

## LINGUAGEM, ARTE E LITERATURA (Primeira Parte)

J. Ubireval Alencar Guimarães

A Linguagem, como instrumento humano de comunicação, está estreitamente ligada a uma percepção dos valores mais altos do homem, o campo artístico. A literatura, antes de se concretizar, como um tipo particular de discurso, deve ser entendida numa acepção mais ampla, que é a da linguagem como arte verbal. Para tanto, quer-se fazer uma breve incursão histórica salientando a origem da linguagem e da arte, no que tange ao fator literário, mostrando a noção do belo como fundamento estético da obra de arte literária, e pondo em evidência a função da linguagem e da arte enquanto formas de conhecimento que se traduzirão numa manifestação concreta da literatura, a obra de arte. Esse itinerário terá sempre como ponto de partida a evolutiva escala dos valores humanos: do emocional ao racional, do individual ao social, do material ao espiritual.

### 1. Origem e função da linguagem

A linguagem humana sempre esteve ligada a fatores múltiplos, desde a simples manifestação biológica da fala, da prolação silábica e da concatenação lógica até sua mais urdida sistematização, dentro das atuais concepções da teoria da informação. Mas num plano mais remoto, a linguagem tornou-se parente próxima do mito, dadas as estreitas relações que os mesmos mantiveram nos primeiros estágios da cultura humana. Essa proximidade pode ser compreendida ou em razão de uma deficiência lingüística originária ou pela configuração mítica que o relato das histórias exigia, através de seus rituais. Num e noutro caso, era sempre apreendida uma mensagem veiculada oralmente ou através da representação ritualizada,

institucionalizando cada um seu próprio mundo ' significativo.

A primeira e fundamental manifestação da linguagem humana aparece através das emoções. Esse estrato básico da linguagem perdura até hoje, repetindo-se na maior parte das manifestações ' orais dos indivíduos. Nesse estágio, a linguagem assume caráter interjetivo, traduzindo a expressão involuntária dos sentimentos, aqui entendidos como expressões conscientes do indivíduo. No mundo primitivo, a linguagem exercia função mágica, e o poder da palavra convertia-se em forças não só naturais como também sobrenaturais. A palavra e a coisa estavam identificadas pelo mistério. Graciliano Ramos, grande leitor dos mitos, traduz com clareza e senso crítico o que representava essa concepção primitiva, quando alude à palavra inferno, que o filho mais velho de Fabia no ouvira Sinha Terta pronunciar. O narrador de Vidas Secas resume o desapontamento do menino que não encontrou respaldo junto à mãe, Sinha Vitória, atribuindo esta a um nome que ele achara bonito a designação de coisa ruim: "Ele tinha querido que a palavra virasse coisa e ficara desapontado quando a mãe se referira a um lugar ' ruim, com espetos e fogueiras. Por isso rezingara, esperando que ela fizesse o inferno transformar se" (RAMOS, Vidas secas, p. 59).

Depois se deu o eclipse da função mágica da palavra, pela nova compreensão do homem, ao relacionar a linguagem e a realidade. Não mais dotada de poderes misteriosos, a palavra se investe da função semântica. A palavra não é coisa, é sua imagem. Essa segunda forma de manifestação da linguagem caracteriza o estágio lógico, e sua conformação é demonstrada pela obediência a uma estrutura sintética e lógica definida.

Desses dois estágios, já se pode distinguir, basicamente, a dupla condição da linguagem: emocional e lógica ou proposicional. A linguagem humana se torna o espaço a partir e através do qual o homem busca localizar-se para compreender o universo. Dessas funções mágica e semântica, a linguagem atinge sua função simbólica. Com esta, a linguagem humana comprova sua soberania perante o mundo, quer seja através da palavra expressa, da linguagem gestual ou através das formulações matemáticas. Nesse estágio, a linguagem não é apenas uma função orgânica a desempenhar e sim uma função intelectual e espiritual. Elvo Clemente expõe, em termos de experiencialidade humana, o evolutivo acontecer dessa estrutura funcional, ao apontar os níveis da palavra no campo da linguagem humana:

Entramos na vida ouvindo palavras de afeto, de carinho, de amor. Por muito tempo ficamos ouvindo até o dia em que se nos solta a língua e dizemos a nossa palavra. Compartilhamos da festa da palavra, entramos na competição, com a palavra do outro. Iniciamos o diálogo que até aí fora mais um ouvir, até chegar ao escutar (CLEMENTE, A Palavra, p. 13-4).

