

DISCURSO NA VIDA E DISCURSO NA ARTE

(sobre poética sociológica)

V. N. Voloshinov / M. M. Bakhtin

I

No estudo da literatura, o método sociológico tem sido aplicado quase que exclusivamente para tratar de questões históricas, enquanto permanece virtualmente intocado com relação aos problemas da assim chamada “poética teórica” – toda a área de enunciados envolvendo a forma artística e seus vários fatores, estilo, etc.

Um ponto de vista falacioso, mas encontrável mesmo em alguns marxistas, entende que o método sociológico só se torna legítimo naquele ponto em que a forma poética adquire complexidade através do fator ideológico (o conteúdo) e começa a se desenvolver historicamente nas condições da realidade social externa. A forma em si e por si, de acordo com este ponto de vista, possui sua própria natureza e sistema de determinação de caráter não sociológico mas especificamente artístico.

Tal visão contradiz fundamentalmente as bases primeiras do método marxista – seu monismo e sua historicidade. A conseqüência disso e de pontos de vista similares é que forma e conteúdo, teoria e história, são deixados separados.

Mas não podemos descartar esta visão equivocada sem uma investigação mais detalhada; ela é muito característica de todo o estudo moderno das artes.

O desenvolvimento mais patente e consistente do ponto de vista em questão apareceu recentemente num trabalho do professor P. N. Sakulin¹. Sakulin distingue duas dimensões na literatura e sua história: a imanente e a causal. “O coração artístico” imanente da literatura possui estrutura especial e um direcionamento peculiar por si só; assim dotado, ele é capaz de desenvolvimento evolucionário autônomo, “por natureza”. Mas no processo desse desenvolvimento, a literatura se torna sujeito da influência “causal” do meio social extra-artístico. Com o “coração imanente” da literatura, sua estrutura e evolução autônoma, o sociólogo não tem nada a fazer – tais tópicos caem na competência exclusiva da poética teórica e histórica e seus métodos especiais². O método sociológico só pode estudar com sucesso a interação causal entre literatura e seu meio social extra-artístico circundante. Além disso, a análise imanente (não sociológica) da essência da literatura, incluindo seu direcionamento autônomo, intrínseco, deve preceder a análise so-

¹P. N. Sakulin, *The sociological method in the study of literature* (1921).

²“Elementos da forma poética (som, palavra, imagem, ritmo, composição, gênero), temática poética, estilo artístico na totalidade - todas essas coisas são estudadas, como matérias preliminares, com a ajuda de métodos que têm sido postos em prática pela poética teórica, baseados na psicologia, estética e lingüística, e que são agora praticados em particular pelo assim chamado método formal”. *Ibid.*, p. 27.

ciológica³.

Naturalmente, nenhum sociólogo marxista poderia concordar com tal asserção. No entanto, temos que admitir que a sociologia, até o presente momento, tem tratado quase que exclusivamente de temas concretos na história da literatura e não tem feito uma única tentativa séria de utilizar seus métodos no estudo da assim chamada estrutura imanente da obra de arte. Esta estrutura tem, de fato, sido relegada ao campo do estético ou do psicológico ou de outros métodos que nada têm em comum com sociologia.

Para comprovar este fato basta examinar qualquer trabalho moderno sobre poética ou mesmo sobre o estudo da teoria da arte em geral. Não encontraremos um traço de qualquer aplicação de categorias sociológicas. A arte é tratada como se ela fosse não-sociológica “por natureza”, exatamente como é a estrutura física ou química de um corpo. A maior parte dos estudiosos de arte da Europa ocidental e da Rússia tem esta pretensão de ver a literatura e a arte como um todo, e na base defendem persistentemente o estudo da arte como uma disciplina especial, contra abordagens sociológicas de qualquer espécie.

Eles justificam este ponto de vista aproximadamente do seguinte modo. Todo artigo que se torna objeto de oferta e demanda, isto é, que se torna uma mercadoria, está sujeito, quanto ao seu valor e sua circulação na sociedade humana, à determinação de leis sócio-econômicas. Vamos supor que nós conhecemos estas leis muito bem; apesar desse fato, nós não sabemos exatamente nada sobre a estrutura física e química do artigo em questão. Ao contrário, o estudo das mercadorias necessita por si mesmo de uma análise física e química preliminar de dada mercadoria. E as únicas pessoas competentes para realizar tal análise são os físicos e químicos, com a ajuda de métodos específicos de seus campos. Na opinião desses estudiosos de arte, a arte se encontra em situação análoga. A arte, também, desde que se torna um fator social e está sujeita à influência de outros fatores, igualmente sociais, ocupa seu lugar, naturalmente, dentro do sistema global de determinação sociológica – mas desta determinação nós nunca seremos capazes de derivar a essência estética da arte, do mesmo modo como não podemos descobrir a fórmula química desta ou daquela mercadoria das leis econômicas que governam a sua circulação. O que cabe ao estudo da arte e à poética fazer é procurar tal fórmula na obra de arte – uma forma específica da arte e independente da sociologia.

Esta concepção da essência da arte está, como temos dito, fundamentalmente em

³“Vendo a literatura como um fenômeno social, nós inevitavelmente chegaremos à questão de seu condicionamento causal. Para nós, isso é um assunto da causalidade sociológica. Apenas hoje o historiador da literatura recebeu o direito de assumir a posição de um sociólogo e colocar questões causais tais como incluir fatos literários dentro do processo geral da vida social de algum período particular, e assim definir o lugar da literatura no movimento global da história. É nesse ponto que o método sociológico, aplicado à história da literatura, se torna um método histórico-sociológico.

No nível primeiro, imanente, uma obra é concebida como um valor artístico, e não em seu significado social e histórico.” *Ibid*, pp. 27-28.

contradição com as bases do marxismo. Certamente, nunca encontraremos uma fórmula química pelo método sociológico, mas uma “fórmula” científica para qualquer domínio da *criação ideológica* pode ser encontrada, e só pode ser encontrada, pelos métodos da sociologia. Todos os outros métodos “imanentes” estão pesadamente envolvidos em subjetivismo e têm sido incapazes, até hoje, de se libertarem da infrutífera controvérsia de opiniões e pontos de vista e, portanto, menos ainda capazes de encontrar qualquer coisa mesmo remotamente semelhante às fórmulas rigorosas e exatas da química. Nem, naturalmente, pode o método marxista reivindicar tal fórmula; o rigor e a exatidão das ciências naturais são impossíveis no domínio do estudo da criação ideológica devido à própria natureza do que aí se estuda. Mas uma maior aproximação a uma genuína ciência no estudo da criação ideológica se tornou possível pela primeira vez graças ao método sociológico na sua concepção marxista. Corpos químicos e físicos ou substâncias existem tanto fora da sociedade humana quanto dentro dela, mas todos os produtos da criatividade humana nascem na e para a sociedade humana. Definições sociais não são aplicáveis de fora para dentro, como no caso dos corpos e substâncias naturais – *formações ideológicas são intrinsecamente, imanentemente sociológicas*. Ninguém discutirá esta questão com respeito às formas políticas e jurídicas – que propriedades imanentes, não sociológicas, poderíamos encontrar nelas? As mais sutis nuances formais de uma lei ou de um sistema político são igualmente tratáveis pelo método sociológico, e apenas por ele. Mas exatamente a mesma coisa é verdadeira para outras formas ideológicas. Elas são totalmente sociológicas, ainda que sua estrutura, mutável e complexa como é, preste-se a uma análise exata apenas com enorme dificuldade.

A arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social, o *estético*, tal como o jurídico ou o cognitivo, *é apenas uma variedade do social*. A teoria da arte, conseqüentemente, só pode ser uma *sociologia da arte*⁴. Nenhuma tarefa “imaneente” resta neste campo.

II

Se a análise sociológica deve ser própria e produtivamente aplicada à teoria da arte (à poética em particular), devemos então rejeitar dois pontos de vista falaciosos que estreitam severamente a esfera da arte ao operar exclusivamente com certos fatores isolados.

O primeiro ponto de vista pode ser definido como a *fetichização da obra artística en-*

⁴Fazemos uma distinção entre teoria e história da arte apenas como divisão técnica do trabalho. Não pode haver nenhuma separação metodológica entre elas. Categorias históricas são, naturalmente, aplicáveis em absolutamente todos os campos das humanidades, sejam eles históricos ou teóricos.

quanto artefato. Este fetichismo é a atitude que hoje prevalece no estudo da arte. O campo de investigação se restringe à obra de arte por si só, a qual é analisada de tal modo como se tudo em arte se resumisse a ela. O criador da obra e os seus contempladores permanecem fora do campo de investigação.

