

O QUE DIZ A LITERATURA?

Renato Nésio SUTTANA*

- **RESUMO:** Neste artigo, discute-se o problema da relação entre literatura, mundo e expressão do pensamento. Partindo da noção de que a literatura, pelo seu caráter próprio, “traí”, de certo modo, a possibilidade objetiva de expressar ideias e conceitos (sem no entanto negar essa possibilidade), propõe-se a ideia de que a linguagem da arte se reveste de uma característica outra, que pode ser teorizada a partir do conceito de *ícone* elaborado por Charles Sanders Peirce. Sem deixar de ser, ao mesmo tempo – conforme as formulações desse autor –, simbólica e indicativa, tal linguagem se abre para a ambiguidade, podendo assim expressar um *plus* de sentido que não está, necessariamente, contido em sua formulação ou no que é dito objetivamente.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Sentido. Interpretação. Linguagem. Ícone.

A abordagem estética do pensamento

Num comentário que escreveu sobre a obra de Nietzsche, Maurice Blanchot afirmou que a abordagem desse autor alemão é bastante difícil por uma série de razões. Falando acerca das “formas dramáticas” de que o padre de Lubac se valeu para descrever a questão – considerada essencial – da “morte de Deus” nos escritos de Nietzsche, Blanchot (1997, p.278) afirma que “tudo isso é Nietzsche”, isto é, o “decalque de Nietzsche” e que tudo isso “torna incompreensível [para o padre de Lubac] a extensão e a profundidade de sua influência”. No entanto, ficamos ainda sem saber se está aqui em questão, de fato, falar sobre qualquer coisa que se considera pertencendo ao pensamento de Nietzsche – ou àquilo que entendemos ser esse pensamento (como quer que o concebamos) – e da sua maneira peculiar de expressá-lo por escrito, ou se cumpre falar da presença mesma de Nietzsche no universo da cultura como escritor, autor e homem de pensamento – universo este em que tanto se escreve e se pensa sobre todas as coisas atualmente. Essa presença abarcaria, a nosso ver, tanto aquilo que se chama de um *pensamento* (caso possamos compreendê-lo como qualquer coisa de real que se deva situar – num plano de relações difíceis de definir – em oposição a uma linguagem que o exprime), quanto, do lado da linguagem, aquilo que corresponderia propriamente à expressão desse pensar, configurada então numa *obra* que se compõe de *livros*, e acrescentando a eles um elemento a mais que ainda caberia esclarecer.

* UFGD - Universidade Federal de Grandes Dourados. Faculdade de Comunicação, Artes e Letras. Dourados -MS - Brasil. 79804-97. renatosuttana@ufgd.edu.br

Artigo recebido em 10/11/2017 e aprovado em 15/05/2018.

A questão pode parecer somenos para quem não esteja interessado em certas sutilezas da hermenêutica filosófica e linguística. Poderia levar, por exemplo, um leitor menos persistente (ou menos dedicado a perseguir um fio de ideia até o seu fim) a pensar que, qualquer que seja o caso, é sempre de Nietzsche que se fala – tomando tal nome como ponto de convergência de determinações que buscam no autor de *Para além do bem e do mal*, da *Gaia ciência* e do *Nascimento da tragédia* uma espécie de centro. Contudo não se pode ignorar que a ausência de distinções (ausência que nos dá o que pensar) faz com que Nietzsche apareça ali como autor de seu próprio pensamento (isto é, um tipo especial de “narrativa” – para usarmos um termo da teoria literária – da qual Nietzsche seria o narrador ou o orquestrador privilegiado) e de seus livros e, ao mesmo tempo, como personagem desse pensamento: ou seja, como alguém encarregado de vivê-lo e de testemunhá-lo até o fim, na profundidade de uma dilaceração insolúvel. Nas palavras de Blanchot (1997, p.278), portanto, “[...] o caso de Nietzsche não ganha nada com a confusão das evocações literárias. Ao contrário, exige a seriedade e a paciência de uma reflexão infinita”.

Por outro lado, se a presença de Nietzsche como pensador e a realidade dos seus escritos no universo da cultura obrigam a crer que o seu caso tem uma configuração específica, surge também a pergunta – ingênua, em princípio, mas nem por isso menos sugestiva – acerca *daquilo que*, afinal, é dito em sua obra, e se o que é dito o é de maneira inequívoca, na forma de pensamentos (ou outra coisa) ou da expressão de pensamentos que se possam tomar como produções de ideias, imagens ou articulações de conceitos sobre o mundo, até o ponto de se convencer o leitor de que vale a pena gastar um minuto do seu tempo decifrando essas configurações. Em termos mais pitorescos – porém não menos significativos –, se poderia conjecturar: não seria de crer, assim, que o que quer que Nietzsche tivesse a dizer no seu tempo a seus leitores, ele deveria tê-lo dito de modo inequívoco, não permitindo que o *seu próprio* pensamento – interpretado na forma de um drama onde muito mais se *age* do que se *diz* o que se tem a dizer – corresse o risco de ser tomado como sendo aquilo que não é ou que, pelo menos, não teria pretendido se tornar? Qual é a vantagem, pois, para quem escreve – mesmo em se tratando de um escritor ousado como Nietzsche, e consciente dos paradoxos e becos sem saída do pensamento moderno – de ser mal interpretado ou interpretado à revelia dos seus próprios esforços para esclarecê-lo e lançar luz sobre as concepções – que se configuram em livros cuja letra, qualquer que seja o caso, não se pode alterar, sem o risco de adulteração desse mesmo pensamento? Mas não teria sido Nietzsche, em especial, um autor que – ele mesmo – teve a escrita em tão alto conceito?

Não é somente, adiantamos, questão de gosto ou de escolha pessoal. Trata-se de algo mais fundamental, que se manifesta também na pergunta: convém a Nietzsche que se atribua ao seu pensamento alguma característica ou aspecto que Nietzsche não pensou ou que se atribua às suas palavras um sentido que nelas não se explicitou realmente? Tentando responder à pergunta, talvez cheguemos cedo à conclusão de que, ainda que por precaução, conviria demarcar determinados limites, estabelecendo determinadas balizas de interpretação para além das quais não existiria nem o pensador Nietzsche nem aquilo que se julga ser o seu pensamento. Convém que não se tome como sendo o seu pensamento

apenas uma sombra que se quer fazer passar como sendo aquilo que Nietzsche disse ou pensou, num processo de apropriações cuja legitimidade se teria ainda de provar.

Para ver esse aspecto com maior clareza, tomemos, a título de exemplo, outro autor cujas ideias, hoje bastante difundidas – sendo sustentadas ou contestadas por um público que não para de crescer –, poderiam parecer menos ambíguas que as do filósofo do final do século XIX, conforme expressas em livros que todos conhecemos. De Marx, seu quase conterrâneo, poderemos suspeitar que noções importantes de suas teorias – ou noções que se tomam como sendo importantes para compreendê-las corretamente –, tais como a de *mais-valia* ou a de *valor-uso* e *valor-troca*, para citarmos as que se tornaram famosas, não deveriam ser interpretadas (pelo menos *legitimamente*) como contendo significados ou sentidos diferentes daqueles que Marx lhes atribuiu quando as escreveu; ou não deveriam ser tomadas como significando outra coisa além daquilo que Marx efetivamente pensou em seu tempo. Igualmente, não haveria motivos para crer que Marx, refletindo sobre os diversos aspectos do processo de produção e circulação de mercadorias no universo do capitalismo – tais como aqueles que assinala no trecho de *O capital* em que desenvolve a ideia do fetichismo da mercadoria –, pudesse tirar partido, no âmbito interpretativo, da possibilidade de ser compreendido de maneira ambígua, equivocada ou distorcida, maneira que seria mais rica (ou mais pobre, mas sempre *diferente*) do que a sua própria maneira de pensar em seu tempo, como se isso enriquecesse ou ampliasse a profundidade e o alcance de suas ideias.

