

1 INTRODUÇÃO

Existe um procedimento comportamental que pode exercer um poderoso controle sobre os pensamentos e ações humanas. Uma técnica de controle que pode levar as pessoas a fazerem coisas que, de outro modo, jamais pensariam fazer. Pode alterar suas opiniões e crenças. Pode ser usada para ludibriá-las. Pode tornar um indivíduo alegre ou triste. Pode pôr idéias novas em sua mente. Pode fazer com que ele queira coisas que não têm. O indivíduo pode usá-la para se auto-controlar, persuadir, manipular, defender-se, dominar, subjugar, fazer arte. É um instrumento imensamente poderoso, com uma gama universal de aplicação. Contudo, esta técnica particular de controle, que existe desde o surgimento da humanidade, está longe de ser considerada maléfica ou ameaçadora. A maioria das pessoas a considera um dos maiores triunfos da mente humana. Vêem-na como o fator que sobreleva o homem ante os outros animais. Evidentemente, trata-se da linguagem verbal humana.

A linguagem é, segundo todas as probabilidades, o meio mais sutil e poderoso que o ser humano dispõe para influenciar outras pessoas e transformar o mundo em que vive. Nada do que é conhecido influi tanto quanto esse instrumento familiar chamado “linguagem”. Exatamente por isto, já na Antigüidade clássica ela despertou o interesse dos estudiosos, sobretudo os filósofos gregos. E não poderia ter sido diferente, pois praticando certo conceito de democracia e tendo de exporem publicamente suas idéias, ao homem grego cabia manejar as formas de argumentação. Daí a larga tradição dos sofistas, que iam até as praças públicas, aos tribunais e aos foros, inflamando multidões, alterando pontos de vista, mudando

conceitos pré-formados. O desenvolvimento da eloquência, da gramática e da retórica atesta o conjunto de preocupações que marcaram a relação dos gregos com o discurso. Mas apesar do advento da democracia ter feito a eloquência e a retórica crescerem explosivamente, os gregos, mais do que qualquer outro povo antigo, desde sempre foram inveterados amantes da palavra, a comprová-lo estão os brilhantes discursos que enchem as páginas da *Ilíada*, as fervorosas palavras que os comandantes militares dirigiam às suas tropas antes de entrar em combate, os solenes discursos fúnebres com os quais honravam seus heróis de guerra.

Pensadores desde Sócrates e Platão escreveram tratados sobre a expressão convincente e elegante das idéias. Porém, foi com Aristóteles que o discurso foi dissecado em sua estrutura e funcionamento. Aristóteles deu à luz ao livro que permanece até hoje como um dos manuais clássicos para quem deseja estudar questões vinculadas aos processos compositivos e persuasivos do texto: *Arte Retórica*. Desde então, a linguagem não deixou de ser estudada.

Hoje, o relacionamento entre o homem e a linguagem como representação do mundo é objeto da Semântica; a interação social através dela constitui o objeto de estudo da Pragmática. A sua normatização cabe à Gramática, enquanto a Lingüística busca informações sobre o funcionamento da língua e suas diferentes manifestações. A Sociologia, a Psicologia, a Semiologia, a Teoria Literária e Análise do Discurso são, entre tantas outras, ciências que fazem interdisciplinaridade à Lingüística, ajudando na investigação da potencialidade da linguagem verbal humana.

Ciente do grande poder que tem a linguagem quando sabiamente utilizada, este trabalho tem por finalidade verificar como se dá a propagação de ideologias em sua manifestação artística. Partindo da noção de que não existe discurso neutro, indiferente, desintencionado, buscar-se-á observar como a Literatura influencia o leitor, alterando pontos de vista, desconstruindo ou legitimando pré-conceitos, problematizando ou enaltecendo as práticas político-econômicas, religiosas e morais de uma época. Sendo que o mesmo pensamento que precede as ações é originado e organizado pelas palavras, buscar-se-á verificar até que ponto a arte literária influi nas conjunturas sociais, se concomitantemente é por elas influenciada.

