

A ARTE COMO LINGUAGEM

Resumo

O texto é uma defesa da arte compreendida como linguagem em seu amplo sentido, o que significa considerar a obra de arte como signo e forma, situando-a na primeiridade. A origem desta colocação remonta aos formalistas russos e tem, contemporaneamente, a sua idéia central no conceito de montagem.

A partir dos textos seminais dos formalistas[1] russos, adentramos na visão da arte como linguagem. Foi no início do século que ocorreu esta mudança fundamental no modo de se perceber a obra de arte, que passa, neste momento, a ser o centro das preocupações da crítica literária, que não quer mais se submeter às visões psicológica, filosófica e sociológica predominantes até então.

Embora estes artigos mereçam uma resenha, centrada principalmente nas noções desenvolvidas por B. Eikhenbaum, V. Chklovski e Roman Jakobson, pretendemos aqui somente abordar suas idéias originárias como pressupostos à uma estética focalizada na linguagem, ou seja, que parte da noção de signo e de forma.[2] É sob a dominância do ponto de vista formal, em suas preocupações sobre a linguagem, que os formalistas se distinguem de seus predecessores: para eles, a obra não pode ser explicada a partir da biografia de um escritor nem da análise da vida social contemporânea.[3] Assim, “liberar a palavra poética das tendências filosóficas e religiosas cada vez mais preponderantes entre os simbolistas era a palavra de ordem que reunia o primeiro grupo dos formalistas”. [4]

O artigo de V. Chlovski, “A arte como procedimento”, traz uma idéia central a este respeito, na medida em que, rejeitando todo tipo de misticismo que só pode “encobrir o ato de criação” e a própria obra, privilegia o enfoque técnico de sua “fabricação”. [5]

Esta postulação é contrária à idéia de que a imagem constitui a essência da poesia, preconizada por Potebnia e que tão bem serviu aos propósitos

simbolistas. Chegou-se, portanto, via Eikeinbaum, à conclusão de que aquela, assim como as outras figuras da linguagem, é apenas meio de que o poeta ou artista pode se servir, mas não caracteriza essencialmente a poesia. Em vez disso, a singularização[6] passa a ser considerada a característica fundamental da obra poética. Esta é assim magistralmente descrita por Chklovski:

Eis que para desenvolver a sensação da vida, para sentir os objetos, para experimentar que a pedra é de pedra, existe o que se chama arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, a aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o tornar-se do objeto, o que já se “ tornou ” não importa para a arte.[7]

E o que faz com que nossa percepção se detenha sobre a obra de arte é justamente o seu aspecto material, a sua concretude. Assim, o tipo de pincelada, a repetição de elementos, o ritmo, implícito ou explícito, a aliteração e a paronomásia (ou paramorfismo, conforme Pignatari) são recursos que prendem nossa atenção e fazem com que procuremos o sentido ausente ou metafórico, em vez de nos determos no sentido literal. Este pode ser traduzido, em termos visuais, pela simples documentação, a representação da qual está ausente a expressão.

Chega-se, deste modo, às funções da linguagem de Roman Jakobson, fundamentadas nos fatores da comunicação verbal, mas que podem ser estendidas a outros sistemas de signos tal como o visual. A cisão essencial estabelecida é a que ocorre entre a função referencial e a poética, o que permite que a arte passe a ser compreendida como arte centrada no signo e não mais no objeto. Segundo Jakobson, “na função referencial, o signo entretém, com o objeto designado, uma ligação interna mínima e, por conseguinte, o signo tem, nele mesmo, uma importância mínima.”[8] No signo poético, é o inverso o que ocorre; o seu interesse está centrado em si próprio, seu objeto não possui uma importância relevante.