Retornando a Nietzsche, e sem abandonar a reflexão de Blanchot, poderíamos dizer, pelo menos: se assim é, por que então se deve conceder a este autor em especial, tomado como criador, ator e personagem do seu próprio caso específico, a vantagem dos acrescentos e da duplicidade; e por que se torna conveniente atribuir ao seu pensamento (qualquer que seja), como uma sua qualidade inerente, aquele *plus* de sentido que se pode inferir não do modo como Nietzsche o teria expressado (e dessa expressão em si), mas dos *gestos* desse pensamento, como se para entender Nietzsche fosse necessário acrescentar ao entendimento de seus escritos algo que o filósofo não disse *de maneira nenhuma* ou que os seus livros não nos autorizam a pensar, mas que o crítico ou o comentarista supõe ou que supõe reconstruir a partir dos indícios que recava e exuma, no esforço de interpretar os livros de Nietzsche – e que, eventualmente, encontra semeados em seus escritos, como se pudesse reconstituí-los segundo uma lógica que, seja qual for, no intuito de esclarecer, decifrar e ampliar o alcance desses escritos, parece ser mais do comentário em si do que do pensamento interpretado e tomado como tal?

A questão é difícil, pelo visto, e não temos a pretensão de resolvê-la no curto espaço desta reflexão. Entretanto, podemos fazer algumas considerações que nos levam um pouco adiante. De certo modo, tomando as coisas a partir do seu ponto mais baixo, seria possível acreditar que quem *pensa* alguma coisa deve exprimir, de uma maneira ou de outra e, principalmente, de uma maneira que se deseje *clara* e *manifesta*, aquilo que pensou, seja lá como se conceba essa possibilidade. Evidentemente, haverá sempre os pensadores obscuros, pois se sabe que a clareza e a desenvoltura do escrever não são qualidades universais. Não obstante, se as dificuldades começam neste ponto, há que admitir que essa verdadeira *dramatização* do pensamento – desse pensamento que é ao mesmo tempo *agido*

e *pensado* –, isto é, a sua conversão numa sequência de gestos interpretados que se tomam como sendo partes ou vislumbres de uma totalidade difusa (cujo centro não está em lugar nenhum, diga-se de passagem, mas cujo sentido dependerá, para ser compreendido, da maneira como se percebam as possíveis – ou impossíveis – articulações encontradas entre as partes), essa *dramatização* não só acrescenta à dificuldade, mas ainda proíbe postular a possibilidade da clareza e, sobretudo, de reconhecimento da autoridade do autor sobre o seu próprio pensar.

Não se trata apenas, advertimos, de interrogar os limites da inteligibilidade ou da linguagem tomada como veículo possível de ideias transparentes e mais ou menos distintas. A questão inflete mais profundamente. Caso se coloque, de fato, a pergunta acerca de uma possível relação que existirá entre linguagem e pensamento, inspirada no comentário de Blanchot (1997), então é preciso admitir que o que está em questão não é somente a possibilidade de realizar uma escolha entre literalidades possíveis, entre expressões melhores ou piores de um certo pensamento que, no final, será sempre o mesmo e será sempre igual a si próprio. Por um momento, será preciso afastar qualquer pretensão à literalidade, pois não poderíamos alcançá-la em nenhum ponto; além do mais, descobriríamos adiante que se trata de medir uma distância, que pode ser entrevista já a partir da pergunta: que vantagem ganha o filósofo em ser mal interpretado ou interpretado à revelia de seus esforços? Não há como abordar a pergunta senão por meio de uma suspeita, que aponta para os riscos decorrentes da estetização do pensamento, da conversão do pensar num conjunto de gestos e atitudes. E estetização, aqui, quer dizer: tomar o pensamento não como expressão de si próprio, mas como encenação de alguma coisa, de alguma outra coisa que nele não se manifestou como tal e que só entrevemos quando narramos e interpretamos esses gestos. Podemos ver isso com um mínimo de clareza?

A interpretação de Blanchot (1997) leva, assim, a supor que o que se entende como sendo próprio de Nietzsche (do seu pensamento) não seria o conjunto dessas afirmações unívocas ou válidas, que não se deixam consumir na ambiguidade, sobre uma realidade que ultrapassa o pensamento e que, para que este se mantenha íntegro e igual a si mesmo (de tal modo que o pensado não se confunda com o pensar), não depende dele – do pensamento – para se constituir, qualquer que seja o caso. Mas é indispensável fazer a distinção? Até certo ponto, o que se toma aqui como sendo próprio de um autor (o seu pensamento) não pertence à distinção, mas é a totalidade, sempre problemática, formada por um número de afirmações conflitantes – incompletas e difusas –, cuja significação final não se contém no seu sentido manifesto. Corresponderia, antes, essa significação, ao fato mesmo de serem *conflitantes* as afirmações e de se chocarem umas contra as outras, até o ponto de um dilaceramento – sendo este, então, o sentido final que se lhes deverá atribuir no âmbito da interpretação e que se tomará como sendo inerente à sua verdade mais íntima:

Jaspers mostrou, como nenhum outro comentarista antes dele: toda interpretação de Nietzsche será falha se não buscar a contradição. Contradizer-se é o movimento essencial de tal pensamento. Movimento ainda mais importante, pois, raramente metódico, não é o jogo de um espírito caprichoso nem confuso e está ligado à

paixão da verdade. Esse movimento é tanto o movimento da existência quanto o movimento do pensamento. Vida e conhecimento são um só. O conhecimento, diz Jaspers, quer se confiar a todas as suas possibilidades para ultrapassar cada uma delas, e Nietzsche deve ser tornar aquilo que ele fala. Mas, ao mesmo tempo, ele não pode permanecer ali. (BLANCHOT, 1997, p.279).

Um leitor que tenha lido os livros de Nietzsche afirmará que foi o próprio autor quem apontou esse aspecto contraditório do seu pensar, e que talvez nem Jaspers nem Blanchot (que segue os passos de Jaspers) lhe acrescentaram muito neste particular. No entanto é também o fato de se buscarem tais contradições, onde quer que se localizem, e de se situar acima delas uma verdade do sentido que elas apenas ajudam a sustentar, mas que não afirmam em si mesmas porque está fora delas ou além delas o poder de afirmá-las, é esse fato que nos interessa no ponto em questão. Primeiro, buscam-se as afirmações cujo sentido, mais ou menos patente, quando as comparamos umas com as outras, comprova a evidência da contradição (ou do que aparece nelas como contradição, para o olhar que processa as distinções). Em seguida, num plano mais alto, eleva-se a contradição à categoria de princípio, de *método* de trabalho, que não permite ao sentido repousar sobre as afirmações parciais e capazes de sentido, seja este satisfatório ou não, mas que o obriga – ao sentido –, sempre, a caminhar para diante, numa progressão cujo término parece não estar em lugar nenhum. Assim, “[...] não há reconciliação dos contrários; oposições, contradições não repousam numa síntese superior, mas se mantêm juntas por uma tensão crescente, por uma opção que é ao mesmo tempo escolha exclusiva e escolha da contrariedade” (BLANCHOT, 1997, p.279).

Isso talvez, no fim, não faça jus a nenhum pensamento, muito menos ao de Nietzsche, embora possa tangenciar de certo modo aquilo que chamaríamos de o seu elemento propriamente *narrativo* ou os recursos de que o pensamento se vale para se desenvolver como um conjunto de gestos (reais ou apenas imaginados pelos intérpretes). Entretanto, o que se poderia provar, no final, é muito parecido com uma afirmação de que Nietzsche nada mais foi que um pensador ou um indivíduo contraditório, pouco importando o valor que se tente dar à contradição; e que isso, por sua vez, conteria o valor e o sentido do seu pensamento. Mas é o próprio Blanchot (1997) que, sem se deter na avaliação dos riscos, aparenta ver neles, antes, um sinal de vitalidade, uma prova de que, para Nietzsche, a força do pensar não reside em sua verdade, no fato de se poder pensar e exprimir com decisão e clareza qualquer coisa (isto é, fora da ambiguidade) que depois tomaremos como sendo aquilo que se *pensou*. Em Nietzsche, portanto, segundo a interpretação, seria como se o *dizer* duvidasse o tempo inteiro das suas próprias afirmações, entregando ao acaso de uma força superior (que jamais é dita em nenhum ponto) ou de uma instância de interpretação que nunca se atualiza, a possibilidade de conceder sentido a esse jogo. Quanto a isso, no fim de seu ensaio, é de novo Blanchot (1997, p.287) quem escreve, seguindo os passos de Jaspers:

Sobre isso ainda, devemos ouvir Jaspers: quando pensamos ver Nietzsche, diz ele, ele não é isso, mas outra coisa. E ao mesmo tempo esse Outro parece sempre nos escapar. O traço fundamental da verdade de Nietzsche é que ela só pode ser mal

compreendida, objeto de um desprezo sem fim. “Antes de tudo”, diz Nietzsche, “não me tomem por outro. É hábito, reconheço, tomarem-me por outro. Seria um grande favor me defenderem de tais enganos.” Mas não basta ver essa confusão para esclarecê-la: a confusão infinita faz parte da sua existência. Sem ela, sem a ambiguidade que constantemente nos torna desconhecido o que pensamos conhecer, só restaria dessa *grosse Zweideutige*, dessa grande figura de duplo sentido, o que ela quis evitar ser.