2 A LINGUAGEM VERBAL COMO VEÍCULO IDEOLÓGICO

2.1 LINGUAGEM VERBAL: O MEIO MAIS EFICAZ DA COMUNICAÇÃO HUMANA

Uma das prerrogativas da espécie humana é a capacidade de adaptar o meio em que vive às suas necessidades, o que só é possível por ser dotada de racionalidade. Desde os tempos mais remotos, o homem tem usufruído desta prerrogativa e agido sobre o mundo. E a cada descoberta, a cada acerto ou erro, advinha o desejo de deixar aos seus semelhantes os conhecimentos e impressões que adquirira a duras penas. Através da comunicação isto se fez, e as experiências individuais foram se tornando patrimônio coletivo, com o que a espécie pôde se desenvolver. O grande salto evolutivo foi dado com o surgimento da linguagem verbal. Daí em diante o homem se definiu como ser social capaz de organizar logicamente seus conhecimentos e de deixá-los registrados à posteridade, propiciando o desenvolvimento dos diferentes grupos étnico-culturais.

Assim, a palavra é sem dúvida um meio de aperfeiçoamento do espírito: todas as palavras são sinais de idéias, e como partimos das idéias, para revesti-las com palavras, também podemos partir das palavras para construir novas idéias. O manejo simples e o domínio pleno das palavras abrem um caminho imenso de progresso individual, pois em todas as eras ela foi, e continua a ser, o mais eficaz meio de comunicação entre os homens.

Segundo as leis científicas, para haver comunicação exige-se: a existência de algum complexo de símbolos físicos (língua), o sentido que um emissor pretenda

transmitir e uma mente que interprete tal complexo (receptor). Daí pode ser dito que a comunicação é um processo físico-mental cuja função é um enunciado com sentido; e qualquer explicação válida a seu respeito reside na conjunção lógica das verdadeiras proposições que explicam as relações causais entre símbolos, sentido e mente. Na comunicação, a linguagem é usada como um dispositivo mnemônico para a representação física das idéias. Os padrões assumidos pelas palavras nos discursos implicam em tantos outros padrões concepcionais que assumem consistência ou validade dentro do âmbito de sua significação.

Embora a comunicação humana esteja relacionada com aspectos físicos (sons e símbolos imagéticos), esses aspectos são importantes desde que possam, de fato, exercer suas funções, ou seja, proporcionar o veículo físico através do qual se emitem as idéias intencionadas que são projetadas no espírito de um intérprete. Conforme for o tipo de veículo empregado para determinada mensagem, o aspecto mais importante de todo o processo é se tais veículos estão realmente realizando aquilo para que foram construídos com esforços e tempo, ou seja, a comunicação de idéias específicas. Se tais idéias não penetram na mente dos indivíduos a quem as palavras foram dirigidas, então as mensagens mais complicadas e artisticamente elaboradas terão fracassado, sem justificar o tempo e os esforços gastos para sua produção.

Contudo, se a função primordial da linguagem é a produção de um enunciado com sentido, ela só poderá atingir seu objetivo se ao conteúdo estiver ajustada uma forma apropriada, visto que não existem sinônimos perfeitos, que cada palavra ou

expressão carrega consigo sua própria carga significativa; afinal, há idéias que não estão evidentes no que se diz, mas na maneira de se dizer.

O locutor ao construir o seu enunciado faz dos instrumentos lingüísticos utilizados os únicos adequados aos seus interesses a cada discurso; e se porventura não souber se servir adequadamente dos recursos de sua língua, correrá o risco de não se fazer compreender. O simples ato de uma enunciação exigir a escolha de certos recursos expressivos e excluir a outros já indica a presença da subjetividade na linguagem. Dizer que um emissor constitui o discurso significa dizer que ele, submetendo-se ao que é determinado (certos valores sintáticos, semânticos, éticos e ideológicos) no momento em que fala e/ou escreve, considerando a situação em que fala ou escreve e tendo em vista os efeitos que quer produzir, escolhe entre recursos alternativos que o trabalho lingüístico dos outros indivíduos e de si próprio, até o momento, lhe põem à disposição, aqueles que lhe parecem os mais adequados. O lugar mais extremo da verificação deste trabalho constitutivo é o do poeta, que cria uma linguagem toda sua, quer por oposição à linguagem corrente, quer por oposição a outros estilos poéticos.

A seleção de um conjunto de recursos expressivos ao invés de outros tem sempre a ver com os efeitos que o emissor quer provocar. Estes efeitos podem ser entendidos como: informar, impressionar, convencer, obter determinadas respostas, etc. Contudo, uma coisa não pode ser ignorada: o receptor não é totalmente passivo, ele trabalha sobre o enunciado e, por isso, as intenções do emissor nem sempre são atingidas.

