. Para maior razão, quando se vai em busca do modelo narrativo universal, deve-se ter claro que se trata somente de uma abstração útil para explicar os mecanismos mais ou menos recorrentes da narratividade, não de uma espécie de história originária da qual, por progressivas diferenciações, são extraídas fábulas, mitos, epopéias, romances, etc.

O que leva a uma reconsideração geral dos nexos entre a teoria estética e a questão semiótica. Posta de canto a euforia de um movimento que terminava por sedimentar os seus próprios resultados, Eco repensa a estética ao lado e através de um repensar da semiótica geral.

### 7.1 O idioleto estético

Se se lê com superficialidade o capítulo do *Tratado de semiótica geral* [1975] de Umberto Eco dedicado ao "Texto estético" parece que a teoria estética é considerada como uma parte, ainda que reduzida, da doutrina semiótica. A mensagem estética seria uma das possibilidades típicas de produção signíca, atinente à invenção de novos códigos. Em realidade, nas pesquisas de Eco – iniciadas nos anos 50 com a estética de Tomás de Aquino e James Joyce, depois com *Obra aberta* (1962) e *Apocalípticos e*

integrados [19674] até Leitor em fábula [19079] e Os limites da interpretação [1990] – o problema estético entrelaça-se continuamente com a construção de uma semiótica geral. Podemos dizer, aliás, que a semiótica é o lugar teórico dentro do qual é possível resolver um problema eminentemente estético que acompanhou toda a reflexão de Eco: o da interpretação, da sua importância para a constituição da obra de arte, da sua legitimidade.

Aluno de Luigi Pareyson – autor que com *Estética: Teoria da formatividade* (1954) propõe uma teoria desvinculada do paradigma crociano que por 50 anos dominou os estudos estéticos italianos – Eco leva às extremas consequências a afirmação do mestre segundo quem a obra de arte é simplesmente uma matéria formada disponível a uma particular interpretação, dita exatamente estética. Refletindo sobre as poéticas das vanguardas e das neovanguardas, Eco chega a sustentar que a obra de arte é por sua interna constituição, aberta a todas as interpretações que a sua forma torne possíveis. É um jogo no interior de cada obra – e partindo daqueles tipos de vanguarda efetivamente programáticos – uma dialética entre forma e indeterminação. Se o artista plasma uma matéria mediante uma operação já de per si francamente estética, cabe ao leitor (ou em geral ao fruidor) a tarefa de integrar com a própria interpretação um dos possíveis sentidos da obra. Interpretar não significa, pois, denominar um sentido que a obra já de per si contenha, e tampouco propor um significado qualquer de per si plausível; significa de fato completar em modo ativo a operação estética entre trilhos que é a própria obra a sugerir graças à suas estruturas internas.

Neste quadro teórico, se a semiótica tem a função de dar conta do funcionamento daquelas estruturas, pondo em evidência os mecanismos de sentido que geram a interpretação estética, a estética mantém, de qualquer modo, uma sua esfera independente dentro da qual examina e descreve os efeitos que aquelas interpretações têm sobre o público, sobre a sociedade, sobre a cultura, sobre a história e assim por diante. Neste sentido, repete o próprio Eco, se do ponto de vista científico a perspectiva de pesquisa da semiótica põe a limpo antíteses ao princípio crociano da inefabilidade da intuição artística, ela deve saber de qualquer modo explicar como, então, um leitor qualquer, diante de uma obra de arte, prova aquele efeito estético para ele inexprimível. A inefabilidade do momento estético pode, em suma, ser explicada no nível metalingüístico, não se limitando, como faz Croce, a tematizar com puro bom senso a experiência da fruição, mas pondo-se em um outro nível do discurso que esteja em grau de motivar semioticamente aquela experiência.