Tais palavras nos dão, pois, uma certa *imagem* de Nietzsche, cuja advertência – “não me tomem por outro” – não é levada ao pé da letra. Pode-se viver da imagem e deve a imagem valer por aquilo que autentica? No entanto, mais uma vez, convém perguntar se a ausência de distinção entre homem, obra e pensamento não aparece mais como um entrave do que, propriamente, como uma vantagem aí. E convém perguntar, sobretudo, se a *imagem*, que unifica de tal maneira os conteúdos do pensamento (isto é, não os seus conceitos, mas a sua capacidade de unir numa única figura o pensado e o pensar) e os gestos de expressão em que ele se vaza, não deveria estar expressa, de alguma forma, nas próprias palavras de quem os pensou. Por outros termos, seria necessário indagar se a imagem que se faz desse pensamento – qualquer que seja o seu teor – pode ser, afinal, comprovada, extraindo-se dos livros do autor aqueles textos completos ou trechos que a enunciem clara ou obscuramente. Isso não implica dizer que a interpretação de Blanchot, com a qual se pode estar em acordo ou em desacordo, contenha algum tipo de erro ou de impropriedade para a compreensão do que seja o pensamento de Nietzsche. Porém não deixa de ser admirável o fato de que, na interpretação, o conteúdo que se pretende extrair daquele pensamento (a *imagem*, como impropriamente a chamamos) não se comprova de imediato com citações dos livros do filósofo. Esse conteúdo precisa, então, ser deduzido *por fora* das palavras que o carregam, como se o pensamento fosse mais os gestos, as decisões e os subentendidos que se vislumbram por entre as frinças das ideias do que aquilo que se diz *claramente* nas palavras de seu autor, ou seja, que se vislumbram a partir de uma região sobre a qual essas palavras já não têm autoridade.

Caso se possa conceber que, para os fins desta reflexão, o pensamento só pode ser *ele mesmo* na medida em que se relaciona diretamente com o mundo (uma vez que não faria sentido imaginar que a relação seja mediada, pois as mediações já seriam elas mesmas objetos de pensamento), então é preciso crer que o pensamento começa *no mundo* (em seus objetos de pensamento) e força o seu caminho rumo às palavras, mesmo que a linguagem se torne, depois, opaca demais para transmitir os conteúdos do pensar. Assim, para retomarmos o exemplo aventado – e usando uma linguagem mais simples –, não faria sentido conjecturar que, no pensamento de Marx, entre o conceito de luta de classes e aquilo que, na vida social, Marx nomeia como sendo tal coisa, se interponha uma materialidade de linguagem que relativize ou obscureça o conceito, até o ponto de obstruir a relação ou mesmo de interrompê-la. Mais do que isso: seria difícil pensar que o que Marx chama de *luta de classes* devesse ser procurado nos recantos, nas entrelinhas ou nas articulações de outros conceitos que Marx elabora mais claramente, como se aquele conceito flutuasse por cima ou por fora daquilo que sua linguagem nomeia. O conceito

deveria ser procurado na própria elaboração que Marx lhe dá, e só então cotejado com o mundo exterior, que existe, supostamente, antes do pensamento de Marx¹. Para verificar a adequação do conceito, o leitor deveria, guiado por Marx, verificar se existe no mundo tal coisa como uma *luta de classes* verdadeira (empírica, diriam alguns), e a partir daí retornaria ao pensamento do autor, para ratificá-lo ou corrigi-lo, admitindo ou negando a sua justeza, a sua adequação, a sua abrangência ou a sua funcionalidade como descrição das realidades sociais.

Na abordagem que chamamos de *estética* do pensamento, representada pelo modo como Blanchot se apropria de Nietzsche, faz-se um trajeto diferente. O pensamento (ou o seu conteúdo) é percebido mais como esse conjunto de articulações e de gestos, uma sequência de eventos ou uma superposição de quadros, como se o autor estudado tivesse colado entre si uma série de fragmentos mais ou menos independentes (e às vezes díspares) e transferisse ao leitor a tarefa de procurar o sentido geral das articulações. Mas não deveria ser o próprio autor a dizê-las, a expressá-las – como o faz Marx –, como conteúdo de *seu próprio* pensamento, em vez de apenas entregá-las aos acasos e derivas de uma intenção (a do leitor e do crítico) que pode ou não acoplar a elas um significado, muitas vezes sequer previsto pelo autor?

Na crítica literária

O pensamento não pode lidar com o sentido ou conceder sentido se, anteriormente, já não existir algum sentido sobre o qual se apoiará (a não ser que concedamos que esse sentido é criado pelo próprio pensamento ou no processo das suas operações – o que nos levaria numa direção inusitada). Para se entender o que seja a abordagem que não compreende o sentido como postulação de uma relação direta com o mundo, mas como uma qualidade (ou um *plus*) que margeia ou envolve essa relação, tomemos a seguinte reflexão sobre a crítica literária proposta por Roland Barthes nos anos 60 do século XX. Falando da relação que poderia existir entre o discurso da crítica e as realidades textuais da obra criticada, Barthes (2003) conclui que a crítica é, sobretudo, uma *atividade*. Ao se voltar para o seu objeto, a crítica não deveria procurar, nele, um sentido imediato – ou esse sentido bruto de uma relação direta com o mundo, conforme dissemos –, mas deveria, de algum modo, colocar em suspenso o sentido, para buscar, em vez daquilo que Barthes (2003) chama de sua “decifração”, a reconstituição das “regras e constrangimentos de elaboração desse sentido”. Para Barthes (2003, p.162), “[...] com a condição de admitir imediatamente que a obra literária é um sistema semântico muito particular”, ou seja, com a condição de se aplicar a obra esse pressuposto teórico (que a nosso ver a reduz imediatamente a um conjunto de articulações), “[...] a obra, pelo menos a que chega geralmente ao olhar do crítico [...] nunca é completamente insignificante (misteriosa ou ‘inspirada’) nem jamais completamente clara” (BARTHES, 2003, p.162). E por que se

¹ Neste ponto, o marxismo deve ser considerado, de um modo mais salutar, como uma interpretação do mundo e não como uma enunciação de verdades dogmáticas sobre esse mundo.

pode afirmar isso a respeito da obra literária? A explicação está em que “[...] ela é, se se quiser, sentido *suspense*: ela se oferece com efeito ao leitor como um sistema significante declarado, mas se furta a ele como objeto significado” (BARTHES, 2003, p.162, grifo do autor). A afirmação de Barthes acerca de ser a obra “sentido suspense” é reveladora do que estamos chamando de abordagem estética do pensamento. Ela percebe a crítica como atividade porque, de antemão, já percebeu a obra como um tipo de atividade, como um *fazer* (conforme a expressão que se disseminou nos ambientes acadêmicos) cuja dinâmica compete à crítica decifrar.