A compreensão da mensagem implica o fato psicológico de que a comunicação de idéias determinadas foi concretizada, e a esse respeito é de se notar que uma idéia nunca é compreendida isoladamente. Para existir, exige sempre uma associação de idéias. Com relação ao intérprete, há uma relação dupla entre ele e a mensagem: a relação entre ele e as palavras verdadeiramente emitidas e entre ele e as idéias que enuncia diante disso. O intérprete pode perceber coisas que sejam diferentes daquilo que realmente foi dito ou escrito, e, principalmente, tem autonomia para concordar ou discordar do que lhe foi transmitido, ou seja, ele nem sempre é persuadido pelo emissor. Isto é o que torna a comunicação algo tão complexo.

2.2 ARGUMENTAÇÃO: UMA CARACTERÍSTICA FUNDAMENTAL DO DISCURSO

O homem usa a língua porque vive em comunidades, nas quais tem necessidade de comunicar-se com seus semelhantes, de estabelecer com eles relações dos mais variados tipos, de obter deles reações ou comportamentos, de atuar sobre eles das mais diversas maneiras, enfim, de interagir socialmente por meio do discurso. Desta forma, a linguagem é encarada como forma de ação sobre o mundo, dotada de intencionalidade, veiculadora de ideologia, caracterizando-se, portanto, pela argumentatividade.

Como ser dotado de razão e vontade, o homem constantemente avalia, julga, critica, isto é, forma juízos de valor. Por outro lado, por meio do discurso – ação verbal dotada de intencionalidade – tenta influir sobre o comportamento do outro, tenta compartilhar e até mesmo impor suas opiniões. Por esta razão, pode-se afirmar que o ato de argumentar, isto é, de orientar o discurso no sentido de determinadas conclusões, constitui o ato lingüístico fundamental, pois a todo e qualquer discurso subjaz uma ideologia. A neutralidade do discurso não passa de um mito. O discurso que se pretende “neutro”, ingênuo, contém também uma ideologia: a da sua própria objetividade.

Perelman (In: KOCH, 1996) – filósofo e jurista – explica que a argumentação visa a comprovar ou incrementar a “adesão dos espíritos” às teses apresentadas ao seu assentimento, caracterizando-se como um ato de persuasão. Enquanto o ato de convencer se dirige unicamente à razão, através de um raciocínio estritamente lógico e por meio de provas objetivas sendo assim, capaz de atingir um “auditório

universal”, possuindo caráter puramente demonstrativo e atemporal (as conclusões decorrem naturalmente das premissas, como ocorre no raciocínio lógico-matemático), o ato de persuadir, por sua vez, procura atingir a vontade, o sentimento dos interlocutores, por meio de argumentos plausíveis, verossímeis, não necessariamente verazes. O ato de persuadir tem caráter ideológico, subjetivo, temporal, dirigindo-se a um “auditório particular”. Quem convence conduz a certezas, ao passo que quem persuade leva o interlocutor a inferências que lhe induzem à adesão dos argumentos apresentados.

Os trabalhos de Perelman deram novo impulso aos estudos sobre a argumentação. Tentando aliar os principais elementos da *Arte Retórica* a uma visão atualizada do assunto, empenhou-se na elaboração de uma nova retórica. Desse modo, o discurso foi-se tornando objetivo central de diversas tendências da lingüística moderna, como a Análise do Discurso, a Teoria do Texto e a Teoria Argumentativa.

2.3 DISCURSO: A LÍNGUA ASSUMIDA COMO MEIO DE COMUNICAÇÃO

Ao produzir um discurso, o homem se apropria da língua, não só com a finalidade de veicular mensagens, mas, principalmente, com o objetivo de atuar e interagir socialmente, instituindo-se como “eu” e constituindo, ao mesmo tempo como interlocutor o outro, que é por sua vez constitutivo do próprio “eu” por meio do jogo de representações e imagens recíprocas que entre eles se estabelecem. O discurso coloca em funcionamento os recursos expressivos de uma língua com uma determinada finalidade. O que transforma a língua em discurso é a enunciação de um locutor a um alocutário de um enunciado. Mas o discurso é muito mais do que a transmissão de informação: é o efeito de sentido entre interlocutores enquanto parte do funcionamento social. Os interlocutores, a situação, o contexto histórico-social, as condições de produção, constituem o sentido da seqüência verbal produzida.