O fato que no Tratado o texto estético seja entendido como um exemplo de invenção signica ou, quando muito, como “modelo ‘de laboratório’ de todos os aspetos da função signica” não significa, pois, que para Eco – como por exemplo para Morris – a estética se resolva totalmente na semiótica, significa apenas que a semiótica é uma perspectiva de pesquisa que, pelo menos nas linhas de base, deve levar em conta para suas explicações aquele “mistério” da criação artística que a estética, de sua parte, não deve renunciar a compreender. Daí a chamada à atenção de Eco à definição jakobsoniana da função poética. Para ser caracterizado como estética uma mensagem deve ser ao mesmo tempo ambígua e auto-reflexiva. Ambígua porque viola as regras de um ou mais códigos que a constituem; auto-reflexiva porque tal violação não leva à incomunicabilidade mas à colocação em discussão do código como tal. A ambigüidade e a auto-reflexividade do texto estético agem, seja no plano da expressão significante, seja sobre o do conteúdo significado: de um lado, com efeito, a matéria expressiva é sujeita a manipulações significativas também nos níveis (micro-estruturais ou macro-estruturais) que a linguagem comum geralmente mascara; por outro lado, a segmentação progressiva da expressão comporta um enriquecimento do conteúdo da mensagem, um

incremento de informatividade que provoca um “orgasmo interpretativo” no fruidor. É assim que:

o texto estético deve possuir, em modelo reduzido, todas as características de uma língua: deve haver no texto um sistema de mútuas relações, um desenho semiótico que paradoxalmente permite oferecer a impressão de a-semiose. [Eco 1975: 338]

Nos diferentes níveis da obra específica, do conjunto das obras de um autor, ou de uma corrente poética, ou de um período histórico é possível falar de um idioleto estético, ou seja, de uma espécie de língua fixada em si, com códigos e subcódigos próprios que o semioticista deve poder distinguir e analisar.

O idioleto estético, exatamente porque torna significativos todos os níveis que o constituem, dos mais elementares aos mais complexos, não comporta, então, como pensa muita estética idealista, uma forma de conhecimento inferior com respeito àquele veiculada pelos conceitos puros da filosofia ou da ciência.

O texto estético, longe de suscitar somente “intuições”, provê ao contrário um incremento de conhecimento conceitual. No levar a reconsiderações os códigos e as suas possibilidades, ele impõe uma reconsideração de toda a linguagem sobre a qual se baseia. Ele tem uma semiose “em preparação”. Ao fazer isso, ele desafia a organização do conteúdo existente e, portanto, contribui para transformar o modo com o qual uma dada cultura “vê” o mundo. [...] O que não equivale a dizer que a obra de arte “dica a Verdade”. Ela simplesmente põe em questionamento as verdades adquiridas e convida a uma nova análise dos conteúdos. [Eco 1975: 342]

7.2 O iconismo

Uma das questões sobre a qual a estética semiótica se interroga mais demoradamente, até mesmo para pôr em dúvida a própria razão de ser, é sem dúvida a do assim chamado iconismo, ou seja, do modo com o qual uma imagem pode ser considerada como um signo. Isto já está delineado em Pierce e Morris, os quais tinham proposto uma tripartição dos signos baseada sobre seus graus de motivação nos confrontos do objeto que designam. Se o símbolo é um signo é totalmente arbitrário com relação ao seu objeto (por exemplo, a bandeira vermelha para significar o comunismo) e o índice, ao contrário, um signo que remete imediatamente a uma situação concreta (por exemplo, uma seta para orientar um percurso), o ícone é um signo que está, por assim dizer, no meio do caminho entre os dois: tem algumas propriedades do objeto, sob certos aspectos a ele assemelha, mas por outros mantém uma autonomia própria.

O caso mais evidente é o das imagens: se de um lado elas representam a realidade, por outro lado, põem em jogo características absolutamente diversas daquela mesma realidade. Assim, uma fotografia, um quadro ou um desenho parecem remeter ao mundo em modo especular, também se jogam sobre um plano bidimensional ao invés de tridimensional. Em segundo plano das quantidades e quantidades da semelhança entre objeto e signo, este último será mais ou menos icônico, mais próximo ao símbolo ou ao índice segundo “escalas de iconicidade” reconstruíveis por meio da análise semiótica.

Não é difícil compreender como a definição de ícone seja de fundamental importância no campo estético. Morris, anteriormente visto, utilizava propriamente esta noção para definir a essência geral da arte. E em todo caso o ícone entra em jogo não quando das artes da palavra se passe às artes figurativas, onde o problema do significado mais ou menos escondido das imagens conquista uma importância fundamental. Só que, no momento em que, segundo o ditame estruturalista, a partir da definição do signo se cancela o lado do objeto (ou referente), como deve ser entendido o

31  
ícone? As imagens não são propriamente os exemplos reluzentes do fato que, de um modo ou de outro, deve-se pressupor um real externo ao signo, um objeto a quem este inevitavelmente remete?