O segundo ponto de vista, ao contrário, restringe-se ao estudo da psique do criador ou do contemplador (mais freqüentemente, simplesmente iguala os dois). Por isso, toda arte se resume nas experiências da pessoa contemplando ou da pessoa criando.

Assim, para um ponto de vista o objeto de estudo é apenas a estrutura da obra em si (artefato), enquanto para outro é apenas a psique individual do criador ou contemplador.

O primeiro ponto de vista coloca o material na vanguarda da investigação estética. A forma, entendida muito estreitamente como a forma do material – aquilo que o organiza como um artefato único e completo – se torna o principal e quase que exclusivo objeto de estudo.

Uma variedade do primeiro ponto de vista é o assim chamado método formal. Para o método formal, uma obra poética é um material verbal organizado de algum modo particular como forma. Além disso, ele toma o verbal não como um fenômeno sociológico, mas de um ponto de vista lingüístico abstrato. Que ele adotasse justo tal ponto de vista é perfeitamente compreensível: o discurso verbal, tomado no seu sentido mais largo como um fenômeno de comunicação cultural, deixa de ser alguma coisa auto-suficiente e não pode mais ser compreendido independentemente da situação social que o engendra.

O primeiro ponto de vista não pode ser consistentemente seguido até o fim. O problema é que se se permanece dentro dos limites do artefato da arte, não há meio de se assinalar nem mesmo as fronteiras de material ou quais de seus traços têm significado artístico. O material em si e por si funde-se diretamente com o meio extra-artístico circundante e tem um número infinito de aspectos e definições – em termos de matemática, física, química e assim por diante, e também da lingüística. Por mais que se vá longe na análise de todas as propriedades do material e de todas as combinações possíveis dessas propriedades, nunca se será capaz de encontrar seu significado estético, a menos que lancemos mão, de contrabando, de um outro ponto de vista que não pertença à moldura da análise do material. Similarmente, por mais que analisemos a estrutura química de um corpo ou substância, nós nunca entenderemos seu valor e significado como mercadoria a menos que coloquemos a economia no quadro.

A tentativa da segunda visão, de encontrar o estético na psique individual do criador ou do contemplador, é igualmente vã. Para continuar na nossa analogia econômica, podemos dizer que tal coisa é similar à tentativa de analisar a psique individual de um proletário de modo a descobrir as relações de produção objetivas que determinam sua posi-

ção na sociedade.

Ao final das contas, ambos os pontos de vista pecam pela mesma falta: *eles tentam descobrir o todo na parte*, isto é, eles pegam a estrutura de uma parte, abstratamente divorciada do todo, apresentando-a como a estrutura do todo. Entretanto, o “artístico” na sua total integridade não se localiza nem no artefato nem nas psiques do criador e contemplador consideradas separadamente; ele contém todos esses três fatores. O artístico é *uma forma especial de interrelação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte*.

A comunicação artística deriva da base comum a ela e a outras formas sociais, mas, ao mesmo tempo, ela retém, como todas as outras formas, sua própria singularidade; ela é um tipo especial de comunicação, possuindo uma forma própria peculiar. *Compreender esta forma especial de comunicação realizada e fixada no material de uma obra de arte – eis aí precisamente a tarefa da poética sociológica*.

Uma obra de arte, vista do lado de fora desta comunicação e independentemente dela, é simplesmente um artefato físico ou um exercício lingüístico. Ela se torna arte apenas no processo de interação entre criador e contemplador, como o fator essencial nessa interação. Qualquer coisa no material de uma obra de arte que não pode participar da comunicação entre criador e contemplador, que não pode se tornar o “médium”, o meio de sua comunicação, não pode igualmente ser o recipiente de valor artístico.

Os métodos que ignoram a essência social da arte e tentam encontrar sua natureza e distinguir características apenas na organização do artefato, são obrigados realmente a projetar a interrelação social do criador e do contemplador em vários aspectos do material e em vários procedimentos para estruturar o material. Exatamente do mesmo modo, a estética psicológica projeta as mesmas relações sociais na psique individual do contemplador. Esta projeção distorce a integridade dessas interrelações e dá um falso quadro tanto do material quanto da psique.

A comunicação estética, fixada numa obra de arte, é, como já dissemos, inteiramente única e irreduzível a outros tipos de comunicação ideológica, tais como a política, a jurídica, a moral, etc. Se a comunicação política estabelece instituições correspondentes e, ao mesmo tempo, formas jurídicas, a comunicação estética organiza apenas uma obra de arte. Se esta última rejeita esta tarefa e começa a ter o propósito de criar mesmo a mais transitória das organizações políticas ou qualquer outra forma ideológica, então por esse mesmo fato ela deixa de ser comunicação estética e abdica de seu caráter singular. *O que caracteriza a comunicação estética é o fato de que ela é totalmente absorvida na criação de uma obra de arte, e nas suas contínuas re-criações por meio da co-criação dos contempladores, e não requer nenhum outro tipo de objetivação*. Mas, desnecessário dizer, esta forma única de comunicação não existe *isoladamente*; ela participa do flu-

xo unitário da vida social, ela reflete a base econômica comum, e ela se envolve em interação e troca com outras formas de comunicação.

O propósito do presente estudo é tentar alcançar um entendimento do enunciado poético, como uma forma desta comunicação estética especial, verbalmente implementada. Mas para fazer isso nós precisamos antes analisar em detalhes certos aspectos dos enunciados verbais fora do campo da arte – enunciados da *fala da vida e das ações cotidianas*, porque em tal fala já estão embutidas as bases, as potencialidades da forma artística. Além disso, a essência social do discurso verbal aparece aqui num relevo mais preciso e a conexão entre um enunciado e o meio social circundante presta-se mais facilmente à análise.

III

Na vida, o discurso verbal é claramente não auto-suficiente. Ele nasce de uma situação pragmática extraverbal e mantém a conexão mais próxima possível com esta situação. Além disso, tal discurso é diretamente vinculado à vida em si e não pode ser divorciado dela sem perder sua significação.

A espécie de caracterizações e avaliações de enunciados pragmáticos, concretos, que comumente fazemos são expressões tais como “isto é mentira”, “isto é verdade”, “isto é arriscado dizer”, “você não pode dizer isto”, etc.

Todas essas avaliações e outras similares, qualquer que seja o critério que as rege (ético, cognitivo, político, ou outro) levam em consideração muito mais do que aquilo que está *incluído* dentro dos fatores estritamente verbais (lingüísticos) do enunciado. *Junta-mente com os fatores verbais, elas também abrangem a situação extraverbal do enunciado.* Esses julgamentos e avaliações referem-se a um certo todo dentro do qual o discurso verbal envolve diretamente um evento na vida, e funde-se com este evento, formando uma unidade indissolúvel. O discurso verbal em si, tomado isoladamente como um fenômeno puramente lingüístico, não pode, naturalmente, ser verdadeiro ou falso, ousado ou tímido.

Como o discurso verbal na vida se relaciona com a situação extraverbal que o engendra? Analisemos essa questão, usando para nosso propósito um exemplo intencionalmente simplificado.

Dois pessoas estão sentadas numa sala. Estão ambas em silêncio. Então, uma delas diz “Bem.” A outra não responde.

Para nós, de fora, esta “conversação” toda é completamente incompreensível. Tomado isoladamente, o enunciado “Bem.” é vazio e ininteligível. No entanto, este colóquio peculiar de duas pessoas, consistindo numa única palavra – ainda que, certamente, pro-

nunciada com entoação expressiva – faz pleno sentido, é completo e pleno de significação.

Para descobrir o sentido e o significado deste colóquio, devemos analisá-lo. Mas o que é exatamente que vamos submeter à análise? Por mais valor que se dê à parte puramente verbal do enunciado, por mais sutilmente que se definam os fatores fonéticos, morfológicos e semânticos da palavra *bem*, não se avançará um simples passo para o entendimento do sentido total do colóquio.

Vamos supor que a entoação com a qual esta palavra foi pronunciada nos é conhecida: indignação e reprovação moderadas por um certo toque de humor. Esta entoação de algum modo preenche o vazio semântico do advérbio *bem*, mas ainda não nos revela o significado do todo.