Podemos ser que a obra literária – o romance, o conto, o poema ou qualquer outro modo de sua manifestação – resista bem à investida da crítica, até porque a possibilidade de isolar certas porções da obra, denominadas às vezes de imagens, figuras ou seqüências, em condições de evocar sentidos específicos na mente dos leitores (a “pedra” em Drummond, a “lâmina” em João Cabral de Melo Neto), permite pensar também numa articulação entre partes. Mas é preciso assumir que as partes só existem porque foram isoladas artificialmente de contextos maiores onde não comparecem como fragmentos, mas como realidades parciais e orgânicas dessas realidades maiores, das quais não se isolam sem perderem a sua identidade ou a sua organicidade. O estruturalismo, com sua herança (da qual Barthes se tornou um porta-voz), nos ensinou que mais importante que as realizações de um autor (ou o sentido que se dá a tais realizações) é a *atividade* que se supõe estar na raiz das realizações, o *fazer* ou a dinâmica do *fazer* que se impregna ao feito, até o ponto de se converter no seu próprio sentido convertido em imagem de si mesmo. Assim é que, ainda para Barthes (2003, p.162), a suspensão do sentido, ou essa *de-cepção* ou *desapreensão*, conforme a denomina, “[...] explica por um lado que a obra literária tenha tanta força para fazer perguntas ao mundo [...], sem entretanto nunca a elas responder”. Seria de suspeitar que as perguntas pertencem mais ao âmbito de preocupações do crítico do que à intimidade das obras em si mesmas (caso possamos remeter a ela como a uma realidade qualquer); mas é necessário admitir que, oferecendo-se, na expressão de Barthes (2003, p.162, grifo do autor), a uma *decifração infinita*, e sendo “[...] ao mesmo tempo proposta insistente de sentido e sentido obstinadamente fugidivo”, a literatura “é tão somente uma *linguagem*, isto é, um sistema de signos”. Por menos que saibamos o que diz essa linguagem ou de que maneira ela o diz, seu ser não está nessa mensagem, mas nesse “sistema”:

É com efeito ao reconhecer que ela não é mais do que uma linguagem (ou mais exatamente uma metalinguagem) que a crítica pode ser, de modo contraditório ou autêntico, ao mesmo tempo, objetiva e subjetiva, histórica e existencial, totalitária e liberal. Pois, por um lado a linguagem que cada crítica escolhe falar não lhe desce do céu, ela é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das ideias, das paixões intelectuais, ela é uma *necessidade*; e por outro lado essa linguagem necessária é escolhida por todo crítico em função de uma certa organização existencial, como o *exercício* de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ela põe toda a sua “profundidade”, isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões. (BARTHES, 2003, p.163, grifo do autor).

De certo modo, pode-se responder a Barthes – a respeito dessa atividade que se liberta dos compromissos históricos e ideológicos que tendem a prendê-la ao mundo – que tal modo de conceber a obra literária já é, em si mesmo, um gesto de *dar sentido* e de fazer a obra falar. Talvez se queira, supondo-se que exista um plano mais elevado de significações, fazer confluír depois tanto o sentido primário (que se pôs em suspensão) e a atividade destituída de sentido que, supostamente, se exerce nos interstícios do sentido. Mas o que seria isso senão *sentido* em si mesmo, sentido que se crê projetado num tempo vazio, mas nem por isso menos histórico e menos enraizado no mundo? A “atividade estruturalista”, conforme a concebe Barthes, não se exerce no vazio. E dizer isso significa admitir que, para chegar a esse nível de consciência de si mesma, é necessário que uma série de operações tenham sido executadas – operações estas que são próprias da interpretação e da mais imediata compreensão daquilo com que estamos a lidar e sobre o qual pretendemos pronunciar uma palavra. Porém, não seria apenas uma ilusão da crítica pensar que o sentido se forma *a posteriori*, como resultado de um processo, e que não seja, antes, ele mesmo, o próprio processo em seu acontecer? Ou, para dizê-lo de outro modo, a ilusão de que o sentido se forma no final do processo não seria a consequência de um pressuposto teórico, o qual substitui o sentido real da experiência por uma abstração e crê encontrar nessa abstração um outro sentido que não corresponde ao sentido real? Pois o que é, além de uma abstração (e, para não dizer, uma *ficção*), o esforço de imaginar que a obra literária seja uma espécie de máquina construída de acordo com determinados princípios e que a força da interpretação reside na capacidade de cada um para elucidar esses princípios?

Do lado da obra literária ou, mais propriamente, da experiência da obra – ou como quer que a chamemos –, quando o leitor a tem à sua frente e a lê, a ilusão se torna plausível na medida em que, dado o caráter mais evidentemente imaginativo (e, portanto, capaz de *fazer imaginar*) da experiência, resiste galhardamente ao esforço de projetar sobre ela as ficções abstratizantes. Assim é que – para falarmos de outro teórico – Gérard Genette (1972, p.155, grifo do autor) pôde afirmar, num comentário sobre o estruturalismo, que, na crítica estrutural, “[...] o sentido de uma obra não é apreendido por meio de uma série de operações intelectuais”, mas é “revivido, ‘retomado’ como uma mensagem ao mesmo tempo antiga e sempre renovada”. Por sua vez, “[...] as estruturas não são *vividas* pela consciência criadora, nem pela consciência crítica” (GENETTE, 1972, p.155, grifo do autor). Na opinião de Genette (1972, p.155), tais estruturas “[...] estão no âmago da obra [...] como sua armação latente, como um princípio de inteligibilidade objetiva, acessível, exclusivamente, por meio da análise e de suas comutações” ou, mais precisamente, como “[...] uma espécie de inteligência geométrica que não é a consciência”. Quanto a isto, podemos pensar que a consciência, de algum modo, afirma a exterioridade da obra como *coisa* independente de si própria, e assim sustenta e legitima as suas asserções sobre um elemento exterior – dito *literário* –, tomado como pertencendo a um domínio da realidade que não se confunde com o dos sonhos, devaneios ou miragens nos quais a consciência pode às vezes parece mergulhar. No entanto, ao supormos, com Genette, que a exterioridade se manifeste à consciência na forma de *estruturas*, corremos o risco de borrar a distinção (consciência

versus exterioridade da obra), imputando à obra uma característica que nela não se manifesta de imediato – já que nela se dá a ver nenhuma estrutura –, e na qual um pressuposto teórico mal se distingue do seu objeto².

Outra vez, uma série de operações estará em curso. Primeiro, será necessário reduzir a complexidade da experiência (em que todos esses elementos – obra, linguagem, interpretação, imaginação, etc., estão em jogo), a uma dimensão de *obra* propriamente dita, e reduzir a *obra*, por sua vez, à sua dimensão de *texto* (ou outra coisa de domínio menos complexo), ou seja, a uma forma que imaginamos como bidimensional (pois o que é o *texto* senão o conjunto de palavras impresso sobre uma página branca e plana?), da qual se intenta extrair as estruturas postuladas. Essa forma sugere, pois, a visualidade ou a articulação entre as unidades, as quais, somadas umas às outras, compõem o todo proliferante que o crítico então se proporá a analisar. Se o crítico for chamado a representar, no plano da experiência visual (um desenho ou um esquema), as estruturas que distingue ou julga distinguir (ou então o termo *estrutura* não terá um sentido claro na conceituação), uma certa inadequação se manifestará nesse gesto³. A representação não corresponderá à ideia da estrutura, ou será muito mais pobre do que ela, levando-nos a pensar em duas coisas: ou a estrutura é extremamente complexa e não pode ser representada desse modo (e o termo *estrutura*, eventualmente, remeterá a um objeto tão complexo que dele não fazemos nenhuma ideia clara – o que nos prende numa espécie de