Sobre tais interrogativas concorreram por diversos anos um grande número de estudiosos: os que, mantendo o verbo morrisiano, recuperam o referencialismo; os que imaginando formas mais complexas de remissão signica; os que, em uma perspectiva culturalmente orientada, insistem sobre o caráter de convencionalidade que, como a linguagem verbal, também a linguagem visual possui. Trata-se de um debate muito fechado, que do campo da semiótica geral passa amiúde ao do especificamente estético, onde está em jogo a definição mesma do signo artístico. Semiólogos do cinema, da pintura, da arquitetura procuram ficar de fora de uma evidente dificuldade constitutiva de sua própria perspectiva de pesquisa.

Qualquer um, como por exemplo Christian Metz, para o cinema, sustenta que, se as imagens denotam imediatamente um objeto, é porque, em verdade, podem fazê-lo em tantos modos diversos, com instrumentos, pontos de vista, cortes e pertinências que não são do objeto mas do signo. O significado do ícone não é, pois, na denotação do objeto mas na sua *conotação*: é o modo de representação que confere à imagem o seu sentido específico. E é exatamente na esteira desta idéia de Metz que Pier Paolo Pasolini pode falar do cinema como "língua escrita da realidade", ou seja, como aquela arte que melhor encarna os propósitos poéticos e ideológicos do realismo: enquanto o texto literário pode fazer-se realista somente através da mediação do artefato linguístico verbal, o cinema é, por assim dizer, em conexão direta, remete imediatamente ao mundo sem obstáculos ou biombos.

A definição do iconismo tem, portanto, a ver também com a poética do neo-realismo que entre os anos 50 e 60 engaja muitos artistas europeus. E a temática do realismo coliga-se inevitavelmente à clássica questão da imitação. Daí sua crucialidade, não apenas por uma semiótica de orientação estruturalista, mas também por uma teoria estética que se queira fundada sobre bases, em geral, semióticas.

Não é por acaso, então, que entre os estudiosos que procuram encontrar uma definição mais profunda de ícone, seja justamente um semiólogo sensível aos problemas estéticos como Eco a indicar uma solução plausível. No seu *Tratado* de 1975 ele tende decisivamente para uma posição convencionalista: quaisquer formas de refiguração, sustenta, dependem dos códigos culturais que orientam tanto as percepções que qualquer sujeito tem do mundo quanto as capacidades de reprodução gráfica (pictórica, fotográfica, cinematográfica, etc.) das mesmas percepções; além disso, é sempre a partir de uma cultura dada que é possível acoplar certas soluções gráficas a certas possíveis significados. O ícone, em suma, não pode ser entendido ingenuamente como uma imagem especular da realidade; ele é, ao contrário, o fruto de uma série complexa de códigos culturais que se cruzam entre si. Conseqüentemente, a estética semioticamente orientada não deve preocupar-se em determinar eventuais escalas de iconicidade dos signos, como pensava Morris, mas, se for o caso, procurar reconstruir as modalidades com as quais uma imagem é produzida enquanto signo. A análise semiótica não estuda, portanto, os nexos entre ícone e objeto (entre signo e realidade), mas os códigos internos ao ícone, à imagem enquanto signo. A hipótese estrutural, posteriormente refinada, mantém assim a sua validade.

### 7.3. Contextos históricos e teoria pragmática

Se, ainda em suas origens no século XX, o maior mérito dos estudos lingüísticos e semióticos aplicados à estética foi a atenção talvez exclusiva ao dado material da obra, no curso de trinta ou quarenta anos essa atenção termina por revelar-se como o seu

maior defeito. Nos primos decênios do século, como se viu, o estudo morfológico revestia-se de uma função opositiva com respeito à estética do século XIX. Tratava-se, naquele período, de libertar-se das metafísicas idealistas e positivistas; mas com o passar do tempo, sob o foco cruzado do marxismo, da psicanálise, da hermenêutica, da estética da recepção, como também dos desenvolvimentos internos da lingüística e da semiótica, a perspectiva formalista e estruturalista teve que pouco a pouco se pôr de frente com um panorama filosófico e científico (e também político e social) profundamente mudado.

O estudo da forma revela-se insuficiente para a caracterização da obra de arte e requer integrações sempre mais consistentes. Não apenas, com efeito, o ontologismo implícito ao estruturalismo é superado em nome de uma consciência metodológica forte, não apenas o estruturalismo cede o lugar a um pós-estruturalismo filosoficamente fundado; o que é agora reavaliado é exatamente aquele conjunto de aspectos históricos, sociais, ideológicos, psicológicos da obra que os formalistas e os estruturalistas tinham colocado programaticamente entre parênteses.