A partir de agora, o itinerário histórico fará uma breve incursão nas fontes da primitiva filosofia grega, onde se encontram os fundamentos das formas de expressão e conhecimento humano. Os sofistas foram os primeiros a se indagar sobre os problemas lingüísticos e gramaticais, dentro de uma perspectiva sistemática. Todavia, foram os fins práticos da linguagem mais propriamente que preocuparam os gregos. A linguagem estava presente na vida do povo ateniense como instrumento a serviço dos ideais políticos e sociais. O aprimoramento da linguagem era um passo

na escalada política almejada. Daí o devotamento com que eles se entregaram à criação da retórica e sua aplicação na vida política.

Entre os gregos, surge o sábio Demócrito que propõe a tese de que a linguagem humana tem origem em determinados sons, resultantes de uma expressão de caráter emocional. A teoria onomatopáica caracterizou esse estágio incipiente, que o próprio Platão a ele se referiu e sobre ele ironizou no diálogo Crátilo. A questão do cratilismo pretende que a linguagem imite as idéias e que, de modo contrário às retificações da linguística, que os sinais sejam motivados. O teórico da literatura, Aguiar e Silva, expõe a doutrina do Crátilo:

O diálogo Crátilo de Platão expõe duas teorias acerca da relação existente entre as palavras e as coisas que elas denominam. Uma teoria, advogada por Crátilo, pretende que essa relação é natural (phisei), motivo pelo qual "quem conhece as palavras conhece também as coisas"; outra teoria, procedente de Demócrito, afirma que tal relação se funda na instituição de um princípio, de uma convenção (théseis) (AGUIAR E SILVA, Teoria da literatura, p. 62-3).

Também entre os gregos, havia a doutrina metafísica do logos que instaurava um princípio universal, possuidor de verdade e dotado de validade objetiva. A essa noção de princípio do universo se estendeu a de primeiro princípio do conhecimento humano. No pensamento de Heráclito, o logos não representa apenas a compreensão do ser humano e de seus limites; ele visa à integração na verdade cósmica e universal. A superioridade desse princípio foi comprovada pela implantação da filosofia cristã, quando o próprio Cristo se

apresenta e se manifesta como o Verbo de Deus. Contrariando essa doutrina, surge ainda, entre os gregos, a teoria antropológica da linguagem. Segundo essa teoria, torna-se inútil buscar qual que explicação para a linguagem no mundo físico, exterior à condição humana. A máxima defendida por Protágoras mostra a ênfase que essa doutrina haveria de ter em séculos posteriores: "O homem é a medida de todas as coisas, das que são, enquanto o são - e das que não são, enquanto não o são" (APUD CASSIRER, Antropologia Filosófica, p. 182).

É a partir desse contexto que a linguagem se distingue como a primeira das grandes invenções humanas. Ela assume valor maior à medida que é cotejada pela criação artística. Apresentando-se como a mais original de todas as técnicas conhecidas e de uma eficácia e utilização generalizada em seu espaço lingüístico, constitui-se uma disciplina de grande efeito econômico na manipulação das coisas e dos seres. Com esse caráter de objetividade, a linguagem é a permanente estrutura (como sistema de uma determinada língua) que tece a rede de conhecimentos do universo. Daí resulta sua estreita ligação com as fases históricas. Ela se insere em todas as transformações por que passa a vida humana. Desde que a linguagem consiga expressar sentimentos e pensamentos humanos de maneira clara e apropriada, ela pode considerar-se realizada em sua natureza e função.

A linguagem deve ser compreendida aqui, antes de tudo, como uma palavra cujo gesto concreto imprime significação. Os significantes expressos e os significados que lhe são decorrentes devem traduzir um sentido para o homem, seja qual for o âmbito a que se refira: social, político, filosófico ou literário. E a significação da linguagem vai ser vista antes de tudo como valor ar

tístico, porque nela se fará presente o fator ' criatividade.