Vemos que esta separação entre semântica e estética é o motivo pelo qual a arte não pode ser considerada uma linguagem em sua forma genuína. Isto não impede que utilizemos os conceitos lingüísticos no seu desvendamento, visto que a linguagem verbal, considerada como a linguagem em estrito senso, serve de modelo às semióticas fracamente codificadas, nas quais se inserem as artes visuais.[\[9\]](#)

O conceito de dominante[\[10\]](#) é fundamental nesta teoria por permitir que as seis funções da linguagem sejam compreendidas não em uma mútua exclusão, mas apenas na supremacia de uma sobre as demais. Deste modo, a função poética deve ser compreendida como aquela em que “a função poética é a dominante”.[\[11\]](#) Como bem observou Jakobson:

Uma obra poética não pode ser reduzida à função estética; ela possui muitas outras funções. De fato, as intenções de uma obra poética estão sempre em estreita relação com a filosofia, com uma moral social, etc. Inversamente, se uma obra poética não se deixa inteiramente definir por sua função estética, a função estética não se limita à obra poética; o discurso de um orador, a conversação cotidiana, os artigos de jornal, a publicidade, os tratados científicos, - todas essas atividades podem ter em conta considerações estéticas, fazer funcionar a função estética, e as palavras são aí empregadas nelas mesmas e por elas mesmas, e não simplesmente como procedimento referencial.[\[12\]](#)

No entanto, o que caracteriza a obra poética? Décio Pignatari, traduzindo a famosa função poética da Lingüística para a Semiótica, nos diz que esta ocorre quando há a sobreposição do ícone sobre o símbolo, ou seja, quando uma sintaxe analógica é superposta a uma sintaxe lógica.[\[13\]](#)

Um modo de se compreender a questão é por meio da metáfora, ou seja, quando à expressão literal é acrescentado o elemento metafórico, sendo instaurada a polissemia na linguagem. Segundo Jakobson: “A ambigüidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia”.[\[14\]](#) Aí reside a separação essencial entre a linguagem da arte e a linguagem no sentido monossêmico, própria da comunicação.

A arte, não possuindo no objeto a sua referência principal, não possui um análogo no mundo para poder ser comprovada, não sendo possível, portanto, considerá-la em relação à verdade, mas apenas ao verossímil[15], daí a sua relação com a retórica.

O paradigma semiótico

Enquanto a lingüística dá conta da estética do signo verbal, o signo visual pode ser apanhado nas malhas da semiótica de Charles Sanders Peirce. Embora este autor não possua uma estética formulada, em sentido estrito, podemos inferi-la por meio dos seus textos e situá-la na Primeiridade juntamente com as noções de Qualissigno e de Ícone.

Isto significa postular para a arte a condição de uma simples possibilidade. Esta noção torna-se operacional por meio do que pode ser relacionado à tradicional retórica: a noção de hipoícone e de seus três modos, Imagens, Diagramas e Metáforas.

Aceitando-se a dualidade entre a função poética e a referência, embora já modalizada pelo conceito de dominante, postulamos como matriz da linguagem poética o ícone hipostasiado como hipoícone. Este, em nossa opinião, deve ser o critério essencial à classificação dos diversos tipos de linguagem, sendo secundário se esta é musical, visual ou verbal. Definir em que paradigma estamos nos situando é fundamental para a compreensão de nosso objeto, a arte, visto que, neste caso, devemos adquirir a “habilidade de agarrar nuvens, vastas e intangíveis, organizá-las em disposição ordenada, recolocá-las em processo”. É deste modo que Peirce define a função do artista como fenomenólogo e destaca na primeiridade “a capacidade contemplativa, isto é, abrir as janelas do espírito e ver o que está diante dos olhos”. [16]

Isto nos sugere que devemos partir da observação do objeto de arte, procurando vê-lo como fenômeno em sua imanência, como signo, por meio da observação de sua estrutura, dos códigos ou legissignos que o permeiam, tratando-se essencialmente de um exercício de codificação e decodificação, no

qual a fantasia posta a serviço da interpretação é prejudicial à objetividade da leitura efetuada.