O que é que nos falta então? Falta-nos o “contexto extraverbal” que torna a palavra *bem* uma locução plena de significado para o ouvinte. Este *contexto extraverbal* do enunciado compreende três fatores: 1) *o horizonte espacial comum* dos interlocutores (a unidade do visível – neste caso, a sala, a janela, etc.), 2) *o conhecimento e a compreensão* comum da situação por parte dos interlocutores, e 3) sua *avaliação comum* dessa situação.

No momento em que o colóquio acontecia, ambos os interlocutores *olhavam para a janela e viam* que começava a nevar; *ambos sabiam* que já era maio e que já era hora de chegar a primavera; finalmente, *ambos* estavam *enjoados e cansados* do prolongado inverno – *ambos estavam esperando ansiosamente* pela primavera e *ambos estavam amargamente desapontados* pela neve recente. É deste “conjuntamente visto” (flocos de neve do outro lado da janela), “conjuntamente sabido” (a época do ano – maio) e “unanimemente avaliado” (cansaço do inverno, desejo da primavera) – é disso tudo que o enunciado *depende diretamente*, tudo isto é captado na sua real, viva implicação – tudo isto lhe dá sustentação. E, no entanto, tudo isto permanece sem articulação ou especificação verbal. Os flocos de neve permanecem do lado de fora da janela; a data, na folha do calendário; a avaliação, na psique do falante; e, não obstante, tudo isto está presumido na palavra *bem*.

Agora que nós percebemos o presumido, isto é, agora que nós conhecemos o *horizonte espacial e ideacional compartilhado pelos falantes*, o sentido global do enunciado *Bem* é perfeitamente claro para nós e compreendemos igualmente sua entoação.

Como se relaciona o horizonte extraverbal com o discurso verbal, como o dito se relaciona com o não-dito?

Primeiro de tudo, é perfeitamente óbvio que, no caso dado, de maneira alguma o discurso reflete a situação extraverbal do modo como um espelho reflete um objeto. Mais exatamente, o discurso aqui *analisa a situação*, produzindo uma *conclusão avaliati-*

va, por assim dizer. Muito mais freqüentemente, enunciados concretos continuam e desenvolvem ativamente uma situação, esboçam um plano para uma ação futura e organizam esta ação. Mas para nós há um outro aspecto do enunciado concreto que é de especial importância: qualquer que seja a espécie, o enunciado concreto, sempre une os participantes da situação comum como *co-participantes* que conhecem, entendem e avaliam a situação de maneira igual. *O enunciado, conseqüentemente, depende de seu complemento real, material, para um e o mesmo segmento da existência e dá a este material expressão ideológica e posterior desenvolvimento ideológico comuns.*

Assim, a situação extraverbal está longe de ser meramente a causa externa de um enunciado – ela não age sobre o enunciado de fora, como se fosse uma força mecânica. Melhor dizendo, *a situação se integra ao enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura de sua significação.* Conseqüentemente, um enunciado concreto como um todo significativo compreende duas partes: (1) a parte percebida ou realizada em palavras e (2) a parte presumida. É nesse sentido que o enunciado concreto pode ser comparado ao entimema⁵.

Contudo, é um entimema de um tipo especial. O próprio termo entimema (literalmente traduzido do grego, “alguma coisa localizada no coração ou na mente”) soa um tanto psicológico. Poderia nos levar a pensar na situação como alguma coisa na mente do falante, um ato físico-subjetivo (um pensamento, uma idéia, um sentimento). Mas não é o caso. O individual e o subjetivo têm por trás, aqui, *o social e o objetivo.* O que eu conheço, vejo, quero, amo, etc. não pode ser presumido. Apenas o que todos nós falantes sabemos, vemos, amamos, reconhecemos – apenas estes pontos nos quais estamos todos unidos podem se tornar a parte presumida de um enunciado. Além disso esse fenômeno fundamentalmente social é completamente objetivo; ele consiste, sobretudo, da unidade material do mundo que entra no horizonte dos falantes (no nosso exemplo, a sala, a neve atrás da janela, etc.) e da unidade das condições reais de vida que geram uma comunidade de julgamentos de valor – o fato de os falantes pertencerem à mesma família, profissão, classe, ou outro grupo social, e o fato de pertencerem ao mesmo período de tempo (os falantes são, afinal, contemporâneos). Julgamentos de valor presumidos são, portanto, não emoções individuais, mas atos sociais regulares e essenciais. Emoções *individuais* podem surgir apenas como *sobretons* acompanhando o tom básico da avaliação social. O “eu” pode realizar-se verbalmente apenas sobre a base do “nós”.

Assim, cada enunciado nas atividades da vida é um entimema social objetivo. Ele é como uma “senha” conhecida apenas por aqueles que pertencem ao mesmo campo social. A característica distintiva dos enunciados concretos consiste precisamente no fato

⁵O entimema é uma forma de silogismo em que uma das premissas não é expressa, mas presumida. Por exemplo: “Sócrates é um homem, portanto é mortal”. A premissa presumida: “Todos os homens são mortais”.

de que eles estabelecem uma miríade de conexões com o contexto extraverbal da vida, e, uma vez separados deste contexto, perdem quase toda a sua significação – uma pessoa ignorante do contexto pragmático imediato não compreenderá estes enunciados.

Este contexto imediato pode ter um escopo maior ou menor. No nosso exemplo, o contexto é extremamente estreito: ele *é circunscrito pela sala e pelo momento da ocorrência*, e o enunciado é inteligível apenas para as duas pessoas envolvidas. Contudo, o horizonte comum do qual depende um enunciado pode se expandir tanto no espaço como no tempo: o *“presumido” pode ser aquele da família, do clã, da nação, da classe e pode abarcar dias ou anos ou épocas inteiras*. Quanto mais amplo for o horizonte global e seu correspondente grupo social, mais constantes se tornam os fatores presumidos em um enunciado.

Quando o horizonte real presumido de um enunciado é estreito, quando, como no nosso exemplo, ele coincide com o horizonte real de duas pessoas sentadas na mesma sala e olhando a mesma coisa, então mesmo a mudança mais momentânea dentro deste horizonte pode se tornar a parte presumida. Onde o campo de alcance é mais amplo, o enunciado pode agir apenas se sustentando em fatores constantes e estáveis da vida e em avaliações sociais substantivas e fundamentais.

As avaliações presumidas adquirem, nesse caso, uma importância especial. O fato é que todas as avaliações sociais básicas que derivam diretamente das características distintivas da vida econômica de um grupo social dado, usualmente não são enunciadas: elas estão na carne e sangue de todos os representantes deste grupo; elas organizam o comportamento e as ações; elas se fundiram, por assim dizer, com os objetos e fenômenos aos quais elas correspondem, e por essa razão elas não necessitam de uma formulação verbal especial. Parece que ao mesmo tempo em que percebemos a existência do objeto, percebemos seu valor como uma de suas qualidades; por exemplo, ao mesmo tempo em que sentimos seu calor e luz, sentimos também o valor do sol para nós. Todos os fenômenos que nos cercam estão do mesmo modo fundidos com julgamentos de valor. Se um julgamento de valor é de fato condicionado pela existência de uma dada comunidade, ele se torna uma matéria de crença dogmática, alguma coisa tida como certa e não submetida a discussão. Ao contrário, sempre que um julgamento básico de valor é verbalizado e justificado, nós podemos estar certos de que ele já se tornou duvidoso, separou-se de seu referente, deixou de organizar a vida e, conseqüentemente, perdeu sua conexão com as condições existenciais do grupo dado.

Um julgamento de valor social que tenha força pertence à própria vida e desta posição organiza a própria forma de um enunciado e sua entoação; mas de modo algum tem necessidade de encontrar uma expressão apropriada no conteúdo do discurso. Uma vez

que um julgamento de valor desvia-se dos fatores formais para o conteúdo, podemos estar certos de que uma reavaliação é iminente. Assim, um julgamento de valor qualquer existe em sua totalidade sem incorporar-se ao conteúdo do discurso e sem ser deste derivável; ao contrário, ele determina a *própria seleção do material verbal* e a *forma do todo verbal*. Ele encontra sua mais pura expressão na *entoação*. A entoação estabelece um elo firme entre o discurso verbal e o contexto extraverbal – a entoação genuína, viva, transporta o discurso verbal para além das fronteiras do verbal, por assim dizer.

Paremos aqui para considerar em maiores detalhes a conexão entre a entoação e o contexto pragmático da vida no exemplo que estamos usando. Isto nos permitirá fazer uma série de observações importantes sobre a natureza social da entoação.