## 2. Origem e função da arte

A origem da arte foi esboçada por Platão no diálogo que Sócrates mantém com Ion. O poeta fala não em razão de um saber ou de um conhecimento, mas em estado de inspiração. Sócrates atribui ao poeta a imagem de um ser "alado, ligeiro e sagrado"; daí por que se considera esse estado de inspiração como proveniente dos deuses. Mais tarde, esse sentido de inspiração divina será retomado como inspiração das musas, e que o Romantismo veio tão bem absorvê-lo. Mas de acordo com o entendimento socrático, a razão obstruía a possessão divina e, conseqüentemente, impediria o ato criativo. Já de acordo com o Romantismo, a inspiração das musas é o elemento propulsor do ato criativo, ficando a razão a ditar o que as emoções expressam. Todavia, a conclusão socrática, no diálogo com Ion, esclarece essa distinção, quando se refere às musas: "Por conseguinte, não é mercê de uma arte (no sentido de técnica, conhecimento) que fazem obra de poetas e dizem coisas belas sobre os assuntos que elas versam, como tu, Ion, dizes sobre Homero, mas por um privilégio divino" (APUD GRASSI Arte e Mito, p. 60).

Outro elemento que interessa à noção interpretativa da origem e essência da arte é mostrado também por Platão. Quem fala no momento criativo não é o poeta, mas o próprio deus inspira - dor. O poeta se torna um porta-voz ou mensageiro da divindade, ficando a criação artística sempre restrita ao âmbito do divino. Platão aduz ainda, para a compreensão da origem da arte, ao problema da tensão original, que é o momento de passagem da intemporalidade à temporalidade. Segundo o filósofo grego, o fundamento da poesis está relacionado a dois fatores: a relação da origem da

poesia e de toda criação artística com a experiência de uma harmonia divina, e a tensão que se cria do intemporal para o temporal, com a atividade artística.

Assim a obra de arte é vista simultaneamente assentada na eternidade e na sucessão dos atos criadores artísticos. Ela faz parte do intemporal, aí reside como perenidade e fonte de inspiração, e ao mesmo tempo se deixa fluir no tempo transitório. A origem da arte se encontra, portanto, no domínio do eterno e da tensão criativa. Só mediante a rutura da ordem eterna e a implantação de uma ordem possível é que se pode falar da origem da arte. Contemporaneamente, essa rutura está estreitamente coligada a uma visão de ruína, extravasada pelas formas alegóricas de um discurso segundo e contestador.

Como discípulo de Platão, Aristóteles deu prosseguimento àquela questão e investigou as causas da rutura da ordem divina. Conforme os Fragmentos que constam na Poética, sabe-se que a metamorfose do herói épico para o herói trágico caracterizou a rutura da ordem divina estabelecida. Essa desestruturação do cosmos instituído foi primitivamente uma profanação do templo de Dioniso, quando nele se passou a representar a lenda heróica do sátiro grotesco, transformando-se em herói trágico (ARISTÓTELES, Poética, p.54).

Com Aristóteles, a arte literária fez a reabsorção do mito que se degradou na efabulação. Deu-se a profanação do mito com as fábulas e ficções inovadas (épica e dramática). O mito despojou-se de seu caráter religioso para integrar uma das partes essenciais da tragédia - a fábula. Sua importância é tamanha que o Estagirita a considera a "alma da tragédia". Aristóteles iniciará, portanto, a moderna concepção profana da ar-

te, ao desmistificar o caráter sagrado da inspiração artística.

Compreende-se então por que o domínio da arte já não pertence à esfera do divino, mas trata-se de um projeto de um mundo de humanas possibilidades. Essa mudança se deve a uma perspectiva filosófica de âmbito maior. Se na antiguidade a concepção do homem com relação ao mundo e à existência era predominantemente cosmo-teológica, na modernidade ela se caracteriza particularmente por ser antropológica. E a arte moderna tem por inspiração os atributos da personalidade individual.

Aristóteles foi mais adiante em suas investigações, e viu a arte ligada à ação humana. Detectou sua funcionalidade: mimesis tes praxeos. A arte é imitação da ação humana. Embora o significado de mimesis em Aristóteles oscile entre imitação e representação (assunto que será abordado mais adiante), seu objeto constituído é bastante explícito: a ação humana. Desse modo se pode adiantar que a praxis instauradora da arte não diz respeito à reconstituição do objeto imitado nem à imitação de caracteres, mas à representação de ações humanas. Assim define a Poética quando discorre sobre os elementos essenciais da tragédia, que é tida como a imitação de ação de caráter mais elevado:

Porém o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens mas de ações e de vida, de felicidade e infelicidade; mas felicidade ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade (ARISTÓTELES, Poética, p. 75).