² A esse respeito, vale a pena citar uma crítica que Robert de Beaugrande (2012, grifo do autor) faz acerca das notações (sinais de adição) usadas por Chomsky para representar as relações entre os elementos sintáticos das frases: “*This simple ‘derivation’ illustrates a major opportunistic strategy of formalist analysis: treating the graphic and visual representations of sentences and notations as the material reality of language in place of the ‘phonic substance’ of Saussure (§ 19) or the ‘speech events’ of Bloomfield (§ 23), whilst handling written sentences like a set of elongated real objects to be segmented, classified, rearranged, and so on — Saussure’s ‘material units distributed in space’ (§ 19) — whence the metaphoric spatial terminology (e.g. ‘insertion’, ‘deletion’, ‘left-branching’, ‘right-branching’, ‘subject-raising’). When Chomsky’s later programme grew more abstruse and portentous, his notations got ‘deeper’ and more ‘universal’ and were not so ‘directly applied to English sentences’, until eventually his definition of ‘syntax’ no longer referred to the word-order of sentences at all but rather to the ‘structure of mental representations’ (§ 84). The rising artificial complexity supplied an insignia of superior rationality (§ 35), saved him the labour of working out the intricate details of sentence analysis, and retreated from the hopeless search for a ‘grammar’ of deterministic ‘rules’ to ‘assign structural descriptions to all the sentences’ of a language (§ 30).*” [“Esta simples ‘derivação’ ilustra uma das estratégias mais oportunistas da análise formalista: tratar as representações gráficas e visuais das frases e das notações como a realidade material da linguagem, no lugar da ‘substância fônica’ de Saussure (§ 19) ou os ‘eventos de fala’ de Bloomfield (§ 19), enquanto manuseia frases escritas como se fossem um arranjo de objetos longos a serem segmentados, classificados, rearranjados e assim por diante – as ‘unidades materiais distribuídas no espaço’ de Saussure (§ 19) – de onde provém a terminologia metafórica e espacial (por exemplo, ‘inserção’, ‘deleção’, ‘à esquerda de’, ‘à direita de’, ‘imersão’). Quando o projeto de Chomsky se tornou mais abstruso e portentoso, suas notações se tornaram mais ‘profundas’ e ‘universais’ e não eram tão ‘diretamente aplicáveis às sentenças do inglês’, até que finalmente sua definição de ‘sintaxe’ não mais se referia à ordem das palavras nas frases, mas à ‘estrutura das representações mentais’ (§ 84). A complexidade e a artificialidade crescente ofereceu uma aparência de racionalidade superior (§ 35), poupou-o do trabalho de lidar com os detalhes intrincados da análise das frases e enfim abandonou a busca infrutífera por uma ‘gramática’ de ‘regras’ determinísticas para ‘fornecer descrições estruturais para todas as sentenças’ de uma língua (§ 30).”] (BEAUGRANDE, 2012, tradução nossa).

³ Tal como, segundo Beaugrande (2012), na teoria de Chomsky se manifesta a inadequação do uso de traços ou sinais de adição para representar as partes constituintes da frase.

círculo), ou a estrutura tão intimamente à obra que, uma vez demonstrada externamente, não pode ter nenhum sentido ou representatividade⁴.

A razão de tudo isso está em que, uma vez reduzido pela abstração, não há como recuperar o *sentido* nos momentos posteriores, exceto aquele sentido que, construído pela análise (ou que se configura na análise), se quer tomar como sendo o sentido próprio da experiência (um sentido que o *texto* só revelaria aos instrumentos da análise). Ocorre, no entanto, que tal sentido não pode prescindir de tudo aquilo que se pôs de lado no processo da abstração:

A crítica estrutural é purificada de todas as reduções transcendentais da Psicanálise, por exemplo, ou da explicação marxista, mas ela opera, a seu modo, uma espécie de redução interna, atravessando a substância da obra para alcançar sua ossatura: olhar em nada superficial, certamente, mas de uma penetração de alguma forma radioscópica e mais exterior justamente por ser mais penetrante. (GENETTE, 1972, p.155).

Neste ponto, devemos nos congratular com Genette pelo fato de não ter praticado, em seus brilhantes, sensíveis e eruditos estudos sobre os mais diversos autores e temas, uma análise estrutural *tout court*, que segue à risca os princípios da teoria. Sem dúvida, seus estudos são prova de que as relações entre crítica e literatura são mais complexas, ricas e difusas do que o supôs o estruturalismo em seu momento apical e do que fazem crer, ainda hoje, certas escolas da crítica que se inspiram nele e no formalismo, tais como o desconstrucionismo de Derrida e de outros autores.

Literatura e sentido

Se, conforme dissemos, a leitura estética da filosofia conduz à suposição de que o pensamento é uma espécie de atividade, ou leva a conceber o pensamento como um conjunto de gestos cujo sentido não é enunciado por nenhum deles, pode-se acreditar que o pensamento deve ter, pelo menos, uma relação com o mundo (qualquer que seja, direta ou indireta ou simplesmente postulada). Isto é, pode-se supor que existe, de um lado, um pensamento e, de outro, aquilo que é pensado ou para o qual este se volta (caso tal relação possa ser sustentada na teoria), e que a linguagem deve servir à relação. Caso não seja assim, precisaremos admitir a validade da abordagem estética, concebendo o pensamento como uma atividade, à maneira do que fez o estruturalismo no campo da literatura.

E o que se passa no plano da arte? Se, conforme também suspeitamos, a linguagem da arte (caso se trate de uma linguagem) resiste bem às seduções da investida estética, até o ponto de alimentar-se dela e enriquecer-se com ela⁵, então é preciso admitir que aqui

⁴ E aqui remetemos, novamente, à nota de número 2 e às reflexões de Beaugrande (2012) sobre o uso dos sinais de adição nos esquemas de Chomsky.

⁵ É preciso alertar para o fato de não se estar falando neste ponto da abordagem estruturalista, cujo sentido redutivo se quer apontar.

as coisas se dão de maneira diferente. De modo mais imediato, é fato que, enquanto na filosofia a linguagem deve dar lugar ao pensamento, consumindo-se nele até o ponto de fazê-lo surgir em sua plena claridade, na literatura a linguagem procura antes de tudo uma forma. Pode ser que o termo pensamento esteja a ser usado num sentido estreito e até mesmo mentalista neste ponto. Porém, se – retornando ao exemplo dos conceitos de Marx – for necessário conceder que fora dessa clareza e dessa relativa independência não há expressão de ideias e muito menos coincidência das ideias com o mundo (o pensamento e seus conteúdos), alguma coisa deverá ser acrescentada. De certo modo, o pensamento, sendo linguagem, conduz a linguagem, sem se confundir com ela ou sem se consumir nela inteiramente, tornando-se incômodo ou inadequado supor, como corremos o risco de fazer modernamente, que certas noções (como as de mais-valia ou de luta de classes, presentes em Marx) sejam apenas invenções de linguagem, isto é, ficções dos conceitos, privadas de toda capacidade de dialogar com os elementos históricos, políticos e culturais da vida. E tal capacidade – principalmente na arena política – é, não há que duvidar, não só uma prova da validade da teoria, mas também, caso se admita o termo, de sua *verdade*, compreendida como reivindicação de um diálogo com o mundo do qual o pensamento não pode prescindir sem desaparecer.

Mas, se é assim, de que maneira o pensamento se configura na arte? É a arte uma expressão de pensamentos em diálogo com a vida, do mesmo modo como a linguagem da filosofia que ser um diálogo com seus objetos (e não apenas uma ficção da linguagem), ou se deve entender que nela o aspecto da *atividade* ganhou um relevo especial? Ou ambos se encontram num ponto, confundindo-se uma com o outro na medida em que não se pode dizer que, do lado da arte, não existe também uma reivindicação de diálogo com o mundo e as coisas exteriores? Pode ser que o pensamento seja mesmo, visto dessa perspectiva, algum tipo de atividade; e que a arte, em seu setor, não seja outra coisa que pensamento, mas como então distinguir arte e pensamento ou vê-los em seus setores, chamando-os de “arte” e de “pensamento” (teoria ou filosofia), conforme a verdade do que põem em jogo a cada vez? Existe arte *fora* do pensamento, e existe mesmo um pensamento que não seja, em toda a sua extensão, uma espécie atividade cujo estatuto reivindica o diálogo com a vida e o mundo?

Tais perguntas remetem a uma outra, que sempre retorna quando se trata de discutir o sentido da arte (e da literatura em particular) e que pode ser formulada da seguinte maneira: se o pensamento, convertido em sua expressão, *diz* alguma coisa (e mais uma vez é preciso assinalar a distinção entre o pensar e aquilo que o pensar se coloca ou que se coloca para ele como qualquer coisa da qual se distingue), o que *diz* por sua vez a literatura (ou a arte) ou o que dizem os escritores quando dizem o que quer que seja em forma de literatura (romances, contos, poesias), na qual um elemento *outro* parece competir com o pensamento? Não introduziremos aqui, tão cedo, a palavra *estético* como nome possível para esse elemento, pois seu conteúdo ainda estaria por interrogar. Entretanto, caso queiramos sair dos impasses da abordagem estética, e caso não pretendamos aplicar à arte os mesmos procedimentos do estudo da filosofia, será preciso supor que aquela imaginada “forma” que a literatura busca – o seu elemento de resistência ao puro trabalho do pensamento como tal – é, sobretudo, uma realidade exterior ao pensamento, tal como

se fosse do mundo, e que, no retorno do pensamento à realidade, o que chamamos de forma – ou o elemento extrínseco da expressão – não desaparece no ato. Isso não significa, por certo, afirmar que a linguagem dos filósofos deve “desaparecer” naquilo que ela diz; antes, implica supor que o pensamento, ali, é capaz de se libertar de sua própria linguagem, o que seria, a nosso ver, a condição de sua inteligibilidade (equivalendo mais ou menos a dizer: há uma possibilidade de ser platônico sem repetir à letra o texto de Platão, assim como na física é possível aplicar as ideias de Einstein a vários campos de investigação, sem que essa aplicabilidade esteja restrita ao âmbito exclusivo dos escritos desse físico). E é também admitir a produtividade das ideias, suas limitações e seu diálogo constante com as coisas humanas – produtividade que não existiria caso o intérprete estivesse confinado unicamente à palavra dos autores e à forma que eles dão às suas reflexões. Como se dá isso no campo da arte?