IV

Antes de mais nada, precisamos enfatizar que a palavra *bem* – uma palavra virtualmente vazia do ponto de vista semântico – não pode em nenhuma hipótese predeterminar a entoação através de seu próprio conteúdo. Qualquer entoação alegre, triste, de desprezo, etc. – pode livre e facilmente agir nesta palavra; tudo dependerá do contexto no qual ela ocorra. No nosso exemplo, o contexto que determinou a entoação usada (indignação-reprovação, moderadas pelo humor) é dado inteiramente pela situação extraverbal que nós já analisamos, uma vez que, neste caso, não há um contexto verbal imediato. Poderíamos dizer de início que mesmo que houvesse um tal contexto verbal imediato, e mesmo que, além disso, tal contexto fosse inteiramente suficiente de todos os outros pontos de vista, a entoação ainda assim nos levaria além de seus limites. A entoação só pode ser compreendida profundamente quando estamos em contato com os julgamentos de valor presumidos por um dado grupo social, qualquer que seja a extensão deste grupo. *A entoação sempre está na fronteira do verbal com o não-verbal, do dito com o não-dito*. Na entoação, o discurso entra diretamente em contato com a vida. E é na entoação sobretudo que o falante entra em contato com o interlocutor ou interlocutores – a entoação é social por excelência. Ela é especialmente sensível a todas as vibrações da atmosfera social que envolve o falante.

A entoação no nosso exemplo deriva da ânsia comum dos interlocutores pela primavera e do descontentamento comum com relação ao prolongado inverno. Esta comunhão de avaliações presumidas entre eles fornece a base da entoação, a base para a nitidez e para a clareza de sua tonalidade principal. Mas se não houvesse este “apoio coral” firmemente dependente, a entoação teria ido numa direção diferente e adquirido tons diferentes – talvez de provocação ou aborrecimento com o ouvinte, ou talvez a entoação teria simplesmente se contraído e se reduzido ao mínimo. Quando uma pessoa prevê a

discordância de seu interlocutor ou, pelo menos, está incerta ou duvidosa de sua concordância, ela entoou suas palavras diferentemente. Veremos mais adiante que não só a entoação, mas toda a estrutura formal da fala depende, em grau significativo, de qual é a relação do enunciado com o conjunto de valores presumido do meio social onde ocorre o discurso. Uma entoação criativamente produtiva, segura e rica, é possível somente sobre a base de um “apoio coral” presumido. Quando falta tal apoio, a voz vacila e sua riqueza entoacional é reduzida, como acontece, por exemplo, quando uma pessoa rindo percebe repentinamente que ela está rindo sozinha – sua risada ou cessa ou se degenera, torna-se forçada, perde sua segurança e clareza e sua capacidade de provocar humor e alegria. A comunhão de julgamentos básicos de valor presumidos constitui a tela sobre a qual a fala humana viva desenha os contornos da entoação.

O jogo da entoação em direção de uma possível simpatia, em direção do “apoio coral”, não exaure sua natureza social. Ele é apenas um lado da entoação – o lado voltado para o interlocutor. A entoação contém ainda outro fator extremamente importante para a sociologia do discurso.

Se nós analisamos a entoação do nosso exemplo, notaremos que ela tem um aspecto “misterioso” que requer explicação especial.

De fato, a entoação da palavra *bem* transmite não apenas insatisfação passiva com um evento (a neve caindo), mas também ativa indignação e reprovação. Para quem se dirige essa reprovação? Claramente não ao interlocutor, mas a alguém mais. Este pequeno traço do movimento entoacional claramente abre a situação a um *terceiro participante*. Quem é este terceiro participante? Quem é o receptor da reprovação? A neve? a natureza? o destino, talvez?

Naturalmente, neste nosso simplificado exemplo de um enunciado concreto, o terceiro participante – o “herói” desta produção verbal – ainda não tomou uma forma plena e definitiva; a entoação demarcou um lugar definido para o herói mas seu equivalente semântico não foi preenchido e permanece sem nome. A entoação estabeleceu uma atitude ativa em direção ao referente, em direção ao objeto do enunciado, uma atitude de certa forma tendendo a apostrofar este objeto como o culpado vivo, encarnado, enquanto o interlocutor – o segundo participante – é convidado, por assim dizer, como *testemunha e aliado*.

Quase todo exemplo de entoação viva na fala concreta emocionalmente carregada se processa como se ela se endereçasse, por trás de objetos e fenômenos inanimados, a participantes animados e agentes na vida; em outras palavras, ela tem uma *tendência inerente para a personificação*. Se a entoação não é restringida, como no nosso exemplo, por um certo toque de ironia, então ela se torna a fonte da imagem mitológica, o encantamento, a oração, como foi o caso nos estágios primitivos da cultura. No nosso caso,

contudo, temos de lidar com um fenômeno extremamente importante da criatividade da linguagem – a *metáfora entoacional*: a entoação do enunciado “bem” faz a palavra soar como se ela estivesse reprovando o culpado vivo da neve tardia de inverno. Temos no nosso exemplo um caso de metáfora entoacional *pura*, totalmente confinada nos limites da entoação; mas latente dentro dela, no berço, por assim dizer, existe a possibilidade da *metáfora semântica* usual. Se fosse para realizar esta possibilidade, a palavra “bem” se expandiria em alguma expressão metafórica tal como “que inverno teimoso, ele não vai parar, e Deus sabe que é hora.” Mas esta possibilidade, inerente à entoação, permaneceu não realizada e o enunciado se restringiu ao advérbio *bem*, semanticamente quase neutro.

Deve-se notar que a entoação na fala concreta, no todo, é muito mais metafórica do que as palavras usadas. O espírito primitivo de criar mitos parece permanecer vivo nela. A entoação soa como se o mundo que circunda o falante estivesse ainda cheio de forças animadas – ela ameaça e reclama delas, ou adora e acalenta objetos e fenômenos inanimados, enquanto que as metáforas usuais da fala coloquial na maior parte se apagaram e as palavras se tornaram semanticamente magras e prosaicas.

Um forte parentesco une a metáfora entoacional com a *metáfora gesticulatória* (na verdade, as palavras foram elas próprias originalmente gestos linguais constituindo um componente de um gesto omnicorporal complexo) – o termo *gesto* sendo entendido aqui num sentido mais amplo, incluindo a mímica como gesticulação facial. O gesto, tanto quanto a entoação, requer o apoio coral das pessoas circundantes; apenas numa atmosfera de simpatia um gesto livre e seguro é possível. Além do mais, e de novo tanto quanto a entoação, o gesto abre a situação e introduz um terceiro participante – o herói. O gesto sempre tem latente dentro de si o germe do ataque ou da defesa, da ameaça ou do carinho, com o contemplador ou ouvinte relegados ao papel de aliados ou testemunhas. Frequentemente, o “herói” é meramente uma coisa inanimada, alguma ocorrência ou circunstância na vida. Quantas vezes nós sacudimos nossos punhos para “alguém” num acesso temperamental ou simplesmente franzimos o cenho ao espaço vazio, e não há literalmente nada de que não possamos rir – o sol, as árvores, os pensamentos.

Um ponto que se deve ter em mente constantemente (algo que a estética psicológica com frequência esquece de fazer) é este: *a entoação e o gesto são ativos e objetivos por tendência*. Eles não apenas expressam o estado mental passivo do falante, mas também sempre se impregnam de uma relação forte e viva com o mundo externo e com o meio social – inimigos, amigos, aliados. Quando uma pessoa entoa e gesticula, ela assume uma posição social ativa com respeito a certos valores específicos e esta posição é condicionada pelas próprias bases de sua existência social. É precisamente este aspecto objetivo e sociológico da entoação e do gesto – e não subjetivo ou psicológico –

que deveria interessar os teóricos das diferentes artes, uma vez que é aqui que residem as forças da arte responsáveis pela criatividade estética e que criam e organizam a forma artística.

Como vemos, então, cada instância da entoação é orientada em *duas direções*: uma em relação ao interlocutor como aliado ou testemunha, e outra em relação ao objeto do enunciado como um terceiro participante vivo, a quem a entoação repreende ou agrada, denigre ou engrandece. *Esta orientação social dupla é o que determina todos os aspectos da entoação e a torna inteligível*. E a mesmíssima coisa é verdadeira para todos os outros fatores dos enunciados verbais: eles são todos organizados e tomam forma, sob todos os aspectos, no mesmo processo da *dupla orientação* do falante; esta origem social só é mais facilmente detectável na entoação porque ela é o fator verbal de maior sensibilidade, elasticidade e liberdade.

