

POR UMA LÓGICA NA ARTE: À GUIA DE REFLEXÕES

Daniel Castello Branco Ciarlini¹
Algemira de Macêdo Mendes²

Este ensaio tenta examinar de que maneira a arte, de modo genérico e depois mais especificamente literário, surge e se desenvolve no decorrer de um processo histórico e social. O artigo indefinido no título faz mesmo jus ao que se pretende aqui, afinal de contas há tempos, pelo menos desde os formalistas russos que falavam da necessidade em se estudar o texto a partir de séries, especificações e particularidades (cf. EIKHENBAUM, 1973³), a fim da compreensão do seu fenômeno enquanto forma – e mais recentemente François Furet e Michel Foucault –, a concepção unívoca e universalista de se tomar o “todo pelo todo” caiu por terra, sendo, pois, extremamente delicado falar “da” história de algo. Logo, ideia que será inferir “uma” história, “uma” leitura, “uma” interpretação; não aleatória, mas baseada em outras conjunturas de pensamento, ora distintas, ora consoantes.

A questão, portanto, sugere um depoimento contra a atmosfera mística criada sobre o imaginário: em toda esfera artística existe um movimento cíclico do qual não se pode escapar. E mais: tal movimento constrói através do tempo uma cadeia polissistêmica que permite passado e futuro dialogarem, harmônica ou desarmonicamente.

Quando pensamos em estilo a primeira coisa que nos vem à mente é uma forma pré-concebida de agir, própria, singular, capaz de estabelecer um traço único – a identidade de um indivíduo. Em partes esse raciocínio tem sentido, afinal, até que se prove o contrário todo estilo tem relação direta com níveis e escolhas conscientes e inconscientes que justificam a sua posição diante o tempo; daí se entender que o estilo

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* da Universidade Estadual do Piauí (Mestrado Acadêmico em Letras). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Piauí. E-mail: danielcastellobranco@hotmail.com

² Profa. Dra. do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* da Universidade Estadual do Piauí (Mestrado Acadêmico em Letras). E-mail: algemacedo@ig.com.br

³ “[...] o método formal superou completamente os limites do que chamamos geralmente metodologia e como ele se transformou numa ciência autônoma tendo por objetivo a literatura considerada como série específica de fatos”; (EIKHENBAUM, 1978, p. 4); “[...] estabelecemos [...] como afirmação fundamental que o objeto da ciência literária deve ser o estudo das particularidades específicas dos objetos literários” (id., *ibid.*, p. 8).

individual nada mais represente do que uma pequena parte de um estilo maior, conjugado à época, ou ainda a uma era. Sabendo disso, eis que aparece entremeadado o seguinte questionamento: como surge um estilo individual? Para respondê-lo é necessário inferir que todo estilo novo nasce da síntese de um conjunto de normas que o indivíduo adquire da tradição, somente em posse disso é que propõe o diferente e cria o seu próprio sistema de ideia, de proposta, de experimento.

Não demora que esse experimento, essa proposta, essa ideia seja julgado como marginal ou não compreendido por uma comunidade inserida em um determinado tempo e lugar; é isso o que Antonio Candido (2010) enxerga como “arte de segregação” e Hans Jaus (1994) observa como causadora do que denominou “distância do horizonte de expectativa”. Até aceita, a proposição estética “nova” acaba vista de forma indiferente; estabelecida, aos poucos é incorporada ao sistema de normas, tornando-se, ainda no raciocínio do crítico brasileiro, uma “arte de agregação”, porque se integra no “horizonte de expectativa” do leitor, de modo que se torna familiar, agrupada ao sistema histórico-literário para se somar aos ganhos interpretativos de leituras posteriores.

Mikhail Bakhtin, filólogo e estudioso soviético, em suas *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance* (2010), também analisa esse entrelaço cultural do novo (ou proposto) e do velho (ou estabelecido):

Muito frequentemente, ao reprovar-se uma nova arte por sua ruptura com a realidade em geral, opõe-se a ela, na verdade, a realidade da arte antiga, da ‘arte clássica’, imaginando que se trata de uma espécie de realidade neutra. Mas o que se deve opor à estética enquanto tal, com toda a severidade e nitidez, é a realidade ainda não estetizada e, conseqüentemente, não unificada do conhecimento e do comportamento” (op. cit., p. 31, grifo do autor).