Se a obra é antes de tudo texto, ou seja, materialmente, feita de linguagem, muitos estudiosos concordam com a hipótese que venham a examinar também os êxitos comunicativos de tal fato de linguagem: os contextos discursivos na qual é proferida, as circunstâncias de enunciação e de recepção, o sistema de expectativas do público, os procedimentos de valorização, os usos e abusos a que dá lugar e assim por diante. Retomando um termo da semiótica de Morris, o que é estudado, além dos níveis sintáticos e semânticos da obra, são também os seus *aspectos pragmáticos*: as relações entre o signo e o seu "além", ou seja, aquela "realidade" à qual o signo, de algum modo, efetivamente se refere.

O problema está, então, no ter claro o que se deva entender por "além" do signo, por realidade de referência da semióse. E sobre este ponto divergem os caminhos dos estudiosos. Se muitos preferem abandonar a disciplina semiótica, considerando-a, no cômputo geral, inadequada à descrição do efetivo fenômeno artístico (e do fato cultural em geral), um ou outro, por seu turno, seguem as vias mais diversas. Há quem encontre em Charles S. Peirce, fundador da semiótica americana, uma possibilidade de redefinição do signo nas suas relações com o intérprete (Sebeok, Eco), que encontre em Bakhtin o profeta inaudito da superação histórica e dialógica do formalismo (Todorov, Ponzio), quem deposite o estudo do texto poético no mais vasto quadro de uma tipologia das culturas (Lotman, Uspenski), quem insira a semiótica na tradição filológica (Zumthor, Avalle, Segre, Corti), quem busque nos desenvolvimentos da lingüística da enunciação e da conversação novas sugestões teórico-metodológicas (Pagnini, Bettetini), quem procure definir os nexos entre textos, manuscritos e paratextos (Genette), quem manuseie categorias semióticas em nome de uma geral desconstrução do texto (Derrida, de Man, Bloom), mas também quem persiga as pesquisas já iniciadas, buscando integrá-las com a análise de novas dimensões do sentido como a teoria das modalidades, os aspectos cognitivos e afetivos do discurso, o procedimento de textualização (Greimas, Geninasca, Fabbri).

Esta excessiva variedade nas direções de pesquisa, cujos influxos recíprocos são inevitáveis e contínuos, tem levado a falar de crise, senão de uma vez por todas de morte da semiótica como tal e, conseqüentemente, daquela sua derivada que é a estética semiótica. Trata-se de fermentos de idéias ora em curso, cujos êxitos não podem mais que ser imprevisíveis, mas que em todo caso parecem preludiar uma substancial transformação da pesquisa semiótica. Uma transformação que não é absolutamente a admissão de uma derrota, e muito menos a declaração de um desaparecimento. A uma atenção quase que exclusiva para os signos e seus códigos constitutivos, levada a termo à imagem e semelhança da lingüística saussuriana, substitui-se agora uma atenção para

os fenômenos textuais, que faz da semiótica uma disciplina com uma autonomia própria de pesquisa e uma pertinência epistemológica própria. Não se trata mais de tentar alargar progressivamente o campo de ação da lingüística, importando nisso fenômenos de significação sempre menos passíveis de serem superpostos aos fenômenos verbais – entre os quais, decisivamente, os fenômenos artísticos. Trata-se quando muito de conduzir uma questão unitária sobre as condições de possibilidade da significação na sua complexidade, enquanto a multiplicidade das linguagens específicas aparece como a superfície de modos de significação comuns passíveis de serem apresentados em profundidade.

Além das distinções internas que se produzem desde logo no interior deste novo paradigma de estudo, é certo, de qualquer modo, que muitos estudiosos aconselham a exigência de uma reflexão filosófica que acompanhe ou preceda, dirija ou interprete os métodos e as análises dos fenômenos semióticos em geral e estéticos em particular. A instância filosófica apresentar-se-á ora como necessidade fundadora ora como prática desmistificante. E é sobretudo sobre este caminho – também ele em seu bojo matizado – que se concentra hoje a maior parte dos esforços daqueles estudiosos que continuam a considerar a ciência das significações como uma ajuda indispensável à teoria estética. Deixando de lado, então, as específicas propostas operativas que se multiplicarem nestes últimos anos – e às quais retornaremos nas outras seções deste livro –, é conveniente fechar este capítulo com a exposição de duas fundamentais questões de pertinência filosófica e antropológica.