Assim, como agora podemos argumentar, *qualquer locução realmente dita em voz alta ou escrita para uma comunicação inteligível* (isto é, qualquer uma exceto palavras depositadas num dicionário) *é a expressão e produto da interação social de três participantes: o falante* (autor), *o interlocutor* (leitor) *e o tópico* (o que ou o quem) *da fala* (o herói). O discurso verbal é um evento social: ele não está autoencerrado no sentido de alguma quantidade lingüística abstrata, nem pode ser derivado psicologicamente da consciência subjetiva do falante tomada em isolamento. Portanto, tanto a abordagem lingüística formal quanto a abordagem psicológica falham: a essência sociológica, concreta, do discurso verbal, aquilo que sozinho pode torná-lo verdadeiro ou falso, banal ou distinto, necessário ou desnecessário, permanece fora do alcance e do campo de ambos os pontos de vista. Desnecessário acrescentar que é esta mesmíssima “alma social” do discurso verbal que o torna belo ou feio, isto é, que lhe dá também significado artístico. Certamente que, uma vez subordinados à básica e mais concreta abordagem sociológica, os dois pontos de vista abstratos – o lingüístico formal e o psicológico – conservam seu valor. Sua colaboração é mesmo absolutamente indispensável; mas, separadamente, cada um por si isoladamente, eles são inertes.

O enunciado concreto (e não a abstração lingüística) nasce, vive e morre no processo da interação social entre os participantes da enunciação. Sua forma e significado são determinados basicamente pela forma e caráter desta interação. Quando cortamos o enunciado do solo real que o nutre, perdemos a chave tanto de sua forma quanto de seu conteúdo – tudo que nos resta é uma casca lingüística abstrata ou um esquema semântico igualmente abstrato (a banal “idéia da obra”, com a qual lidaram os primeiros teóricos e historiadores da literatura) – duas abstrações que não são passíveis de união mútua porque não há chão concreto para sua síntese orgânica.

Resta-nos agora apenas sumariar nossa breve análise do enunciado na vida e da-

queles *potenciais artísticos, aqueles rudimentos de forma e conteúdo futuros*, que já detectamos nele.

O significado e a importância de um enunciado na vida (seja qual for a espécie particular deste enunciado) não coincide com a composição puramente verbal do enunciado. Palavras articuladas estão impregnadas de qualidades presumidas e não enunciadas. O que se chama de “compreensão” e “avaliação” de um enunciado (concordância ou discordância) sempre engloba a situação pragmática extraverbal juntamente com o próprio discurso verbal. A vida, portanto, não afeta um enunciado de fora; ela penetra e exerce influência num enunciado de dentro, enquanto unidade e comunhão da existência que circunda os falantes e unidade e comunhão de julgamentos de valor essencialmente sociais, nascendo deste todo sem o qual nenhum enunciado inteligível é possível. A enunciação está na fronteira entre a vida e o aspecto verbal do enunciado; ela, por assim dizer, bombeia energia de uma situação da vida para o discurso verbal, ela dá a qualquer coisa lingüisticamente estável o seu momento histórico vivo, o seu caráter único. Finalmente, o enunciado reflete a interação social do falante, do ouvinte e do herói como o produto e a fixação, no material verbal, de um ato de comunicação viva entre eles,

O discurso verbal é como um “cenário” de um dado evento. Um entendimento viável da significação global do discurso deve *reproduzir* este evento de relação mútua entre os falantes; deve, por assim dizer, “representá-lo” de novo, com a pessoa que quer compreender assumindo o papel do ouvinte. Mas para representar esse papel, ela precisa compreender distintamente também as posições dos outros dois participantes.

Para o ponto de vista lingüístico, naturalmente, nem este evento nem seus participantes vivos existem; o ponto de vista lingüístico lida com palavras nuas, abstratas, e com seus componentes igualmente abstratos (fonéticos, morfológicos, etc.). Portanto, *o conteúdo total do discurso e seu valor ideológico* – o cognitivo, político, estético, ou outro – são inacessíveis a ele. Do mesmo modo como não pode haver uma lógica lingüística ou uma política lingüística, também não pode haver uma poética lingüística.

V

De que modo um enunciado verbal artístico – uma obra completa de arte poética – difere de um enunciado na corrente da vida?

É imediatamente óbvio que o discurso na arte não é e nem pode ser tão estreitamente dependente de todos os fatores do contexto extraverbal, de tudo aquilo que é visto é sabido, como na vida. Uma obra poética não pode confiar em objetos e eventos do meio imediato como coisas “entendidas”, sem fazer mesmo a mais ligeira alusão a eles na parte verbal do enunciado. A esse respeito, muito mais é exigido do discurso na litera-

tura: muito do que poderia permanecer fora do enunciado na vida precisa encontrar representação verbal. Nada deve ser deixado não dito numa obra poética do ponto de vista pragmático-referencial.

Daí se segue que, na literatura, o falante, o ouvinte e o herói entram em contato pela primeira vez, nada sabendo um do outro, não tendo nenhum horizonte em comum, e sendo, portanto, destituídos de qualquer coisa em que pudessem conjuntamente se apoiar ou fazer pressuposições? Alguns autores que escrevem sobre esses tópicos estão inclinados a pensar que sim.

Mas, na realidade, uma obra poética, também, está estreitamente enredada no contexto não articulado da vida. Se fosse verdadeiro que autor, ouvinte e herói, como pessoas abstratas, entram em contacto pela primeira vez esvaziados de qualquer horizonte unificante e que as palavras usadas são tomadas como de um dicionário, então é muito pouco provável que disso resultasse mesmo uma obra não poética, e certamente não uma obra poética. A ciência, até certo grau, se aproxima deste extremo – uma definição científica tem um mínimo de “presumido”; mas seria possível provar que mesmo a ciência não pode ficar inteiramente sem o presumido.

Na literatura, julgamentos de valor presumidos têm um papel de particular importância. Poderíamos dizer que uma *obra poética é um poderoso condensador de avaliações sociais não articuladas* – cada palavra está saturada delas. *São essas avaliações sociais que organizam a forma como sua expressão direta.*

Julgamentos de valor, antes de tudo, determinam a *seleção de palavras* do autor e a recepção desta seleção (a co-seleção) pelo ouvinte. O poeta, afinal, seleciona palavras não do dicionário, mas do contexto da vida onde as palavras foram embebidas e se impregnaram de julgamentos de valor. Assim, ele seleciona os julgamentos de valor associados com as palavras e faz isso, além do mais, do ponto de vista dos próprios portadores desses julgamentos de valor. Pode-se dizer que o poeta trabalha constantemente em conjunção com a simpatia, com a concordância ou discordância de seus ouvintes. Além disso, a avaliação opera também em relação ao objeto do enunciado – o herói. A simples seleção de um epíteto ou uma metáfora já é um ato de avaliação ativo orientado em duas direções – em direção do ouvinte e em direção do herói. *Ouvinte e herói são participantes constantes do evento criativo*, o qual não deixa de ser nem por um instante um evento de comunicação viva envolvendo todos os três

O problema da poética sociológica seria resolvido se cada fator da forma pudesse ser explicado como a expressão ativa da avaliação nestas duas direções – em direção do ouvinte e em direção do objeto do enunciado, o herói⁶. Mas hoje os dados são muito insuficientes para se levar a cabo tal tarefa. Tudo que pode ser feito é levantar pelo menos

⁶Aqui ignoramos questões técnicas sobre a forma, mas diremos algo sobre esse tópico mais adiante.

os passos preliminares que nos levem em direção a esse objetivo.

A estética formalista de hoje define a forma artística como a *forma do material*. Se este ponto de vista fosse assumido consistentemente, o conteúdo deveria necessariamente ser ignorado, uma vez que não sobra espaço para ele na obra poética; na melhor das hipóteses, ele pode ser visto como um fator do material e deste modo, indiretamente, ser organizado pela forma artística no seu apoio direto no material⁷.

Assim entendida, a forma perde seu ativo caráter avaliativo e se torna meramente um estímulo de um passivo sentimento de prazer no receptor.

Subentende-se que a forma é realizada com a ajuda do material – ela está fixada no material: mas, em virtude de sua significação, ela ultrapassa o material. *O significado, a significação da forma tem relação não com o material, mas com o conteúdo*. Assim, por exemplo, pode-se dizer que a forma de uma estátua não é a forma do mármore, mas a forma do corpo humano, com a qualificação acrescentada que a forma “heroíza” o homem esculpido, ou o idolatra, ou, talvez, o denigre (o estilo caricatural nas artes plásticas); isto é, a forma expressa alguma avaliação específica sobre o objeto esculpido.