Tais concepções de “arte antiga” e “realidade ainda não estetizada” foram também vistas por Tomachevski, que as interpretou como resultados de dois distintos procedimentos estéticos, o canônico e o livre:

Cada época literária, cada escola é caracterizada por um sistema de procedimentos que lhe é próprio e que representa o estilo (no largo sentido do termo) do gênero ou da corrente literária. Neste sentido, é preciso distinguir os procedimentos canônicos e os livres (1978, p. 197),

pois que a relação desses dois procedimentos “sempre se explica pela oposição da nova escola a anterior, isto é, pela substituição das antigas convenções, percebidas como tais, por outras que não são ainda percebidas como cânones literários⁴”. Isso ocorre devido à própria natureza da linguagem, e aqui nos referimos diretamente à literária, cuja palavra “não é nem um instrumento, nem um veículo: é uma estrutura” (BARTHES, 2011, p. 33), e como estrutura pode ser experimentada com diversos fins de (re)significação por parte do escritor, “o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra [e] essa palavra é uma matéria (infinitamente) trabalhada⁵”.

Ora, se aqui exposto há dois constructos estéticos distintos possíveis, o canônico e o livre – o primeiro “[...] para manter constantemente na consciência do auditório a memória de uma certa organização tradicional do texto, fornecendo com isso alguma estrutura esperada”; e o segundo, que “irá destruir esta estrutura, desautomatizar a percepção, constituir o individual no fundo da construção geral (LOTMAN, 2010, p. 134) –, supõe-se, então, que ambos edifiquem os seus próprios sistemas a fim de comportarem substâncias de sentido construídas a partir da relação que existe entre esses dois níveis de estruturação. Em posse dessa ideia é que podemos entender o que diz Bakhtin da “realidade ainda não estetizada” ou Tomachevski das convenções que “não são ainda percebidas como cânones”, afinal “[...] a obra literária constitui-se num sistema e [...] a literatura igualmente se constitui em outro” (TYNIA NOV, 1978, p. 107).

Compreendamos aqui “obra literária” como sistema propositivo construído a partir de procedimentos livres, e “literatura” a soma de um conjunto de normas confluentes de procedimentos canônicos, síntese da própria tradição. Assim, parece não haver meio termo, posto a escolha de um ou outro procedimento “ser perceptível por duas razões: sua grande antiguidade ou sua grande novidade”, e esta “toca-nos por seu caráter não-habitual” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 198).

Informa Jauss que isso aconteceu (ou pelo menos não aconteceu) a Flaubert, que ao propor em *Madame Bovary* (1857) o discurso indireto livre, até então desconhecido, “não estetizado”, ficou à margem, enquanto seu colega, Feydeau, autor de *Fanny*

⁴ Id., *ibid.*, p. 188.

⁵ Id., *ibid.*

(1858), gozou de todo o prestígio porque não feria as normas do tempo. Hoje, quem conhece Feydeau? Quem comenta *Fanny*?

A arte é como um pulmão: precisa de oxigênio novo para irrigar seus brônquios; só assim sobrevive e permite que um “período de desgaste criador da literatura” sempre ceda para “meios ainda não canonizados que serão destinados a renovar toda a literatura” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 203). Enquadrada como das artes a que mais se aproxima da vida, a literatura não foge dessa regra, afinal “O valor da literatura encontra-se na sua novidade e originalidade” (*idem, ibidem*, p. 198). Esta surge a partir daquilo que se denominou “motivação estética”, já aquela nem sempre anula ou substitui o elemento tradicional, ou no termo formalista o “procedimento canônico”; afinal, como um ciclo de idas e vindas uma estética anteriormente negligenciada pode ressurgir. Das duas, novidade e originalidade, esta parece ser a *conditio sine qua non* da proposição, da motivação e variação estéticas revolucionadas, afinal, significa “o próprio fundamento da literatura” (BARTHES, 2011, p. 19) e o escritor original, antes de tudo, um experimentador.