Platão somente aprova a arte desde que ela esteja intimamente relacionada com as mais altas exigências pedagógicas e morais. A arte, para o

filósofo grego, deve funcionar atendendo a valores políticos, éticos e educativos. Em Platão, na obra que as obras de arte celebrem a liberdade e aspirem à transcendência humana, mas que isto se dê como reflexo do cumprimento da natureza divina originária e existente no homem. Mas a arte moderna, a antiarte, destituída daquele elemento sagrado, visa à própria liberdade humana e nela se fundamenta. São dois níveis distintos desenvolvidos numa e noutra concepção de arte, mas cujos fluxos de aspiração e realização se igualam porque ambas almejam uma transcendência: da divindade revelada à humanidade transcendente, ou então, da humanidade carente à teodicéia do ser pessoal.

A funcionalidade da arte também se relaciona duplamente ao tempo: de um lado, ela se apresenta como referente exterior, cronológico, que surge num determinado momento histórico, e como recriação de experiências provindas de uma determinada época e lugar; por outro lado, a obra de arte tende a elevar-se, no plano universal, deslocando-se do fator singularizante, para tornar válida e eterna essa experiência artística. Da história, ela ascende à poesia, o campo do universo poético. Por essas razões, a arte se torna um dos possíveis caminhos que faculta a visão objetiva das coisas e da vida humana. Ela não mais é considerada simplesmente como imitação, seja exterior ou interior, mas como uma forma de descobrimento da realidade.

Nesse momento e dentro dessa perspectiva, a obra de arte conjuga o duplo aspecto objetivo e subjetivo que é exigido para sua configuração. Na obra de arte literária, por exemplo, sua objetividade consiste em fazer parte de um contexto histórico-espacial, nela inserido, refletindo a época e a problemática existente nesse momento temporal; sua subjetividade consiste na maneira

peculiar de estruturação, cuja unidade e autonomia já lhe reverte um caráter objetivo próprio.

Mas a arte pode ser vista ainda como um prazer. Não se trata de um prazer usufruído através das coisas, e sim pelas formas produzidas, criadas. Esse sentido de produção e criação, pactuando com a fundamentação platônica (poiesis é criação), é que confere à arte o caráter dinâmico, por oposição à estaticidade com que são percebidas as sensações da beleza física. Esse parece ser o sentido de experiência estética no mundo do artista: aquele em que se dá a transformação da matéria bruta em formas novas e criadoras, quer sejam plásticas, poéticas ou musicais.

Pelo que se observa, a origem e função da arte encontram um momento de integração, fundamentando-se a primeira numa concepção teórica que a sedimentou, e a segunda numa concepção do uso prático que a torna perene, tanto ontem como hoje. Esboçadas a origem e função da linguagem e da arte, quer-se apresentar em seguida sua configuração estética, que será vista através da noção do belo artístico.

### 3. O belo artístico

A beleza sempre foi objeto de contemplação dentro da experiência humana. No que diz respeito à beleza na obra de arte, Platão vê, inicialmente, como a revelação da essência do homem em sua perfeição. A arte se torna um meio de atingir essa perfeição suprema. Daí a noção do belo como algo imorredouro, eterno. A obra de arte é vista, nesse primeiro momento, como um reflexo da beleza divina, uma retomada da beleza original, sem que houvesse praticamente uma diferença entre os conceitos do belo e da arte. Todavia, a discussão sobre esses conceitos, assim como sua diferenciação, foi iniciada ainda com Platão, que por sua vez fazia menção a poetas anteriores: He

síodo, Homero e Píndaro, além da referência aos Símpōsios de Xenofonte. O emprego dos termos belo, bom, bem, arte, era usado constantemente, mas sem uma reflexão consciente. Platão faz um reexame desses diversos conceitos e procura sistematizá-los de acordo com a tradição. O belo se limita ao que é visível, devendo proporcionar harmonia interior e exterior.

Já em Aristóteles, a idéia do belo é concebida pelo sentido de ordem, delimitação e grandeza própria. Segundo esse pensador, o belo artístico materializa-se no mythos, que possui simetria (ordem), segundo um início, meio e fim; uma delimitação, que é a dimensão apropriada à fábula; e uma grandeza própria, com a instauração de uma nova realidade (heterocosmo). Desse modo, em Aristóteles, o belo passa a ter um novo sentido, que é a composição de mitos (no sentido de fábulas), com arte, voltados para a representação dos destinos humanos possíveis. Nessa perspectiva, Aristóteles é mais abrangente que Platão, que buscava a beleza original, e amplia ainda mais sua concepção quando precisa o campo de representação do belo artístico, ao se servir do particular (a história) para atingir o universal. O texto da Poética comprova:

Mas, se a história (mito tradicional) se refere especialmente ao particular, e a poesia (fábula trágica), ao universal, daí se conclui que a atividade imitativa do artista se exerce num trânsito sui generis do particular (história) para o universal (poesia): por obra do poeta, a história vem a ser tragédia (grifo do Autor) (ARISTÓTELES, Poética, p. 58).