A consciência da forma

O fundamento do método que estamos preconizando é o resultado de uma rosácea de convergências entre as quais sobressai a idéia de “montagem” presente no ideograma oriental, assim como no diagrama, o segundo modo do hipóicone. Desta maneira, o conteúdo é expresso por meio de uma linguagem não linear, decorrente da ordenação dos elementos, o que constitui fundamentalmente a semântica da visualidade. A montagem não está restrita, segundo Eisenstein, à linguagem cinematográfica, mas aparece também na literatura e na pintura, não se tratando simplesmente da junção de signos, mas estabelecendo, pela conjunção formal, a criação de sentidos interpenetráveis.[\[17\]](#)

Segundo Peirce, esta convergência ocorre sobretudo no pensamento diagramático e é preciso não esquecermos que este, como um segundo no esquema do hipóicone, completa-se em um terceiro, a Metáfora.[\[18\]](#)

Há uma convergência entre a poesia e o pensamento científico, ambos distanciados do pensamento silogístico de fundamentação dialética. Peirce assinalou a importância do pensamento diagramático no pensamento matemático, destacando que aquele caracteriza-se pelos traços indiciais e simbolóides, situando-se entre o pensamento imagético e o simbólico, este último altamente convencional. É o que nos diz Haroldo de Campos:

Para Peirce, o “diagrama é um ícone, ainda que não exista qualquer semelhança sensível entre ele e seu objeto, mas apenas uma analogia entre as relações das partes de cada qual; o ‘diagrama’ é um ‘ícone de relações’; em verdade, toda equação algébrica é um ícone, na medida em que indica, por meio de signos algébricos (que em si mesmos não são ícones), as relações das qualidades em causa. ”[\[19\]](#)

A estética que se pode inferir dos textos peirceanos, fundamentada no qualissigno, seria uma pura errância se não se corporificasse como hipóicone.

Este possui o traço simbolóide, mesmo em mínima escala, como ocorre na imagem. Adotando-se o diagrama como fundamento desta estética, estamos valorizando um pensamento mais concreto em detrimento do conceitual, ou seja, é um processo que privilegia o sensível, tentando preservar a capacidade dos ícones de despertar sensações análogas àquilo a que se parecem.

Rudolf Arnheim considera como modelar o diagrama do *tai-chi-tu* (fig. 1) – uma forma isomórfica de seu significado, a dualidade yin e yang, ou seja, “há uma semelhança estrutural entre a dinâmica que se aprecia no *t'ai-chi-tu* e as forças cosmológicas descritas pela filosofia taoísta”.[\[20\]](#) Esta atenção voltada para o significado inerente à própria forma possibilita uma leitura da realidade liberta de hierarquias estabelecidas de fora, entre as quais se encontram as fornecidas pela psicologia.

Assim, Arnheim discorda da teoria dos “arquetipos” de Jung – produtos de inconsciente coletivo, certas formas e esquemas visuais básicos que se apresentam em diversas épocas, culturas e indivíduos – substituindo-a pela postulação de que a percepção “destas formas simples, transculturais e coletivas deve-se à percepção da conduta das configurações das formas visuais”. [\[21\]](#)

Deste modo, as lágrimas ou magatamas (maga = curvado, tama = pedra preciosa) que compõem o diagrama do *t'ai-chi-tu*, grafadas em cores diferentes, o que faz aumentar a sua individualidade, constituem um todo, em que predomina o S invertido que separa/reúne as duas lágrimas.

Neste símbolo, nem as partes, nem o todo, devem predominar, pois o Supremo Uno é idêntico ao *yin* e ao *yang* que o compõe; também não deve ser nem superior nem inferior a estes dois princípios. A ambigüidade surge da potencialidade idêntica do todo e das partes. Na sua individualidade, cada magatama precisa do outro, sugerindo um movimento de rotação que, por sua vez, sugere os ciclos da existência e também a globalidade.