Nesse sentido já se pode entender o papel que a estética parece desempenhar como componente significativo de valor. Confabula ao raciocínio acima a leitura do alemão Hans-Georg Gadamer, quando na segunda edição de sua antológica *Verdade e método* (2008) observou a relação entre “estética e arte”: “[...] a qualidade estética de uma obra de arte repousa sobre as leis de construção e dispõe de um nível de formulação que ultrapassa todas as barreiras de procedência histórica e de pertença cultural⁶”. *Pari passu* advêm-se que, quando se “ultrapassa todas as barreiras de procedência histórica e pertença cultural” obtêm-se um objeto “novo”, resignificado ou reestetizado, logo proponente de uma diferente percepção hermenêutica sobre a forma e a estrutura – percepção que só mais tarde se incorporará ao “horizonte de expectativa” do leitor que, diferente do escritor, não vive um tempo operatório, mas histórico e por isso participa do que Barthes (2011) diria ser o tempo evolutivo das ideias.

Em obediência à lógica construída pelos teóricos aqui citados poder-se-ia então dizer que, ao passo de proposição estética e expectativa serem inversamente proporcionais, não se pode afirmar o mesmo de proposição estética e qualidade, já que nesta última relação seus pares dispõem de certa mutualidade. Assim, gabaritada é a

⁶ Op. cit., p. 16.

afirmação de que todos os grandes nomes da arte que propuseram inovações aceitas escreveram suas assinaturas na história, e Flaubert foi um deles. A força de *Madame Bovary* não se encontra evidentemente na temática do adultério – própria da crítica realista, transformada, tão cedo, em filão –, mas em um conjunto de sugestões estéticas, com destaque para o discurso indireto livre que permitiu a edificação complexa e dissimulada das personagens; a dúvida sempre constante de quem lê; a ambiguidade enfim consolidada da narrativa, tempero este que legou às letras universais a profusão cada vez mais intensa da ironia machadiana, por exemplo.

Propor, então, parece ser o verbo que conjuga a atemporalidade da arte. E isso não vem por acaso; ontologicamente falando, “Embora seja próprio da essência da tradição ser somente através de apropriação, faz parte também da essência do humano o poder de romper, criticar e desfazer a tradição” (GADAMER, 2008, p. 25). Eis a gênese de dois sujeitos distintos ou correlacionados no feito estético, já observado por Aristóteles, o primeiro filósofo a sistematizar o estudo da manifestação literária. Em seu tratado *Poética*, enquadrava a dois tipos de sujeito a capacidade artística: ao talentoso, que facilmente se amoldaria às formas; e ao inspirado, capaz de sobrelevar-se ao próprio material, por estar “fora de si”. Remetendo ao que se tem dito, ao primeiro caso poderíamos enquadrar Flaubert, que no seu exercício como escritor perdurara anos, como nos lega a crítica genética, já que encarava a literatura sua profissão – somente isso explica a disciplina que tinha em todos os dias dedicar horas às letras, a lutar com as palavras, a caçar redundâncias, ambiguidades, cacofonias e outras construções inoportunas... Seu *Madame Bovary*, por exemplo, custou-lhe mais de seis anos de trabalho diuturno, ininterruptos, afastado inclusive de sua amante. É o que Barthes observa como “consciência artesanal da fabricação literária, levada até o escrúpulo doloroso, ao tormento do impossível” (2011, p. 28).

Ao segundo tipo estão nomes da envergadura de jovens como Rimbaud, na França, e Álvares de Azevedo, no Brasil, que tão cedo produziram sem quaisquer tempos para apuração estética (que só podiam obter através de anos e mais anos de labuta e estudo literário); simplesmente como leitores apurados que foram, experimentaram, e porque experimentaram bebiam em Hipocrene. Eis a razão que os imortalizou. Tem-se em supra, dois exemplos evidentes de precocidade literária, confirmando que o “aparecimento de um gênio equivale sempre a uma revolução

literária”, capaz que é de destronar “o cânone dominante e dá[r] o poder aos procedimentos até então subordinados” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 203).