Em princípio, uma objeção poderia ser feita: não há que admitir também que, num de seus extremos, o pensamento se configura em *conceito*? Ser “platônico” sem ser Platão não seria, pois, apenas repetir o texto de Platão, mas também reescrever Platão numa perspectiva de *interpretação* (isto é, agir no mundo, realizar ações, dar ao mundo um sentido a que se pode aplicar o adjetivo *platônico*)? Por outro lado, no campo das ciências, não se deve dizer que quem “aplica” as ideias de Einstein aos objetos da razão reescreve Einstein a seu modo, sob a ótica de uma narrativa particular, não sendo isto senão uma prova a mais de que tal narrativa pode ser *escrita*, o mesmo se dando com Platão ou qualquer outro pensador que se traduz numa linguagem qualquer que não seja a sua?

Todos esses elementos são complexos e difíceis de definir. De qualquer modo, descrever a relação da arte com o pensamento e com a linguagem como sendo uma relação que passa pelo encontro de uma *forma* (ou de uma exterioridade) implica compreender, primeiramente, o sentido que se dará ao termo *forma* quando entra na relação. Entendemos por *forma* tudo aquilo que remete a uma exterioridade do expressivo em relação ao pensamento expresso, sendo tal exterioridade nada mais que o índice daquilo que seria possível chamar de uma não inteira coincidência, na arte, entre o material de que se compõe a obra e aquilo que se expressa por meio dele. Muito antes que retornar à velha dicotomia que separa contingente e conteúdo ou dizer que a arte é a expressão de um conteúdo qualquer por meio de uma forma, o termo *material* estaria ligado, na presente concepção, à ideia da *exterioridade* mesma da forma – ideia que se esclarece da seguinte maneira: quando um artista (ou um escritor) tem alguma coisa a dizer e procura dizê-la em forma de arte, é necessário que ele encontre um meio adequado para a sua expressão. Tal é o modo mais primário da relação, o qual não quer significar, necessariamente, que o ato seja consciente ou que o artista deva ter um domínio pleno de suas intenções ou das relações dessas intenções com a forma procurada. Para o artista, as intenções – se existirem –, compreendidas como motivações (ou o que for), podem estar, muitas vezes, encobertas pelo ato mesmo de buscar a materialidade (a forma) que as expresse. A busca chegaria, assim, até o ponto de assumir para o ato tal importância que poderia tornar-se o seu único objetivo. E, neste caso, o ato se voltaria para a materialidade da forma, sem se referir diretamente às intenções, conscientes ou inconscientes, que o movimentam ou que levam ao buscar.

Entender esses fatos nos conduz, sobretudo, à compreensão de que aquilo que se chama de *forma* na arte contém, sempre, pela sua própria natureza, uma espécie de *plus* em relação àquilo que exprime e que, na arte, se oferece à interpretação. Desse modo é que a gama de relações que o artista pode ter com a sua criação e com os seus meios – sempre colocados em questão no momento de criar – pode variar entre níveis de profundidade e de consciência, indo desde uma atitude de domínio lúcido ou deliberado do material (no qual o artista pode inclusive tentar imprimir as suas orientações filosóficas, morais ou ideológicas na obra produzida) até o domínio mais intuitivo, sem negligenciar aquele gênero de relação em que – conforme acontece na arte dita hermética ou nas artes chamadas abstratas – esses conteúdos de pensamento se apaguem ou recuem para um fundo que torna difícil ou mesmo impossível percebê-los.

Evidentemente, isso não obriga a crer que toda arte deve expressar alguma coisa ou dizer alguma coisa no modo de uma “mensagem” ou de um conteúdo de pensamento; mas tal ponto de vista se torna útil, por exemplo, caso queiramos estabelecer diferenças entre poesia “de mensagem”, poesia hermética e poesia não-hermética⁶. Por outro lado, ajuda a entender por que um poeta como Fernando Pessoa pôde postular a compreensibilidade e o não-hermetismo como inerentes à sua poesia, enquanto que o Surrealismo tirou partido do *nonsense*, do abstruso e da associação gratuita de imagens; ou por que a poesia de um Rimbaud pode ser expressiva sem ser clara e por que a ausência de clareza nela não repele nem intimida os seus leitores. Em seus ensaios, Blanchot apontou com frequência essa dissociação, salientando o divórcio que se dá, na arte, entre os conteúdos expressos e os meios pelos quais eles se exprimem. Num comentário sobre Sartre, por exemplo, ao evocar algumas questões de cunho teórico inerentes ao estudo dos romances de tese – romances de ideias por excelência (que os críticos reconhecem como tais) –, Blanchot desenvolve a seguinte reflexão:

Infelizmente, a obra de ficção nada tem a ver com honestidade: ela trapaceia e só existe trapaceando. Ela tem parte, em todo leitor, com a mentira, o equívoco, um eterno movimento de engodo e de esconde-esconde. Sua realidade é o deslizamento entre o que é e o que não é, sua verdade, um pacto com a ilusão. Ela mostra e retira; vai a algum lugar e deixa crer que o ignora. É no modo imaginário que encontra o real, é pela ficção que se aproxima da verdade. Ausência e eterno disfarce, ela progride por caminhos oblíquos, e a evidência que lhe é própria tem a duplicidade da luz. (BLANCHOT, 1997, p.187).

Blanchot (1997, p.187) chega a afirmar que o romance “[...] é uma obra de má-fé, má-fé da parte do romancista, que crê em seus personagens e, no entanto, se vê por trás deles, que os ignora e os realiza como desconhecidos e encontra na linguagem, da qual é senhor, a maneira de dispor deles sem deixar crer que lhe escapam”. Mas é também, segundo afirma, “[...] má-fé do leitor, que brinca com a imaginação, que brinca de ser o herói que ele não é, de tomar como real o que é ficção, e que finalmente se deixa enganar

⁶ René Magritte chegou mesmo a dizer, conforme corre o dito, que o único objetivo de suas pinturas era exprimir o *mistério* do mundo e das coisas, sendo este o conteúdo que elas traduziam.

e, nesse encantamento, se deixa a existência de lado, re-encontra uma possibilidade de viver o sentido dessa existência” (BLANCHOT, 1997, p.187). São palavras sugestivas, profundamente intuitivas, que exprimem, de modo incisivo, a complexidade das relações em que se envolvem autor e leitor por intermédio da experiência da arte. Ou seja, tanto o autor está num eterno equívoco (ou má-fé) diante de sua arte, ao crer que se *expressa* ou se *diz* (ou que diz alguma coisa) por meio dela, quando na verdade cria um objeto que é exterior a ele e cuja existência se desvinculará da sua própria existência como indivíduo social e historicamente situado; quanto o leitor, também, se equivoca ao se apoderar do objeto e lhe atribuir um sentido – sentido com o qual pensa esgotar o conteúdo da experiência, embora seja da natureza da arte, dada a sua exterioridade em relação ao sentido, jamais se deixar esgotar em qualquer circunstância.