Quando alguém expressa algo, o faz de algum lugar da sociedade para outro alguém também situado em algum lugar da sociedade, e isso faz parte da significação. Há mecanismos de toda formação social e regras de projeção que estabelecem relação entre situações concretas e discurso. Desta forma, o discurso é um espaço de representações sociais.

Todo discurso nasce de outro discurso e reenvia a outro, com o que não se pode falar em discurso como algo fechado, mas, sim, em estado de processo discursivo. O sujeito que produz a linguagem, e está refletido nela, pode até acreditar ser a fonte exclusiva de seu discurso, mas, na realidade, retoma um sentido preexistente. Essa ilusão de ser fonte de sentido se desfaz se atentarmos ao

fato de que, para ter sentido, qualquer seqüência deve pertencer a uma formação ideológica determinada. As formações ideológicas constituem um conjunto complexo de atitudes e representações que não são nem individuais nem universais, mas se reportam mais ou menos diretamente, às posições de classe em conflito umas com as outras. Dessas formações ideológicas fazem parte, enquanto componentes, uma ou mais formações discursivas interligadas.

Teoricamente, e em termos bastante gerais, pode ser dito que a produção da linguagem se faz na articulação de dois grandes processos: o parafrástico e o polissêmico. Isto é, de um lado, há um retorno constante a um mesmo sedimentado cultural (paráfrase), e, de outro, há no texto uma tensão que aponta para o rompimento (na literatura estes processos discursivos foram denominados por Antonio Candido de arte de agregação e segregação respectivamente). Esta é tensão básica do discurso: tensão entre o texto e o contexto, o conflito entre o mesmo e o diferente, entre a paráfrase e a polissemia.

A unidade de análise do discurso é o texto. O que caracteriza a relação entre discurso e texto é a equivalência que há entre eles; contudo, esta equivalência se dá em níveis conceituais diferentes. Toma-se por discurso o conceito teórico-metodológico do qual o texto é o conceito analítico correspondente. Há, portanto, uma relação necessária entre eles: O texto é o lugar, o centro comum que se faz no processo de interação entre falante ouvinte, autor e leitor. Observando-se a dinâmica de interação que existe entre um emissor e um receptor, sob a forma de bipolaridade contraditória – querendo com isso dizer que de um dos pólos (o do autor) nos colocamos no lugar do outro (o do leitor) e vice-versa. Conclui-se que o

domínio de cada um dos interlocutores, em si, é parcial, sua unidade é a unidade do/ no texto.

O sentido do texto não está em nenhum dos interlocutores. Também não está em um segmento isolado em que ele possa ser dividido. A unidade e sentido do texto estão na unidade a partir da qual ele foi organizado. Daí haver uma característica indefinível no texto que só pode ser apreendida se levarmos em conta sua totalidade, sua unidade. Assim, pode ser afirmado que, enquanto objeto teórico, o texto não é um objeto acabado. Enquanto objeto empírico, superfície lingüística, o texto tem começo, meio e fim.

2.4 SOBRE AS PARTICULARIDADES DO DISCURSO EM SUA MODALIDADE ESCRITA

Há condições que caracterizam o discurso em sua produção oral e há condições que o caracterizam em sua produção escrita. Em relação às diferenças nas condições específicas de produção, observa-se entre outras coisas, certa tendência da escrita de se tornar uma manifestação exclusiva, plena e auto-suficiente.

A escrita tende a se auto-satisfazer, pois seu destino parece ser o de se deslocar do contexto em que foi produzida. O texto escrito não define o seu interlocutor, em função disso, ele se preenche e se totaliza. Uma vez constituído o texto escrito, pressuposta a distância entre produtor e receptor, fica vedada a este a possibilidade de intervir. A escrita procura prever e responder as possíveis perguntas de um hipotético interlocutor, com o que vai se fechando (denominado por Eni Pulcinelli Orlandi como “fenômeno de antecipação”). Pela ausência do interlocutor direto, ela supre as informações que este não tem condições de suprir.

A produção escrita, mais do que a oral, se oferece ao interlocutor como manifestação acabada, uma vez que a defasagem de tempo e espaço entre produção e recepção tende a distender e absorver, muitas vezes, a possibilidade do diálogo.