A posição invertida (69) representa o céu e a terra, respectivamente o *yang* e *yin*, o sul e o norte, mas não é qualquer orientação espacial do símbolo que opera o equilíbrio dinâmico, mas aquela na qual coincidem o centro do círculo e os centros de gravidade dos dois magatamas. Fica, deste modo,

confirmada em linguagem gráfica a coincidência do *yin*, do *yang* e do Tao (centro do círculo) como Princípio Primeiro, ou seja, a coincidência do Uno, da Mudança e da Constante.[\[22\]](#)

Vemos, por este exemplo, como a forma traz, em si mesma, o seu significado, o que possibilita a sua leitura independente da noção de arquétipo. Este aspecto da forma ligado à sua interpretabilidade reside, na semiótica peirceana, sobretudo na noção de legissigno, entre os quais destaca-se, em relação à arte, o legissigno icônico remático:

Nesse ponto parece importante rever a função poética de Roman Jakobson como forma de Legissigno-Icônico-Remático, quer dizer, como princípio organizativo da linguagem verbal poética que pode ser extrapolado para outras linguagens. Isto porque a idéia de forma na arte significa que a obra avança e se desenvolve numa direção, seguindo pautas próprias, internas, que auto-regulam, por sua vez, a própria sintaxe da linguagem.[\[23\]](#)

Conclui-se que quem se recusa a ver a forma não pode entender a arte, nem ser artista e, o que é pior, não pode mesmo entender a linguagem verbal, visto que o verdadeiro entendimento ocorre na confluência dos códigos. É esta a principal função da semiótica, ensinar a ler as diversas linguagens, iluminando-se mutuamente, tendo a forma como referência. Ou como nos diz Julio Plaza:

*Função da consciência das formas é, pois, a função por excelência que permite, no limite, transformar a mensagem em seu próprio objeto e então refletir o deslizamento **do que** (se comunica) para **o como** (se comunica), quer dizer o deslizamento intencional da matéria para a maneira.*[\[24\]](#)

A valorização do pensamento diagramático faz com que consideremos o concretismo – movimento que na década de 50 fez com que se cristalizasse, num mesmo sistema, a poesia, a música e as artes visuais – como a conscientização da linguagem no isomorfismo entre signo e objeto, assumindo, na expressão de Augusto de Campos, “uma responsabilidade total perante a linguagem”.[\[25\]](#)

Este é o fundamento do método ideogrâmico da linguagem presente no diagrama, o concreto significando por meio da tensão entre as formas – pura montagem.

Deste modo, ter no hipoicone um esquema servindo como um mapa orientador para a classificação do signo visual de arte, faz-nos estabelecer uma ponte entre a lingüística e a semiótica peirceana. Segundo Castanhães,[\[26\]](#) a semiótica de Peirce deve abrir-se a outras semióticas e tradições, podendo-se pensar numa colaboração proveitosa entre elas. É o que sugere esta via que relaciona o hipoicone com as figuras da linguagem, que nada mais são do que códigos passíveis de assimilação pela semiótica da arte.

Concluimos esta confluência de pensamentos sobre arte e linguagem com uma síntese, a tese do crítico italiano Roberto Calasso desenvolvida em seu livro “A literatura e os deuses”na qual ele diz que “não é mais preciso procurar os deuses no cosmo pois eles estão na linguagem, se refugiaram ali”.[\[27\]](#)

Notas

[\[1\]](#) Denominamos “formalistas” o grupo de teóricos que estavam constituídos em uma “Sociedade para o estudo da língua poética” (Opoïaz) e que publicam seus artigos a partir de 1916.