E não se deixa esgotar realmente? Para Blanchot (1997, p.187), falando ainda sobre o mesmo tema, “[...] não há dúvida de que a literatura despreza o romance de tese por causa da boa-fé desse gênero, porque este mostra o que significa e se coloca, honestamente, por inteiro, a serviço da sua verdade: ele não está dividido contra si mesmo, ele morrerá”. De modo menos dramático, diríamos que o leitor se sente incomodado pelo romance de tese – ou por qualquer arte que assuma como tarefa transportar uma mensagem ou um conteúdo de pensamento que sem ela se exprimiria perfeitamente – na medida em que percebe a tese e o romance como instâncias separadas ou, para dizer o mínimo, na medida em que a *vida* do romance (sua dinâmica própria) o leva a desviar-se da tese e até mesmo a esquecê-la. O artista que tenta transformar sua arte no veículo de suas ideias não é que não esteja em seu direito fazê-lo. Porém correrá o risco de que essas ideias não se expressem ali, ou de que, junto delas, se expresse outra coisa que pode ou questioná-las ou colocá-las a perder. Igualmente, o crítico que só procura na arte essas ideias se verá na contingência de, caso as encontre (e caso elas estejam lá realmente), ou perceber que a arte lhe sugere muito mais do que o que está contido nas ideias, ou até mesmo que lhe sugere ideias contrárias ou contraditórias em relação àquelas que pensa serem as do autor.

O caráter icônico da literatura

Semelhante contingência não quer, talvez, indicar apenas que a obra seja *aberta*, no sentido que Umberto Eco deu ao termo. Também não implica que a crítica seja contraditória, postulando, na teoria da abertura, a inteligibilidade daquilo que é no fundo incompreensível. Um modo de compreendê-la – a contingência – seria dizer que, na arte, aquilo que se chamou de materialidade do objeto artístico (o “corpo” da obra, por assim dizer), oferecendo-se de maneira sensível ao observador, se oferece a este numa dupla perspectiva. Ao mesmo tempo em que se dá a ver como um elemento de comunicação – um *signo*, diriam alguns –, também não se deixa reduzir inteiramente a essa categoria. Percebemos a obra de arte – seja uma obra de pintura, de escultura, de literatura – tanto como um produto humano, vinculado à cultura, como, ao mesmo tempo, um objeto dotado de características próprias, como uma *presença* material que não se deixa consumir

inteiramente na interpretação. A isso se pode chamar de o caráter *icônico* da obra de arte, isto é, sua capacidade de representar ou de tornar presente uma experiência, inserindo-se num circuito de comunicação e interpretação; e também de só se representar a si mesma, de não se deixar reduzir àquilo que porventura representa.

Mas esta observação não esgota totalmente o sentido do que se quer inferir aqui. O caráter icônico da obra de arte tem a ver tanto com o seu aspecto mimético propriamente dito, pela sua capacidade de *imitar* o real (teorizada por Aristóteles na noção de mimese, quanto com sua capacidade de não representar, de ser alguma coisa cujas características parecem fechar-se sobre si mesmas, tornando-se opacas frente à representação. Tal capacidade de representar não depende, por sua vez, estritamente, de uma figuração – que pode inclusive, como no caso das artes abstratas, ter sido eliminada por inteiro – e está mais próxima da maneira como C. S. Peirce definiu o caráter icônico de determinados elementos da comunicação, compreendidos no seu conceito de sinal (ou *signo*) comunicativo.

Na semiótica de Peirce, o signo apresenta uma tríplice feição ou, em suas próprias palavras, existem três tipos de signos. Por um lado, tem-se o que Peirce (2018) denomina de *icon* (ícone), definido a partir da noção de semelhança ou parença (*likeness*), o qual serve “[...] para invocar a presença das coisas que representa simplesmente imitando-as”⁷. O outro aspecto, Peirce chama-o de *indication* (indicação) ou índice. Os índices se caracterizam por serem capazes de mostrar o que quer que seja sobre as coisas “pelo fato de estarem fisicamente conectadas a elas”. Segundo Peirce, índices são, por exemplo, setas colocada à beira de uma estrada com o objetivo de apontar uma direção, ou pronomes relativos que se posicionam logo após o nome da coisa que se pretende denotar, ou mesmo uma invocação exclamativa (“*Hi! there!*”), que “age sobre os nervos da pessoa dirigida e força a sua atenção”. Por último, existe aquilo que Peirce denomina de *symbol* (símbolo), que são os signos em geral cuja associação com seus significados se dá por meio do uso ou da convenção. Na concepção de Peirce (2018), são símbolos “a maior parte das palavras, as frases, os discursos, os livros e as bibliotecas”⁸.

Se o caráter icônico do signo se define pela semelhança, compreende-se então que uma fotografia ou um retrato pintado sejam, basicamente, ícones daquilo que representam. Sobre isso, Peirce (2018) observa: “Fotografias, especialmente instantâneos fotográficos, são muito instrutivos, porque sabemos que são em certos aspectos exatamente iguais aos objetos que representam”⁹. Mas, se um retrato pintado (ou uma escultura representando uma pessoa cujas feições se deseja conhecer) é percebido como uma obra de arte, imediatamente se constata que não é apenas a semelhança, caso exista, com o objeto indivíduo retratado que nos importa. Outros elementos adquirem relevo, tais como a qualidade da execução, o estilo do autor e o significado do quadro no conjunto

⁷ “[...] which serve to convey ideas of the things they represent simply by imitating them” (PEIRCE, 2018, tradução nossa).

⁸ “Such are most words, and phrases, and speeches, and books, and libraries.” (PEIRCE, 2018, tradução nossa).

⁹ “Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent.” (PEIRCE, 2018, tradução nossa).

de sua obra, bem como a época ou as tendências artísticas do período histórico em que foi pintado. Na evocação desses elementos e no fato de que se tornem importantes para a percepção do objeto como arte, o caráter icônico da obra se imbrica com as demais categorias do signo, numa superposição complexa cujas várias dimensões serão enfatizadas na medida em que o interesse se volte para cada uma delas em particular. Também os vários níveis de interesse podem variar na media em que variam o modo e a especificidade da experiência em questão.

Se, em relação à pintura clássica da época pós-renascentista, tendemos a nos interessar pelo caráter representacional das imagens, pelas qualidades realísticas da representação, no que concerne à pintura moderna esse interesse pode diminuir e até mesmo desaparecer, sem que com isso se desfaça o caráter icônico da obra. Como se sabe, a pintura abstrata de Mondrian foi concebida pelo próprio pintor como uma espécie de figuração para certas concepções filosóficas e metafísicas a respeito da vida. Hoje, no entanto, é possível apreciar tal pintura atribuindo-lhe ou encontrando nela outros valores, e há quem a aprecie sem nunca ter ouvido falar das concepções teosóficas da vida que ajudaram a justificar, para Mondrian, a sua criação (o mesmo valendo para pintores como Kandinsky ou Malevitch, considerados os criadores do abstracionismo). Livre para interpretar e dar sentido, o observador pode perfeitamente procurar aquelas conotações que não dependem exatamente das concepções originais dos criadores. Um especialista poderia ter, por certo, a mesma atitude de um leigo diante de determinados elementos, e ao mesmo tempo poderia estudar profundamente as relações entre as características próprias da pintura de Mondrian e sua filosofia.

Podem ser que, até aqui, essas observações não contenham novidade. No entanto, quando nos voltamos para a literatura, certas dificuldades aparecem, derivadas do fato de que, seja como for, o aspecto icônico de que por acaso se reveste a linguagem literária não parece óbvio de maneira nenhuma, pelo menos não da maneira como pode parecer na análise das artes visuais. É necessário reconhecer a complexidade do enlace que une o momento subjetivo da percepção e do sentido ao aspecto objetivo da obra, à sua existência como realidade exterior à percepção. O elemento propriamente icônico da obra literária começa a se patentear quando consideramos, por exemplo, em narrativas, a possibilidade de contar histórias narrando os fatos numa sequência que corresponde à sequência imaginária ou real dos acontecimentos. É um princípio primário de representação icônica, que dificilmente explicaria a complexidade e a riqueza das narrativas modernas, mas a ele se acrescentam outros elementos. Esses elementos, de caráter indicativo ou simbólico (mas também icônico), dão flexibilidade e complexidade ao princípio primário da iconização, tornando-o espesso o bastante para dar consistência às figurações mais abstratas ou impalpáveis (tais como nos romances de Proust ou de Joyce).