Outro ponto de diferença entre o discurso em sua manifestação escrita e o discurso em sua manifestação oral é a zona perceptiva acionada pela escrita em

oposição à oralidade. A escrita atua, a princípio, em uma espécie de correlação entre o visual e o auditivo, combinando de alguma forma esses dois elementos. É impossível pensar na escrita sem pensar na oralidade enquanto seu universo de referência. Entretanto, a escrita não se reduz à simples translação de um código para outro, ao contrário, a escrita funda uma codificação própria, resolvendo as questões de expressão dentro de elementos possibilitados pelos seus limites – o limite do espaço onde a grafia opera. Ela joga com a distribuição de espaço e segmenta as seqüências verbais ao seu modo. Desta fixação no espaço visual decorre a facilidade que tem em relação a dois papéis fundamentais: estender o âmbito de interferência do emissor da mensagem, bem como o favorecimento da difusão do discurso. Portanto, a escrita é caracterizada pela tendência ao monólogo e pela maior abrangência com que propaga o discurso.

2.5 A TIPOLOGIA DO DISCURSO

Em seu livro *A Linguagem e seu Funcionamento*, Eni Pulcinelli Orlandi (1987), classifica o discurso em três categorias fundamentais: o lúdico, o polêmico e o autoritário. O principal critério utilizado para esta classificação está na relação entre os interlocutores e o referente.

No discurso lúdico, há uma expansão da polissemia, pois o referente do discurso está exposto à presença dos interlocutores; no discurso polêmico, a polissemia é controlada, uma vez que os interlocutores procuram direcionar, cada um segundo o próprio interesse, o referente do discurso; por fim, no autoritário há a contenção da polissemia, já que o agente do discurso se pretende único e oculta o referente com o que diz.

A “reversibilidade” na relação dos interlocutores também faz parte do critério utilizado de separação tipológica do discurso. Sendo entendida a “reversibilidade” como a troca de papéis entre locutor e ouvinte, verifica-se que: o discurso autoritário procura estancar a reversibilidade, o lúdico vive dela e no polêmico a reversibilidade se dá sob condições.

Adilson Citelli (1988) trabalhando sobre a mesma classificação dada por Orlandi (1987) explica o discurso lúdico como o tipo marcado pelo jogo de interlocutores, pelo movimento dialógico “eu-tu-eu” que se dinamiza e passa a conviver com signos mais abertos, ganhando dimensão múltipla, plural e de forte polissemia; o polêmico como o discurso em que os conceitos enunciados são

dirigidos como um embate/debate, numa luta onde uma voz tenderá a derrotar outra; e o autoritário como a formação discursiva por excelência coerciva, onde o processo que se convencionou chamar de comunicação praticamente desaparece, visto que o “tu” corresponde a um receptor totalmente passivo, sem qualquer possibilidade de interferir e modificar aquilo que está sendo dito.

Segundo Citelli (1988), o discurso lúdico compreenderia parte da produção artística (a música e a literatura); o polêmico seria encontrado em uma discussão entre amigos, na defesa de uma tese, num juízo sobre uma questão nacional ou em um editorial jornalístico, uma aula; o autoritário de forma mais ou menos mascarada está

na família: o pai que manda, sob forma de conselho; na igreja: o padre que ameaça sob a guarda de Deus; no quartel: o grito que visa preservar a ordem e a hierarquia; na comunicação em massa: o chamado publicitário que tem por objetivo racionalizar o consumo (CITELLI, p.40).

O objeto de estudo deste trabalho corresponde a uma das manifestações do discurso lúdico: o texto literário. Já foi visto que a linguagem verbal é o meio mais eficaz de comunicação humana e que a sua modalidade escrita é a forma mais abrangente e resistente de utilizá-la. Agora, interessa estudar até que ponto o uso artístico da língua escrita pode atuar na formação do homem se a Literatura, ao contrário das produções discursivas tipologicamente autoritárias, é polissêmica e não coerciva.

3 A LINGUAGEM VERBAL EM SUA MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA

3.1 O DISCURSO LITERÁRIO

A literatura é um meio de comunicação especial que envolve uma linguagem também especial. Embora o discurso literário tenha íntima relação com o discurso comum, ele apresenta diferenças singularizadoras em relação a este. Enquanto a fala ou discurso é, no uso cotidiano, um instrumento de informação, de ação e não exige no mais das vezes atitude interpretativa, caracterizando-se pela objetividade e transparência, o discurso literário vai muito além disto.