[\[2\]](#) Esta é concebida modernamente como formatividade. “Também aqui conteúdo e forma são vistos em sua inseparabilidade: o conteúdo nasce como tal no próprio ato em que nasce a forma, e a forma não é mais que a expressão acabada do conteúdo. (...) Mas aqui, analisando bem, a inseparabilidade de forma e conteúdo é afirmada do ponto de vista da forma: fazer arte quer dizer não tanto dar forma a um conteúdo espiritual como, antes, formar uma matéria, dar uma configuração a um complexo de palavras, sons, cores, pedras. Isto significa recordar que a obra de arte é, antes de tudo, um objeto sensível, físico e material e que fazer arte quer dizer, antes de qualquer outra coisa, produzir um objeto que exista como coisa entre coisas, exteriorizado numa realidade sonora e visiva.” Cf. Luigi Pareyson, Os problemas da estética, p.55.

[\[6\]](#) Em russo *ostranenie*.

[\[7\]](#) V. Chklovski. A arte como procedimento, in: op.cit., p.83.

[\[8\]](#) Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, p.63.

[\[9\]](#) Entretanto é preciso não confundir linguagem e lógica, sendo esta o fundamento da semiótica de Charles Sanders Peirce.

[\[10\]](#) Trata-se do “elemento focal de uma obra de arte: ela governa, determina e transforma os outros elementos. É ela que garante a coesão da estrutura.”Cf. Roman Jakobson, La dominante, in *Huit questions de poetique*, p.145.

[\[11\]](#) Ibidem, p. 80.

[\[12\]](#) Roman Jakobson. A dominante, in: *Questions de poétique*, p.147.

[\[13\]](#) Decio Pignatari. *Semiótica e literatura*, p.156.

[\[14\]](#) Ibidem, p.150.

- [15] Abrimos um parênteses para definir “verossímil”, *eikós*, não como semelhante ao verdadeiro, mas como aquilo que é “segundo a razão” ou “segundo a racionalidade”. É a atitude que esperamos que alguém tenha “segundo determinada forma de racionalidade, de coerência, de modelo de vida”. Cf. Armando Plebe & Pietro Emanuele, *Manual de retórica*, p.23.
- [16] Lucia Santaella, apud Peirce, *O que é semiótica*, p.42 e 44.
- [17] Philadelpho Menezes, *Imagem, cinema, poesia*, p.74.
- [18] Esta, na teoria interacionista, ocorre como uma tensão entre dois termos, o que sugere a condição do diagrama distinguido por Peirce como “os que representam as relações, principalmente as diádicas, ou as que assim são consideradas, em suas próprias partes”.
- [19] Haroldo de Campos, *Ideograma*, Lógica, poesia, linguagem, p. 91.
- [20] Julio Plaza, *Tradução intersemiótica*, p. 188.
- [21] Ibidem.
- [22] Ibidem.p.190-92
- [23] Julio Plaza, *Tradução Intersemiótica*, p. 76.
- [24] Julio Plaza, *Funções da imagem*, Apostila, p. 8.
- [25] Ibidem, p. 69.
- [26] Wenceslao Castanhares, *La semiótica de C. S. Peirce y la tradición lógica*, p. 6.
- [27] Alcino Leite Neto.apud Roberto Colasso, O jardim das sensações, s/p.

Bibliografia

- CAMPOS, Haroldo. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 1977.
- JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- _____. *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil, 1977.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PLEBE, Armando e EMANUELLE, Pietro. *Manual de retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. 8 ed. São Paulo: Brasiliense. Primeiros passos, nº 103, 1990.
- TODOROV, Tzvetan (apres.). *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965.

Revista

- PHILADELPHO MENEZES. Imagem, cinema, poesia. In: *Face*, São Paulo, v.1, n.1, p.1-136. jan/jun. 1988.

Jornal

- LEITE NETO, Alcino. O jardim das sensações. *Caderno Mais. Folha de São Paulo*. 17 nov. 2002.

Virtual

- CASTAÑARES, Wenceslao. *La semiótica de C. S. Peirce y la tradición lógica*. Universidad Complutense de Madrid wcast@eucmos.sim.ucm.es