A colocação em sequência das falas num diálogo tem o caráter de um ícone temporal, mas indicações do gênero “no dia seguinte” ou “dez anos antes” são de sentido predominantemente simbólico, muito embora as evocações mentais que suscitam, quando as deparamos ao longo da leitura de um romance, assumam a função de ícones. Investimos, por assim dizer, naquilo que lemos o conjunto da nossa experiência, e ali onde encontramos os ícones de nossas vivências (pessoas, gestos,

lugares, comportamentos), fazemos refluir sobre eles a intensidade emotiva de que se reveste a experiência. Vistos por esse ângulo, os bons escritores são aqueles que se mostram capazes de reunir em suas obras o acervo dos elementos que podem, com maior ou menor intensidade, produzir respostas emocionais, metafísicas e psicológicas profundas (até mesmo respostas que os leitores não saibam descrever conscientemente). Aspectos sutis de nossa psique ou aspectos da experiência para os quais não temos uma descrição, uma explicação ou uma linguagem específica alcançam, como por milagre, o nível da expressão. Às vezes, as obras poderão fazer superpor-se ao mundo das realidades conhecidas um mundo de maravilhas imaginárias ou um mundo de absurdos ou de nonsense. E noutras vezes poderão suscitar universos fechados, concêntricos, de uma tal complexidade e sutileza – como nas narrativas de Kafka ou de Borges – que não encontraremos para exprimi-los nenhuma outra linguagem além daquela em que as próprias narrativas os deram a ver.

O *eu* que fala no poema, ou que nele se escamoteia, se torna o *eu* com que devemos identificar-nos ou que deveremos rejeitar. Torna-se assim um ícone da percepção, que *existe* para nós como um fato da realidade, sendo que suas palavras, suas emoções e mesmo os timbres da sua linguagem podem ser lidos como índices de sua existência – assim como os gestos e as ações de uma personagem fazem confluír em torno de um nome todo um universo de percepções e experiências que a tornam (a personagem), a cada vez, mais presente e real em nossa imaginação. As ações e os gestos, por sua vez, serão compreendidos como ícones de gestos e ações que praticamos em nossa vida cotidiana. Mas tudo isso só nos é dado por meio de um estilo ou de uma linguagem marcada pelos traços pessoais, que nos colocam na pista de seu autor, tal como na pintura o padrão das pinceladas, do desenho e das cores se revela como índice de uma autoria. A linguagem tem os seus códigos, os seus protocolos, ou essas imagens, ou esses eventos, ou essas pessoas que ali aparecem nos surgirão como símbolos de imagens, eventos e pessoas com que nos identificamos ou rejeitamos em nossas vidas reais. A narrativa em si, com o seu caráter de convenção, de recitação ou de livro, não oculta o que tem de simbólica: está relacionada a uma história, pertence a uma tradição ou a um estilo (de que também se torna índice), podendo ser tomada às vezes como símbolo de toda uma cultura.

Num de seus escritos, Marx formulou uma dificuldade que ainda preocupa os marxistas e que talvez pudesse ser esclarecida pela consideração do caráter icônico e semiótico da experiência literária:

A dificuldade, entretanto, não consiste em compreender que a arte e a épica grega estejam ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade consiste em que elas continuam a suscitar em nós um prazer estético e valem, sob certos aspectos, como normas e modelos inigualáveis. (MARX apud LUKÁCS, 1968, p.59).

Quanto a isso, o que se pode supor é que a arte, no que diz respeito ao seu momento de origem e à sua recepção através das épocas, está enraizada na história e é histórica na medida em que não pode ser percebida ou vivenciada senão historicamente. Mas é o seu

caráter icônico, principalmente (ligado ao indicativo e ao simbólico), ou seja, o fato de que se funde primeiramente numa materialidade e de que tenha um “corpo” (no sentido de um suporte ou de uma base sensível que suscita as percepções), que lhe dá a possibilidade de ser lida e relida pelos diversos presentes históricos, que lhe concedem sentido e a atualizam de acordo com os interesses, limites e percepções ideológicas da vida social presentes nas diversas épocas. É por isso que se torna cabível enunciar, com Octavio Paz (1990), que a literatura nasce de um tempo histórico, que a perpassa profundamente (seja pela linguagem em que se configura, seja pelas percepções ideológicas e culturais que nela pretendem se ratificar ou que nela se contestam), e se projeta na história sem pertencer a nenhum tempo específico. Na opinião de Paz (1990), a obra ajuda a fundar os vários tempos que não cessam de descobri-la e de se descobrir no que ela é, sem que no entanto se possa dizer que existem obras “atemporais” ou mesmo “universais” (no sentido que até certo tempo se deu a esse termo), uma vez que “encarnar” na história, segundo a expressão de Paz, é o seu modo próprio de ser:

As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável. Por outro lado, são anteriores a toda data: são um começo absoluto. [...] O poema é um conjunto de palavras perfeitamente datáveis e um ato anterior a todas as datas: o ato original com que principia toda história social ou individual; expressão de uma sociedade e, simultaneamente, fundamento dessa sociedade, condição de sua existência. [...] A palavra poética é histórica em dois sentidos complementares, inseparáveis e contraditórios: no de constituir um produto social e no ato de ser uma condição prévia à existência de toda sociedade. (PAZ, 1990, p.52).

A ênfase que as abordagens formalista e estruturalista (incluindo-se o desconstrucionismo contemporâneo), para citarmos duas, concedem ao elemento puramente simbólico da literatura (sem levar em conta o elemento icônico e o indicativo), pelo seu aspecto redutivo, corre o risco de perder o fio da história ali onde se propõe a garanti-lo. Não admitindo que a arte não é somente a experiência seletiva de determinados aspectos que a teoria obriga a filtrar, mas a totalidade da experiência, em sua abertura para a história, para o sentido e para a liberdade, essas abordagens procuram centrar-se em seus princípios e manter-se fiéis a eles. Porém, ao que tudo indica, tais princípios parecem ser contraditados não só pela evidência daquilo que a arte significa na vida das pessoas e das comunidades, mas também pelo que representa na vida dos próprios críticos e autores das teorias. Essa evidência – que está na base daquilo que chamaríamos de experiência do *sentido* nas artes e na literatura –, dando sentido às teorias e às formulações que tentam esclarecê-la, não pode ser reduzida às formulações nem pode ser por elas limitada.

A isso denominaríamos de vida da arte ou, melhor, vida do homem na arte – entendido o homem como criador e, ao mesmo tempo, o ser que se cria na arte, criando a arte para si e para os outros –, contingência e labor, portanto, numa acepção que poderia parecer ambígua ou obscura, mas que não deixa de se sustentar como tal, garantindo a sua sustentação no devir. É nela, pois, que o homem vê e se vê, e é a partir dela que, naquilo

que vê, ele enxerga também o seu *mundo*, o seu *momento* e o seu *outro* convertido em história, cultura e realidade – termos cujo sentido os filósofos se esforçam por esclarecer.

SUTTANA, R. N. What does literature say? **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.2, p.173-192, jul./dez. 2017.

- **ABSTRACT:** *In this essay, the issue of the relationship between literature, world and expression of thought is discussed. Starting from the notion that literature, due to its special character, “betrays”, to a certain point, the objective possibility of expressing ideas and concepts (without denying that possibility), we propose the idea that the language of art portrays a different characteristic, which may be theorized on basis of the concept of icon elaborated by Charles Sanders Peirce. Without being, at the same time – according to the formulations of this author – symbolic and indicative, such language is open to ambiguity and may, thus, express a plus of sense that is not necessarily conveyed in its formulation or in what is said objectively in it.*
- **KEYWORDS:** *Literature. Sense. Interpretation. Language. Icon.*

Referências

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BEAUGRANDE, R. **Performative speech acts in linguistic theory**: the rationality of Noam Chomsky. Disponível em: <<http://www.beaugrande.com/ChomPrag.htm>>. Acesso em: 29 abr. 2012. Não paginado.

BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GENETTE, G. **Figuras**. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LUKÁCS, G. **Ensaio sobre literatura**. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PAZ, O. **Signos em rotação**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEIRCE, C. S. **What's a sign**. Disponível em: <<http://www.iupui.edu/~peirce/ep/ep2/ep2book/ch02/ch02.htm>>. Acesso em: 09 nov. 2018. Não paginado.