## 8 UMA RECOGNIÇÃO EPISTEMOLÓGICA

Sob a onda da crise do estruturalismo, entre o fim dos anos 70 e os primeiros anos 80 muitos estetólogos redimensionaram o seu interesse para a semiótica. Entre estes, Emilio Garroni, depois de uma frequência ativa a esta corrente de estudo – *Semiótica e estética* [1968], *Projeto de semiótica* [1972] – levantou, através de uma pessoal releitura da obra kantiana expressa em *Estética e epistemologia* (1976), dúvidas consistentes acerca de uma assimilação das duas disciplinas em volumes como *Reconhecimento da semiótica* [1977], *Sentido e paradoxo* [1986], *Estética: um olhar sobre* (1992).

Como princípio, sustenta Garroni, não existe nenhum nexu privilegiado entre a estética (entendida como reflexão sobre a arte) e a semiótica (entendida como reflexão sobre os fatos de significação). Os objetos destas duas disciplinas, se assim tradicionalmente entendidas, são profundamente diversos e têm tangências, ao final das contas, desprezíveis. Mais de uma vez foi demonstrado que reduzir, como pretendia Morris, toda a estética à semiótica em nome de um presumível ideal de cientificidade é, para dizer pouco, banal. Assim, que a semiótica se ocupe de fatos geralmente considerados domínio da estética, e que certos fenômenos estéticos possam ter com que ver com a língua e a significação, é um fato que tem sentido somente, sustenta Garroni, no interior de uma explicação teórica mais profunda, de “uma reflexão fundada como tal nem propriamente estética nem propriamente semiótica”. Existe, enfim, entre as duas disciplinas uma “raiz teórica comum” que deve ser explicitada antes de uma sua possível expansão teórica e aplicativa. Uma tal reflexão fundada deve fazer referência, segundo Garroni à *Crítica do Julzo* de Kant.

Se, com efeito, como se viu, os maiores princípios teóricos da semiótica com respeito à estética enxertam-se em um quadro conceitual anti-referencialista, onde aquilo que é signo não é simplesmente o representante de algo a ele externo, é

34

necessário encontrar em Kant um ponto de desvio filosófico este abandono do referente. Peirce e Saussure, de modo muito diferente, são justamente considerados os pais fundadores da semiótica, uma semiótica que pena o signo como entidade complexa e variadamente construída também além do modelo linguístico. Mas é Kant, sublinha Garroni, e precisamente na *Crítica do Juízo*, que torna possível – não apenas em uma perspectiva historiográfica – a instauração de tal semiótica moderna e, conseqüentemente, da estética semioticamente fundada.

Se a *Crítica da Razão pura* descreve as condições intelectuais precisas da experiência em geral, a *Crítica do Juízo* leva em consideração, ao contrário, o princípio que regula a experiência determinada:

reclama-se, enfim, o princípio – mais profundo – daquela análise implícita (e explícita no nível científico) da experiência, que será em forma mais específica o problema central da linguística e da semiótica modernas. [Garroni 1981: 474]

E a descoberta de Kant – que supera a metafísica representativa que opõe o sujeito ao objeto em nome de uma generalização do estético – está no fato que este princípio da unificação do múltiplo, devendo dar conta da intelectualidade, não pode ser por sua vez algo de intelectual, e revela-se, cão contrário, de natureza eminentemente estética. Trata-se da famosa “finalidade subjetiva” da faculdade de julgar: uma capacidade de unificar pela via imaginativa o múltiplo sensível e de fazê-lo confluir para a lei, por definição científica, do intelecto. O Juízo estético é uma finalidade ou criatividade profunda que, no nível superficial, pode gerar juízos científicos, éticos ou artísticos. Não apenas, pois, a ciência deriva desta faculdade criativa supra-individual, mas também a arte é apenas uma sua particularização.