A significância avaliativa da forma é especialmente óbvia no verso. O ritmo ou outros elementos formais do verso abertamente expressam uma certa atitude ativa em direção do objeto.

A estética psicológica chama isso de “fator emocional” da forma. Mas não é o lado psicológico do assunto que é importante para nós, não a identidade das forças psíquicas que tomam parte na criação da forma e na percepção co-criativa da forma. O que é importante é a significância destas experiências, seu papel ativo, seu suporte no conteúdo. Pela mediação da forma artística, o criador assume *uma posição ativa com respeito ao conteúdo*. A forma em si e por si não necessita ser necessariamente agradável (a explicação hedonística da forma é absurda); o que ela precisa ser é uma *avaliação convincente* do conteúdo. Assim, por exemplo, enquanto a forma do “inimigo” poderia mesmo ser repulsiva, o estado positivo, o prazer que o contemplador extrai ao fim é uma consequência do fato de que a forma é *apropriada ao inimigo* e que ela é *tecnicamente perfeita* na sua realização através da ação do material. É nestes dois aspectos que a forma deveria ser estudada: em relação ao conteúdo, como sua avaliação ideológica e em relação ao material, como a realização técnica desta avaliação.

Não se deve pensar que a avaliação ideológica expressada através da forma é uma mera transposição para o interior do conteúdo de uma máxima ou uma proposição moral, política, ou de outra espécie. A avaliação deve permanecer no ritmo, no próprio *ímpeto avaliativo* do epíteto ou da metáfora, *na maneira de desdobrar* o evento representado; supõe-se que seja realizada apenas pelos meios formais do material. Mas, ao mesmo

⁷Ponto de vista de V. M. Zirmunskij.

tempo, embora não transpondo para o interior do conteúdo, a forma não deve perder sua conexão com o conteúdo, sua correlação com ele, pois de outro modo ela se torna uma experiência técnica esvaziada de qualquer importância artística real.

A definição geral de estilo que a poética clássica e neo-clássica promoveu junto com a divisão básica do estilo em “alto” e “baixo”, apropriadamente trouxe à tona, de modo preciso, a natureza avaliativa ativa da forma artística. A estrutura da forma é na verdade, *hierárquica*, e neste aspecto ela se aproxima das gradações políticas e jurídicas. Do mesmo modo, a forma cria, num conteúdo artisticamente configurado, um sistema complexo de interrelações hierárquicas: cada um desses elementos – um epíteto ou uma metáfora, por exemplo – ou eleva o referente a um degrau mais alto, ou o diminui, ou o iguala. A seleção de um herói ou de um evento determina desde o início o nível geral da forma e a admissibilidade deste ou daquele conjunto particular de elementos configurantes. E esta exigência básica da *adequabilidade estilística tem em vista a adequabilidade hierárquico-avaliativa da forma e do conteúdo*: eles devem ser *igualmente adequados* um para o outro. A seleção do conteúdo e a seleção da forma constituem um e o mesmo ato estabelecendo a posição básica do criador; e neste ato uma e a mesma avaliação social encontra expressão.

VI

A análise sociológica só pode tomar como ponto de partida, naturalmente, a conformação lingüística, puramente verbal, de uma obra, mas ela não deve e não pode se confinar dentro destes limites, como faz a poética lingüística. A contemplação artística via leitura de uma obra poética começa, certamente, do grafema (a imagem visual de palavras escritas ou impressas), mas no instante mesmo desta percepção esta imagem visual dá lugar para, e é quase obliterada por outros fatores verbais – articulação, imagem sonora, entoação, significado – e esses fatores eventualmente nos levam por completo para além da fronteira do verbal. E assim pode-se dizer que *o fator puramente lingüístico de uma obra está para o todo artístico como o grafema está para o todo verbal*. Na poesia, como na vida, o discurso verbal é o um “cenário” de um evento. A percepção artística competente representa-o de novo, sensivelmente inferindo, das palavras e das formas de sua organização, as interrelações vivas, específicas, do autor com o mundo que ele descreve, e entrando nessas interrelações como um terceiro participante (o papel do ouvinte). Onde a análise lingüística vê apenas palavras e as interrelações de seus fatores abstratos (fonéticos, morfológicos, sintáticos, etc.), a percepção artística viva e a análise sociológica concreta revelam relações entre *pessoas*, relações meramente refletidas e fixadas no material verbal. O discurso verbal é o esqueleto que só toma forma viva no processo

da percepção criativa conseqüentemente, só no processo da comunicação social viva.

No que se segue, tentaremos fornecer um quadro breve e preliminar dos fatores essenciais nas interações dos participantes de um evento artístico – aqueles fatores que determinam as linhas gerais e básicas do estilo poético como um fenômeno social. Qualquer detalhamento posterior desses fatores ultrapassaria, naturalmente, os limites do presente ensaio.

O autor, herói e ouvinte de que estamos falando todo esse tempo devem ser compreendidos não como entidades fora da própria percepção de uma obra artística, entidades que são fatores constitutivos essenciais da obra. Eles são a força viva que determina a forma e o estilo e são distintamente detectáveis por qualquer contemplador competente. Isto significa que todas aquelas definições que um historiador da literatura e da sociedade poderia aplicar ao autor e seus heróis – a biografia do autor, as qualificações precisas dos heróis em termos cronológicos e sociológicos, etc. – estão excluídas aqui: elas não entram diretamente na estrutura da obra, mas permanecem do lado de fora. O ouvinte, também, é entendido aqui como o ouvinte que o próprio autor leva em conta, aquele a quem a obra é orientada e que, por conseqüência, intrinsecamente determina a estrutura da obra. Portanto, de modo algum nós nos referimos às pessoas reais que de fato formam o público leitor do autor em questão.

O primeiro fator determinante da forma do conteúdo é a *escala avaliativa* do evento descrito e seu agente – o herói (tenha nome ou não), tomada em estrita correlação com a escala do criador e do contemplador. Aqui temos de lidar, exatamente como na vida legal ou política, com uma *relação bilateral*: patrão-escravo, soberano-dominado, camarada-camarada, etc., como heróis de um enunciado, também determinam sua estrutura formal. E este *peso hierárquico específico* do herói é determinado, por sua vez, pelo contexto não articulado de avaliações básicas do qual uma obra poética também participa. Do mesmo modo como a “metáfora entoacional”, no nosso exemplo de enunciado na vida, estabeleceu uma relação orgânica com o objeto do enunciado, todos os elementos do estilo de uma obra poética estão também impregnados da atitude avaliativa do autor com relação ao conteúdo e expressam sua posição social básica. Frisemos uma vez mais que aqui não nos referimos àquelas avaliações ideológicas que estão incorporadas no conteúdo de uma obra na forma de julgamentos ou conclusões, mas àquela espécie mais entranhada, mais profunda de *avaliação via forma* que encontra expressão na própria maneira pela qual o material artístico é visto e disposto.

Algumas línguas, a japonesa em particular, têm um estoque rico e variado de formas lexicais e gramaticais especiais para serem usadas em estrito acordo com a classe do herói do enunciado (linguagem protocolar)⁸.

⁸Veja W. Humboldt, *Kawi-Werk* n° 2:335, e Hoffman, *Japan. Sprachlehre*. p. 75.

Poderíamos dizer que o que é ainda *matéria gramatical* para o japonês, já se tornou para nós uma *matéria estilística*. Os componentes estilísticos mais importantes do herói épico, da tragédia, da ode, e assim por diante, são determinados precisamente pelo *status* hierárquico do objeto do enunciado, com relação ao falante.

Não se deve supor que esta interdefinição hierárquica de criador e herói foi eliminada da literatura moderna. Ela se tornou mais complexa, e não reflete a hierarquia sócio-política contemporânea com o mesmo grau de distinção, como, por exemplo, o classicismo fez em seu tempo – mas o *mesmo princípio de mudança de estilo de acordo com a mudança do valor social do herói do enunciado* certamente permanece forte como antes. Afinal, não é seu inimigo pessoal que o poeta odeia, não é seu amigo pessoal que ele trata com amor e carinho, não são os eventos de sua vida privada que o alegram ou entristecem. Mesmo se o poeta, de fato, extrai sua paixão em grande parte das circunstâncias de sua própria vida privada, ainda assim ele precisa socializar esse sentimento, e, conseqüentemente, elaborar o evento correspondente ao nível de *significação social*.