Maurice-Jean Lefebve distingue o discurso literário do discurso comum da seguinte maneira:

Enquanto que a linguagem adequada, original, se apresenta à imaginação dos homens como uma linguagem pura, transparente, de qualquer modo não substancial, a linguagem literária é sempre afetada por uma certa obscuridade, por uma certa opacidade, reenvia-nos constantemente a um significante bem material através do qual os significados só confusamente se distinguem. (...) No discurso cotidiano justamente por causa da natureza convencional, o significante anula-se totalmente face ao significado, que fica só e ao menos pelo tempo de um pensamento, aquele que nesse momento se revela útil à nossa ação cognitiva ou prática. O discurso usual é necessariamente transparente, perfeito, adequado. Diz o que designa, porque não faz senão dizê-lo; de modo nenhum tem a pretensão de sê-lo: consideramo-lo desobrigado e estamos em terreno seguro. Mas o discurso literário apresenta caracteres completamente opostos. (LEFEBVE, 1980, p. 35).

O discurso literário cria significantes e funda significados. Apresenta seus próprios meios de expressão, ainda que se valendo da língua, seu ponto de partida. Superposto ao da língua, o código literário, em certa medida, caracteriza alterações e mesmo oposições em relação àquele. Ele obedece a um código que é, em grande parte, o do discurso ordinário, mas que deve, contudo, diferenciar-se dele. A partir

dos discursos tidos por literários, se pode, por indução, constituir uma série de regras formando a língua literária, ou seja, um segundo código que vem acrescentar-se ou sobrepor-se ao da língua ordinária, e ao qual se dá o nome, consagrado por uma longa tradição, de código retórico. “Toda a investigação visando à literatura em geral e os seus meios próprios de expressão têm precisamente como meta o conhecimento de tal código” (LEFEBVE, 1980, p. 24).

O código retórico nunca está completo, dado que a literatura, na sua evolução, consiste precisamente em inventar novos meios de expressão ou em empregar diferentemente os que já estão em vigor. Daí resulta que, contrariamente a linguagem ordinária, as regras retóricas não recebem um sentido preciso, os signos lingüísticos, as frases, as seqüências assumem sentido variado e múltiplo, afastando-se, por exemplo, da monossignificação do discurso científico. Enquanto as regras da língua ordinária são respeitadas e respeitáveis, as do código retórico são sempre suspeitas, susceptíveis de serem contestadas, transgredidas, repudiadas.

Os desvios manifestados pela linguagem literária podem ser de dois gêneros: ou se trata de “desestruturação”, quando regras do código ordinário são violadas (por exemplo: a inversão em caso onde não é comumente admitida); ou de “estruturação”, quando novas estruturas, que não contradizem as regras usuais, vêm acrescentar-se no discurso (como a repetição ou as formas prosódicas da poesia). Na maioria dos casos, é a própria obra que traz em si suas regras. “A obra de arte literária se faz, fazendo-se” (PROENÇA FILHO, 2004).

Contudo, a linguagem literária não é uma linguagem que significa apenas a si própria, sem outra mensagem a apresentar. Ela permanece bastante aberta para o mundo. Põe ao mundo uma interrogação que não é daquelas que podem responder a ciência, a moral ou a sociologia. Não se contenta em “fotografar” a realidade pré-existente, mas interroga o mundo sobre a sua realidade e a própria linguagem, na obsessão de uma perfeita adequação ao ser do mundo.

A obra é sempre o lugar como que a intersecção de dois movimentos de sentidos opostos, de cuja natureza teremos de nos ocupar ainda: um que a dobra sobre si mesma, em puro objeto de linguagem (o que poderíamos chamar a sua materialização), o outro, ao contrário se abre para o mundo interrogado na sua realidade e na sua presença essencial (o que designaremos por presentificação): movimentos contraditórios e todavia solidários, pólos simultaneamente complementares e antagônicos, criadores de um campo dinâmico que, ele só, permite compreender os diversos aspectos do fenómeno literário” (LEFEBVE, 1980,p.39).

3.2 A OBRA LITERÁRIA COMO SUPRA-REALIDADE

Enquanto a ciência, para penetrar na realidade lança mão de aparelhagem compensadora das deficiências dos sentidos e a filosofia, com o mesmo objetivo, conta com recursos da lógica, a Literatura (como as demais artes), para compreender a vida nos seus mistérios, sempre se fez “com as armas rudimentares da intuição” (AMORA, 1961, p.32). Contudo, não se deve crer que essas “armas rudimentares” só podem fornecer ou revelar as coisas superficiais da vida. A intuição artística faz achados e compreende mistérios que estão para além das verdades definidas pela Filosofia e pela Ciência.