É importante deixar claro que a referência a “inovação” ou o endosso ao vocábulo “revolução” (usado por um e outro teórico), apesar de paradoxal não se preconiza nestas linhas uma teoria acerca do nascimento de um objeto estético puro, novo; ora, se existe um preceito que nas ciências não se pode esquecer é aquele declarado por Lavoisier: “Na natureza nada se cria, tudo se transforma”. Não seria, portanto, diferente no campo da linguagem, em especial a que lida diretamente (ou pelo menos reflexiona) com o elemento estético:

A atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova. Diferentemente do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato – a natureza e a humanidade social – enriquece-as e completa-as (BAKHTIN, 2010, p. 33).

A lógica da arte é não por acaso, uma questão axiológica, que responde pela formação de novas formas a partir de novas relações com o já existente: entre os procedimentos que induzem uma estrutura ao *status quo* canônico ou livre (propositivo) há naturalmente o fenômeno inevitável da substituição e essa substituição tem “segundo as épocas, um ritmo lento ou sofreado” e supõe “não uma renovação e uma substituição súbita e total dos elementos formais, mas a criação de uma *nova função destes elementos formais*” (TYNIANOV, 1978, p. 117-8, grifo do autor); é o que confirma Tomachevski (1978, p. 200): “A renovação de um procedimento é análoga ao emprego de uma significação de um antigo autor num novo contexto e com uma nova significação”.

Eis aqui, portanto, um fenômeno em que não se pode definir uma fórmula, posto ser de estrutura abalável, inconstante e imprevisível, em cuja base oscila inevitavelmente o tempo e suas consequentes resignificações, e é esse mesmo tempo que, enquanto existe, inviabiliza uma resolução, uma definição. Como Barthes infere quando trata da relação linguagem-objeto e metalinguagem, esta sempre perseguida por aqueles que produzem à luz do artifício: “[...] a literatura finge destruir-se como linguagem-objeto sem se destruir como metalinguagem, e onde a procura de uma metalinguagem se define em última instância como uma nova linguagem-objeto” (2011,

p. 28); daí o motivo que nos aprisiona numa espécie de aporia, afinal, a empresa literária é um *continuum* a correr contra o tempo enquanto este lhe vem ao encalço, “ela é como aquela heroína raciniana que morre de se conhecer mas vive de se procurar” (*idem, ibidem*).

Como bem encerra Platão, nas palavras de Bakhtin (2010, p. 34):

[...] na arte nós sabemos de tudo, lembramos tudo (no conhecimento não sabemos nem lembramos nada [...]); mas é justamente por isso que na arte o elemento da novidade, da originalidade, do imprevisto, da liberdade em tal significado, pois nela há um fundo sobre o qual pode ser percebida a novidade, a originalidade, a liberdade – o mundo a ser conhecido e provado, do conhecimento e do ato, e é ele que na arte se apresenta como novo, é pela relação com ele que se percebe a atividade do artista como sendo livre.

A fim de explicar esse fenômeno que se traduz na relação entre “o velho e o novo” inúmeras hipóteses nascem e nenhuma delas consegue dar cabo ou sentido factual ao fenômeno, afinal, seria tudo fruto único da inconstância do homem enquanto ser e enquanto parte do mundo, ou seria a sua base signica (o código usado) insuficiente diante o real que ela tanto abstrai? Talvez a resposta a essa pergunta fique em suspenso indefinidamente, assim como o malogro dessa tentativa de entender a lógica da arte – o tempo é o grande articulador dos nossos mais descontraídos labirintos.

Referências

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 12. ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior et al. 6. ed. São Paulo: Editora HUCITEC, 2010.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3. ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

EIKHENBAUM, B. A teoria do “método formal”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeira Filipouski et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1973, p. 3-38.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 10. ed. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2008.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

LOTMAN, I. M. Sobre algumas dificuldades de princípio na descrição estrutural de um texto. In: SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). *Semiótica russa*. 2. ed. Tradução de Lucy Seki, Boris Schnaiderman et al. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. p. 131-8.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeira Filipouski et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1973. p. 169-204.

TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeira Filipouski et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1973. p. 105-118.

Recebido em 28/04/2014.

Aprovado em 19/06/2014.