O segundo fator determinante do estilo na interrelação entre herói e criador é *o grau de sua proximidade recíproca*. Todas as línguas possuem meios gramaticais diretos de expressão deste aspecto: primeira, segunda e terceira pessoas e estrutura de sentença variável de acordo com a pessoa do sujeito (“eu” ou “você” ou “ele”). A forma de uma proposição sobre uma terceira pessoa, a forma de um tratamento de uma segunda pessoa, a forma de um enunciado sobre si próprio (e suas modificações) já são diferentes em termos de gramática. Assim, aqui a própria estrutura da língua reflete o evento da interrelação entre os falantes.

Algumas línguas têm formas puramente gramaticais capazes de transmitir com maior flexibilidade as nuances da interrelação social dos falantes e os vários graus de sua proximidade. Deste ângulo, as assim chamadas formas “inclusiva” e “exclusiva” do plural em algumas línguas representam um caso de especial interesse. Por exemplo, se um falante, ao usar a forma *nós*, tem o ouvinte em mente e o inclui no sujeito da proposição, então ele usa uma forma, enquanto que se ele se refere a si mesmo e a mais alguma outra pessoa (*nós* no sentido de *eu* e *ele*), ele usa uma forma diferente. Tal é o uso do dual em certas línguas australianas, por exemplo. Lá são encontradas, também, duas formas especiais do plural: uma significando *eu e você e ele*, e a outra *eu e ele e ele* (com *você* – o ouvinte – excluído)⁹.

Nas línguas européias estas interrelações similares entre falantes não têm expressão gramatical especial. O caráter dessas línguas é mais abstrato e não tão capaz de refletir a situação do enunciado via estrutura gramatical. Contudo, as interrelações entre os falantes encontram expressão nessas línguas – e expressão de muito maior sutileza e

⁹Veja Matthews, *Aboriginal Languages of Victoria*. Também Humboldt, *Kawi-Werk*.

diversidade – *no estilo e entoação dos enunciados*. Aqui a situação de criatividade social reflete-se completamente numa obra por meio de esquemas puramente artísticos.

A forma de uma obra poética é determinada, portanto, em muitos de seus fatores, pelo modo *como o autor percebe seu herói* – o herói que funciona como o centro organizador do enunciado. A forma da *narração objetiva*, a forma da *saudação ou apóstrofe* (oração, hino, algumas formas líricas), a forma da *auto-expressão* (confissão, autobiografia, declaração lírica – uma forma importante da lírica amorosa) são determinadas precisamente pelo *grau de proximidade entre autor e herói*.

Os dois fatores que indicamos – o valor hierárquico do herói e seu grau de proximidade com o autor – são até agora insuficientes, tomados independente e isoladamente, para a determinação da forma artística. O fato é que há um terceiro participante tomando parte também – o ouvinte, cuja presença afeta a interrelação dos outros dois (criador e herói).

A interrelação de autor e herói, afinal, nunca é realmente uma relação íntima de dois; todo o tempo a forma leva em conta o terceiro participante – o ouvinte – que exerce influência crucial em todos os outros fatores da obra.

De que modo pode o ouvinte determinar o estilo de um enunciado poético? Aqui, também, devemos distinguir dois fatores básicos: primeiro, a proximidade do ouvinte com relação ao autor, e, segundo, sua relação com o herói. Nada mais perigoso para a estética do que ignorar o papel autônomo do ouvinte. Uma opinião muito comumente sustentada é que o ouvinte deve ser olhado como igual ao autor, exceto na experiência técnica mais recente, e que a posição de um ouvinte competente deve supostamente ser uma simples reprodução da posição do autor. Na realidade, isto não é assim. Na verdade, é antes o contrário que pode ser verdadeiro: *o ouvinte nunca é igual ao autor*. O ouvinte tem *seu lugar próprio independente* no evento de uma criação artística; ele deve ocupar uma posição especial, e, mais ainda, uma posição *bilateral* com respeito ao autor e com respeito ao herói – e é esta posição que tem efeito determinativo no estilo de um enunciado.

Como o autor sente seu ouvinte? No nosso exemplo de um enunciado na corrente da vida, vimos em que grau a concordância ou discordância presumidas do ouvinte dão forma ao enunciado. Exatamente o mesmo é verdadeiro com relação a todos os fatores da forma. Para falar figurativamente, o ouvinte normalmente fica *lado a lado* com o autor como seu aliado, mas esta posição clássica do ouvinte não é de modo algum sempre o caso.

Algumas vezes o ouvinte começa a se inclinar pelo herói do enunciado. A expressão mais inequívoca e típica disso é o estilo polêmico que põe juntos o herói e o ouvinte. A sátira, também, pode envolver o ouvinte como alguém planejadamente próximo do herói

ridicularizado e não do autor que ridiculariza. Isto constitui uma espécie de *forma do ridículo inclusiva*, distintamente diferente da forma exclusiva, na qual o ouvinte está solidário com o autor que ridiculariza. No romantismo, um fenômeno interessante pode ser observado quando o autor determina, por assim dizer, uma *aliança com seu herói contra o ouvinte* (*Lucinda*, de Friedrich Schelegel, e, na literatura russa. *Herói do nosso tempo*, até certo ponto).

De especial característica e interesse para a análise é a percepção que o autor tem de seu ouvinte nas formas da confissão e da autobiografia. Todas as gradações de sentimento, de referência humilde diante do ouvinte, como diante de um juiz verdadeiro, até a desconfiança desdenhosa e hostilidade, podem ter efeito determinativo no estilo de uma confissão ou de uma autobiografia. Material extremamente interessante para a ilustração desta disputa pode ser encontrado nas obras de Dostoiévski. O estilo confessional do “artigo” de Ippolit (*O idiota*) é determinado no mais alto grau pela desconfiança desdenhosa e hostilidade dirigidas a todos aqueles que vão ouvir sua confissão mortal. Tons similares, mas de alguma forma suavizados, determinam o estilo das *Notas do subterrâneo*. O estilo da “Confissão de Stavrogin” (*Os demônios/Os possessos*) demonstra muito maior confiança no ouvinte e reconhecimento de seus direitos, ainda que aqui também, de tempos em tempos, irrompa um sentimento quase que de ódio para o ouvinte, o que acarreta o traço recortado do seu estilo. Fazer-se de bobo, como uma forma especial de enunciado, que repousa certamente na periferia do artístico, é determinado sobretudo por um extremamente complexo e emaranhado conflito do falante com o ouvinte.

Uma forma especialmente sensível à posição do ouvinte é a lírica. A condição subjacente para a entoação lírica é *a absoluta certeza da simpatia do ouvinte*. Qualquer dúvida a esse respeito que se insinuasse na situação lírica, o estilo do lírico mudaria drasticamente. Este conflito com o ouvinte encontra sua mais eminente expressão na assim chamada ironia lírica (Heine, e, na poesia moderna, Laforgue, Annenskij, e outros). A forma da ironia em geral é condicionada por um conflito social: é o encontro, em uma voz, de dois julgamentos de valor personificados e sua interferência recíproca.

Na estética moderna, foi feita uma proposta especial, a assim chamada teoria jurídica da tragédia, uma teoria que representa essencialmente a tentativa de conceber a estrutura da tragédia como a estrutura de um julgamento no tribunal¹⁰.

A interrelação de herói e coro, de um lado, e a posição global do ouvinte, de outro, na verdade leva-os, até certo grau, a uma interpretação jurídica. Mas naturalmente isto só pode ser entendido como *uma analogia*. O traço comum importante entre a tragédia – na verdade entre qualquer obra de arte – e o processo judicial resume-se meramente à

existência de “lados”, isto é, à ocupação dos vários participantes de *posições diferentes*. Os termos, tão difundidos na terminologia literária, que definem o poeta como “juiz”, “expositor”, “testemunha”, “defensor”, e mesmo “executor” (terminologia para a sátira do açoite – Juvenal, Barbier, Nekrasov e outros) e definições semelhantes para heróis e ouvintes, revelam por meio da analogia a mesma base social da poesia. Em todo caso, autor, herói e ouvinte em parte alguma se fundem numa só massa indiferente – eles ocupam *posições autônomas*, eles são na verdade “lados”, lados não de um processo judicial, mas de um evento artístico com estrutura social específica cujo “protocolo” é a obra de arte.