A estética, no sentido kantiano, é, pois, uma reflexão preliminar, que se ocupa da partida em relação aos dados da experiência com os “signos”: a teoria da arte (como estética bem a propósito) e a teoria da significação, tirando desta a razão metateórica da sua possível aliança, concebem-se como indagações particulares sobre objetos particulares. Apenas tendo claro este fundo filosófico, estética e semiótica – ambas redefinidas e reposicionadas – podem ter algo em comum. O que, sublinha Garroni nos seus mais recentes estudos, repousa sobre um paradoxo de fundo – paradoxo da estética, portanto da experiência:

a estética não pode deixar de debruçar-se sobre o que é condicionado que é a experiência estética concreta, e aliás mais especificamente da experiência artística, e não pode deixar de atingir uma condição que não considera mais, como exclusiva, a experiência estética e considera muito mais a experiência em geral: condição estética que será, todavia, exibida exemplarmente exatamente pela experiência estética concreta ou pelas obras de arte no seu diversificado configurar-se. [Garroni 1986: 16]

Voltemos assim à imagem típica da pesquisa semiótica: a teoria extrai as suas bases da indagação concreta; a análise dos textos tem sobretudo o escopo de promover a reflexão teórica.

## 9. TIPOLOGIA E ESTETIZAÇÃO DAS CULTURAS

Entre as teorias semióticas que, nos anos 70 e 80, propuseram novas hipóteses de enxerto da estética na semiótica, há certamente a do estudioso russo Juri M. Lotman (1922-1994) e da considerada Escola de Tartu. Em Lotman e nos outros autores soviéticos (Boris A. Uspenski, Viaceslav V. Ivanov, Vladimir N. Toporov, etc.) as

exigências primárias da análise estrutural conjugam-se, de um lado, com as instâncias da teoria da informação e, de outro, com uma particular consideração dos contextos histórico-culturais dentro dos quais obras e textos são produzidos e consumidos. Sucessor, em certos sentidos, da grande tradição do formalismo russo e da morfologia da fábula dos anos 10 e 20, Lotman retoma o estudo semiótico da literatura (*A estrutura do texto poético* [1970]) preocupando-se de retraduzir a análise formal mais acurada no interior de um estudo geral das tipologias culturais (*Tipologia da cultura*, 1975; *Semiótica e cultura*, 1975; *Texto e contexto*, 1980).

Muito mais, porém, eu limitar-se a adequar os textos aos contextos, procurando nestes últimos as explicações dos primeiros, o esforço de Lotman é o de reconstruir modelos antropológicos muito amplos exatamente a partir de análises textuais muito minuciosas, conduzidas no âmbito literário como no religioso, historiográfico, folclórico, etc. A poesia, deste ponto de vista, é para Lotman o campo textual onde o trabalho sobre a linguagem termina para ter resultados que transcendem a imediata intencionalidade artística, produzindo “estilos de vida” que são ao mesmo tempo produções estéticas e organizações sociais. Assim, a obra de Puchkin, sobre o qual Lotman se voltou várias vezes, não é simplesmente um *corpus* poético onde se se exercita de modo mais ou menos agradável na arte da composição e da versificação: ela é sobretudo o lugar a partir do qual compreender a fundo toda uma sensibilidade, a romântica, e, portanto, toda uma época, a do fim do século XIX. Analisar a estrutura de um texto artístico significa, portanto, neste quadro, explicar como ele “torna-se portador de um pensamento determinado, de uma idéia” e, ao mesmo tempo, “como a estrutura do texto se refere a esta idéia” [Lotman 1970: 11, tradução italiana]. Em outros termos, não há – segundo Lotman – de um lado o pensamento (conteúdo) e do outro o texto (forma) que o diz a seu modo; há, no caso, uma organização estrutural interna do texto que produz um determinado pensamento, restando-lhe, pois, tomar-lhe as distâncias e interagir com ele.

A relação entre texto e contexto faz-se, assim, dialética, porquanto assimétrica e conflitual. Se de um lado – já em *A estrutura do texto poético* – o tempo histórico é identificado com o “rumor” que, segundo a teoria da informação, produz a necessária dose de entropia comunicativa, de um outro lado a esteticidade do texto é exatamente aquele algo mais de significação que, garantido ao texto a sua eficácia informativa, constitui, outrossim, a configuração geral do período histórico dentro do qual ele é produzido ou circula. Se, em outros termos, não se dá texto e poeticidade sem horizonte sócio-cultural dentro do qual pensá-lo ou fruí-lo, do mesmo modo é somente a partir dos textos e de sua carga estética interna que se produzem e, sobretudo, subsistem os próprios horizontes sócio-culturais. Assim, os grandes modelos culturais podem ser reconstruídos apenas a partir das micro-estruturas, aparentemente não essenciais, dos textos singulares, em um jogo que, para Lotman, não tem nada de mecânico ou de determinístico. Ele é, no caso, dinâmico, imprevisível, cambiante.