Se o mythos configura o material do belo artístico, sua representação se dá pela mimesis.

Em Platão, o conceito de mimesis vincula-se à sua filosofia. No Crátilo, onde se esboça a primeira análise da mimesis, Platão sugere a impossibilidade de imitação como cópia fiel da realidade, afirmando que o decalque perfeito só poderia reproduzir um segundo Crátilo, rigorosamente idêntico ao primeiro. O processo verifica-se não só retratando-lhe a cor e a forma (como fazem os pintores), mas o próprio interior de sua pessoa, como o seu caráter de ternura e calor, o movimento, a alma e o pensamento. Portanto, a imitação poética nunca pode ser uma cópia propriamente dita do objeto imitado, mas uma imagem aproximada.

Nos Diálogos III, livro X da República, Platão retoma o problema da mimesis, tentando situá-la na sua ontologia: três são os criadores e três as realidades criadas, isto é: Deus, o artesão e o artista. Deus é o autor da primeira realidade (o arquétipo); o artesão é o autor da segunda, que se inspira no arquétipo; e o artista é o autor da terceira, que se inspira na realidade criada pelo artesão. Platão exemplifica com a imagem do "leito": um que existe na natureza das coisas, e é Deus o seu autor. Esse é o leito real; outro construído pelo artífice, é cópia do primeiro; e o artista produz o terceiro, cópia do segundo, de sorte que a criação artística vai cada vez mais se distanciando da realidade absoluta (CF. PLATÃO, A República, p. 382-3).

Em diálogos com o Sofista, Platão se refere a duas maneiras fundamentais de praticar a mimesis: uma, a EICASTIKÊ (= arte da cópia), que ele considera boa, porque tal processo respeita as relações internas próprias do objeto imitado e supõe uma ciência; outra, que seria certamente má - a PHANTASTIKÊ (= arte da fantasia ou arte do simulacro), que pode criar imagens sedutoras, mas que, atendendo às aparências, trai a essência dos seus

modelos (PLATÃO, Sofista, p. 205-6).

No capítulo IV da Poética, ARISTÓTELES fala da imitação como tendência inata no homem, do prazer que produz no homem a imitação, bem como do gosto da harmonia e do ritmo no imitar. Para esse Autor, são consideradas artes imitativas: poesia, escultura, pintura, música e dança, e que elas se diferenciam de três modos; pelos meios imitativos, pelos objetos imitados e pela maneira como se imita.

Comparando-se a doutrina platônica com a de Aristóteles, verifica-se que, na concepção platônica, intervêm o fator moral: o objeto a ser imitado deve ser belo e bom. É o conceito Kalokagathia, que Xenofontes já havia abordado. Aristóteles, porém, admite qualquer objeto como argumento artístico, pois a imitação do feio pode ser bela em si mesma. Enquanto para Platão o prazer estético se situa no objeto, para Aristóteles, na própria imitação, isto é, no processo artístico de estilização da realidade (o belo artístico). Diante do exposto, pode-se concluir que a mimesis, tendo por base a praxis humana, tenta a imitação das ações do homem, não por uma cópia da realidade, mas através de uma idealização dessa realidade. Esse tipo de realidade só se concretiza por meio de um dos ramos próprios da arte - a literatura. Com ela serão vistos sua natureza, função e objeto que lhe é específico: a obra de arte literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. Teoria da literatura. 3. ed. Coimbra, Almedina, 1973.
2. ARISTÓTELES, Poética. Porto Alegre, Globo, 1966.
3. CASSIRER, Ernst. Antropologia filosófica. São Paulo, Mestre Jou, 1972.
4. CLEMENTE, Elvo. A Palavra. Petrópolis - RJ, Vozes, 1978.
5. GRASSI, Ernesto. Arte e mito. Lisboa, Livros do Brasil, S. d.
6. PLATÃO, Diálogos III. A República. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, s. d.
7. \_\_\_\_\_. Diálogos II. Sofista. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, s. d.
8. RAMOS, Graciliano. Vidas secas. 36<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro, São Paulo Record, Martins, 1977.