Não seria inoportuno neste ponto acentuar, uma vez mais, que nós entendemos o ouvinte, e o temos entendido todo esse tempo, como um participante imanente do evento artístico que tem efeito determinativo na forma da obra desde dentro. O ouvinte, a par com o autor e o herói, é um fator intrínseco essencial, da obra, e de modo algum coincide com o assim chamado público leitor, localizado fora da obra, cujos gostos artísticos e exigências podem ser conscientemente levados em conta. Tal “levar em conta” é incapaz de um efeito direto e profundo sobre a forma artística no processo de sua criação viva. E mais, se o fato de levar conscientemente em conta o público leitor vem ocupar uma posição de alguma importância na criatividade do poeta, esta criatividade inevitavelmente perde sua pureza artística e se degrada a um nível social mais baixo.

Este interesse externo indica a perda pelo poeta de seu *ouvinte imanente*, seu divórcio do *todo social* que intrinsecamente, à parte de todas as considerações abstratas, tem a capacidade de determinar seus *juízos de valor* e a forma artística de seus enunciados poéticos, forma esta que é a expressão daqueles julgamentos de valor crucialmente sociais. Quanto mais um poeta está separado da unidade social do seu grupo, mais provável é que ele leve em conta as exigências *externas* de um *público leitor particular*. Apenas um grupo social alheio ao poeta pode determinar seu trabalho criativo desde fora. Um grupo próprio não necessita de tal definição externa: ele existe na voz do poeta, na entoação e no tom básico desta voz – queira o poeta ou não.

O poeta adquire suas palavras e aprende a entoá-las ao *longo do curso de sua vida inteira* no processo do seu contato multifacetado com seu ambiente. O poeta começa a usar aquelas palavras e entoações já na *fala interior* com a ajuda da qual ele pensa e se torna consciente de si próprio, mesmo quando ele não produz enunciados. É ingênuo supor que se possa assimilar como própria *uma fala externa que seja contrária à fala interior*, isto é, que seja contrária a toda a maneira verbal interior de se ser consciente de si próprio e do mundo. Mesmo que seja possível criar tal coisa em alguma situação pragmática, ainda, como alguma coisa separada de todas suas fontes de sustentação, será

¹⁰Para maior desenvolvimento deste ponto de vista, veja Hermann Cohen. *Asthetik des reinen Ge-*

destituída de qualquer produtividade artística. O estilo do poeta é engendrado do *estilo de sua fala interior*, o qual não se submete a controle, e sua fala interior é ela mesma o produto de sua vida social inteira, “O estilo é o homem”, dizem; mas poderíamos dizer: o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa.

O fato é que nenhum ato consciente de algum grau de nitidez pode existir sem a fala interior, sem palavras e entoações – sem avaliações, e, conseqüentemente, todo ato consciente já é um ato social, um ato de comunicação. Mesmo a mais íntima autoconsciência é uma tentativa de se traduzir no código comum, de se avaliar de outro ponto de vista, e, conseqüentemente, vincula a orientação para um ouvinte possível. Este ouvinte pode ser apenas o portador dos julgamentos de valor do grupo social ao qual a pessoa “consciente” pertence. Neste sentido, a consciência, desde que não percamos de vista seu conteúdo, não é *apenas um fenômeno psicológico*, mas também, e sobretudo, um *fenômeno ideológico, um produto do intercâmbio social*. Este constante *co-participante* de todos nossos atos conscientes determina não apenas o conteúdo da consciência, mas também – e eis aqui o ponto principal para nós – a própria *seleção* do conteúdo, a seleção daquilo de que nós precisamente nos tornamos conscientes, e assim determina também aquelas *avaliações* que permeiam a consciência e às quais usualmente a psicologia denomina de “tom emocional” da consciência. É precisamente deste participante constante de todos nossos atos conscientes que o ouvinte que determina a forma artística é engendrado.

Não há nada mais perigoso do que conceber esta estrutura social sutil da criatividade verbal como análoga às especulações conscientes e cênicas do editor burguês que “calcula as expectativas do mercado do livro”, e aplicar à caracterização da estrutura imanente de uma obra categorias do tipo “oferta-procura”. Ora, demasiado número de “sociologistas” estão inclinados a identificar o trabalho criativo do escritor para a sociedade com a vocação do editor-empresário.

Sob as condições da economia burguesa, o mercado do livro, naturalmente, “regula” os escritores, mas isto de modo algum deve ser identificado com o trabalho regulador do ouvinte como um constante elemento estrutural na criatividade artística. Para um historiador da literatura da era capitalista, o mercado é um fator muito importante, mas para a poética teórica, que estuda a estrutura ideológica básica da arte, este fator externo é irrelevante. Contudo, mesmo no estudo histórico da literatura, a história do mercado do livro não deve ser confundida com a história da literatura.

Todos os fatores determinantes da forma de um enunciado artístico que nós analisamos – 1. o valor hierárquico do herói ou evento funcionando como o conteúdo do enunciado; 2. o seu grau de proximidade com o autor, e 3. o ouvinte e sua interrelação com o autor, de um lado, e com o herói, de outro – todos esses fatores são os *pontos de contato entre as forças sociais da realidade extra-artística e a arte verbal*. Graças precisamente a esta espécie de *estrutura intrinsecamente social* que a criação artística possui, que ela é *aberta em todos os lados à influência dos outros domínios da vida*. Outras esferas ideológicas, incluindo principalmente a ordem sócio-política e a economia, têm efeito determinativo na arte verbal não meramente de fora, mas do ângulo direto de seus elementos estruturais intrínsecos. E, inversamente, a interação artística de autor, ouvinte e herói pode exercer sua influência em outros domínios de intercâmbio social.

A elucidação total e completa de questões tais como de quais são os heróis típicos da literatura em algum período particular, qual é a orientação formal típica do autor com relação a eles, quais são as interrelações de autor e herói com o ouvinte no todo da criação artística – a elucidação de tais questões pressupõe a análise completa das condições econômicas e ideológicas do tempo.

Mas estas questões históricas concretas ultrapassam o campo da poética teórica, a qual, contudo, ainda inclui uma outra importante tarefa. Até agora nós tratamos apenas aqueles fatores que determinam a forma em sua relação com o conteúdo, isto é, a forma como a avaliação social corporificada de um conteúdo preciso, e verificamos que todo fator da forma é um produto da interação social. Mas nós igualmente assinalamos que a forma pode também ser compreendida de um outro ângulo – como a forma realizada com a ajuda de um *material específico*. Isto abre toda uma longa série de questões relacionadas com o *aspecto técnico da forma*.

Naturalmente, *estas questões técnicas só podem ser separadas das questões da sociologia da forma em termos abstratos; na realidade, é impossível divorciar a significação artística de algum recurso, digamos, uma metáfora que se relaciona ao conteúdo e que expressa a avaliação formal sobre ele (isto é, a metáfora rebaixa o objeto ou o eleva a uma classe mais alta), da especificação puramente lingüística de tal invenção*.

A significação extraverbal de uma metáfora – um reagrupar de valores – e sua cobertura lingüística – uma mudança semântica – são meramente diferentes pontos de vista sobre um e mesmo fenômeno real. Mas o segundo ponto de vista está subordinado ao primeiro: um poeta usa uma metáfora para reagrupar valores, e não com a finalidade de um exercício lingüístico.

Todas as questões da forma podem ser tomadas em relação com o material – no

caso dado, em relação com a língua em sua concepção lingüística. A análise técnica irá então responder à questão de *quais meios lingüísticos são usados para a realização do propósito sócio-artístico da forma*. Mas, se esse propósito não é conhecido, se sua significação não é previamente elucidada, a análise técnica será absurda.

As questões teóricas da forma, naturalmente, vão além do campo de alcance da tarefa a que nos propusemos aqui. Além do mais, seu tratamento requer uma análise incomparavelmente mais diversificada e elaborada do aspecto sócio-artístico da arte verbal. Aqui podemos fornecer apenas um quadro breve das direções básicas que tal análise deve tomar.

Se fomos bem sucedidos em demonstrar apenas a mera possibilidade de uma abordagem sociológica da estrutura imanente da forma poética, podemos considerar nossa tarefa plenamente cumprida.

Este texto foi originalmente publicado em russo, em 1926, sob o título "Slovo v zhizni i slovo v poesie", na revista Zvezda nº 6, e assinado por V. N. Voloshinov. A tradução para o português, feita por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático, tomou como base a tradução inglesa de I. R. Titunik ("Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics"), publicada em V. N. Voloshinov, *Freudism*, New York. Academic Press, 1976.