Se se lêem sobretudo as últimas obras do semiólogo russo (*La semio-esfera*, 1985; *A cultura e a explosão* [1993]; *Buscar a estrada*, 1994), percebe-se imediatamente como a cultura é no mais das vezes descrita através da imagem do ser vivente, com inumeráveis órgãos e inumeráveis funções, mas sobretudo com todos os problemas de adaptação ao ambiente e de conseqüente transformação que são convocados por um símile imaginário biológico. Assim, a existência do texto é comparável à de um organismo: a sua vida é possível sempre e somente em relação a outros seres, dentro de campos de ação fortemente conflituosos nos quais a luta cotidiana pela sobrevivência é ao mesmo tempo função da contínua transformação das línguas e das culturas.

36

Assim, nestes volumes opera-se uma substancial modificação no modo de entender a cultura humana como sistema plurinomial de modelação do real. A cultura, de fato, não é mais entendida – como pensava o primeiro estruturalismo – como um sistema estático que deriva de uma primária modelação do mundo compreendida pela verbalização lingüística. Há, ao contrário, um enlace dinâmico entre língua e mundo, entre cultura e extracultura: é o ato semiótico que produz a língua e, ao mesmo tempo, o mundo, a cultura, e, por pressuposição, a natureza. Assim, escreve Lotman [1993: 9]:

O espaço, que se estende para fora da língua e além de seus confins, entra na esfera da língua e transforma-se em “conteúdo” somente como elemento constituinte da dicotomia conteúdo / expressão. Falar de conteúdo não expresso é algo sem sentido.

Desta forma, a esteticidade não é mais – como em certas passagens parecia emergia nas primeiras obras – aquele *algo mais* informativo que garantisse ao texto poético a sua subsistência no tempo, a sua assim chamada eternidade. Ela é, no caso, uma dimensão constitutiva de toda formação discursiva, de toda “língua” culturalmente dada, exatamente onde, portanto, o fenômeno particular da arte configura-se como o caso em que um texto faz explodir a cultura dentro do qual ele é produzido, deixando entrever uma nova, diversa formação cultural. Mas a “explosão” artística pode considerar-se realizada somente se ela é de qualquer modo aceita pela consciência cultural e conseqüentemente “posta na memória”.

Assim, de um lado a arte é aquele mecanismo discursivo que se afirma em contraste com os estereótipos culturais, tornando presente, não apenas o proibido, mas também o impossível; de um outro lado, porém, esta afirmação é cabível sempre que seja possível medir a distância que a arte tem julgado oportuno manter com relação àqueles estereótipos. Em outras palavras, a obra de arte transcende a realidade se e somente se, no momento mesmo em que cria novas formas de vida, mantém os contatos com aquela mesma realidade que transcendeu, permitindo contínuos, fecundos intercâmbios entre os dois mundos – diz Lotman – coerentemente contraditórios. Daí o sentimento de estranhamento que, como pensava já Chiovski, a obra de arte constantemente provoca, aquele sentido de distância e, por assim dizer, de nostalgia que ela produz nos confrontos daquela realidade que precisamente quis abandonar.

Dentro de uma semiótica de texto e da cultura, a estética reencontra assim aquela ética que, ingenuamente, tinha achado que podia abandonar:

A própria decisão com a qual a estética refuta a inevitabilidade de uma leitura ética da arte, a mesma energia que é gasta para semelhantes demonstrações é a melhor confirmação da sua solidez. O ético e o estético são opostos e inseparáveis como os dois pólos da arte. [Lotman 1993: 188]

Dentro da semio-esfera, lugar de constantes conflitos e temporárias conciliações, a estética descobre um papel preponderante na enciclopédia do saber: mais que martelar ainda uma vez o papel cognitivo ou, vice-versa, imaginativo da arte, Lotman prefere descrever os mecanismos semióticos que tornam possível, ao mesmo tempo, as hipóteses contrastantes a respeito da autonomia ou heteronomia da arte. “A imprevisibilidade da explosão extratemporal constantemente se transforma, na consciência dos homens, na previsibilidade da dinâmica por ela gerada e vice-versa” [Lotman 1993: 196].