A arte literária é muito mais que uma fonte de prazer estético, que um meio de distrair o espírito ocioso. A este respeito, Antônio Soares Amora diz que:

por todas as obras e sobretudo pelas obras geniais, fonte de conhecimento do mundo que nos rodeia e da vida que se agita em nossa alma, conhecimento fornecido por espíritos que conseguiram apreender da realidade aquilo que escapa a nossa intuição de homens comuns (AMORA, 1961,p. 45).

A obra literária, nascendo da intuição do real, recria-o, produzindo uma supra-realidade, que não é necessariamente fiel à realidade empírica. Muitas vezes o que é expresso no texto literário se opõe à lógica extra-textual. A este propósito, invoquemos apenas um exemplo: *Iracema*, de José de Alencar, obra inverídica do ponto de vista etnográfico e histórico, no entanto, profundamente verdadeira do ponto de vista estético.

Contudo, se a literatura não se identifica plenamente com a realidade, dela não pode se desvencilhar. O artista como todo homem, só pode pensar e imaginar através dos dados fornecidos pelas suas experiências empíricas. As realidades estéticas que produz são criadas a partir dos estímulos que o mundo físico (contexto político, histórico e social) e psicológico (sentimentos, emoções, sensações intrínsecas do artista) fornecem-lhe.

Por mais ousadas que sejam na sua fuga da realidade jamais logram desprender-se inteiramente do mundo real; podemos com a fantasia, criar mundos fantásticos na paisagem, na fauna, nos habitantes – mas esses mundos não são, porventura, feitos com pedaços do real? Fantásticos e irreais são eles, vistos em unidade, como os pôde arquitetar a imaginação; mas, uma vez analisados nos seus elementos, desmancham-se, desfazem-se de pronto em coisas reais. E é essa contingência da imaginação, sujeita aos dados da realidade, que a estética denomina: limites da criação artística (AMORA, 1961, p.55).

O papel do escritor de ficção não é copiar a realidade, conceituar fatos, formular princípios e leis. O papel do escritor de ficção é criar uma realidade com verdades estéticas, supra-reais, ou seja: irreais, mas, impreterivelmente, verossímeis.

3.3 A LITERATURA COMO EXPRESSÃO SOCIAL

A literatura é um produto social e exprime as condições da civilização em que ocorre. Ela depende dos fatores do meio, que são expressos na obra em graus diversos de sublimação, e produz nos indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o consentimento dos valores sociais pré-estabelecidos. Isto decorre do grau de consciência que possam ter a seu respeito os artistas e o público.

Segundo Antonio Candido (1980), a obra literária só acaba no momento em que repercute e atuar sobre a sociedade, porque, sociologicamente, ela é um sistema simbólico de comunicação inter-humana. Como em todo processo comunicativo, o texto literário pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra literária; e um comunicando, que é o público a que se dirige. A partir destes elementos define-se um outro, especialíssimo deste peculiar processo de comunicação chamado literatura: o efeito.

As relações entre o artista e o grupo se pautam por estas circunstâncias e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há a necessidade de um agente individual que tome para si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais” (CANDIDO, 1980, p.25).

Na medida em que a arte é um sistema de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os seus três elementos fundamentais: autor, obra e público, que formam uma tríade indissolúvel.

O público dá sentido à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou

desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor (...). A obra, por sua vez, vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contato indispensável (CANDIDO, 1980, p.38).

A literatura é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres e sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar sua obra, quando do receptor, no momento de senti-la e apreciá-la, sem exigir veracidade, mergulhando no universo ficcional, despojando-se dos rigores da lógica. A criação literária corresponde a certas necessidades de uma representação do mundo, às vezes preâmbulo a uma práxis socialmente condicionada que só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão de mundo.

As manifestações artísticas são coextensivas à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência, pois, elas são umas das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio entre o individual e o coletivo. São socialmente necessárias, pois traduzem as necessidades de expressão, comunicação e de integração que não são possíveis de serem reduzidas aos impulsos marginais da natureza biológica. O caráter mais peculiar da arte literária, do ponto de vista sociológico, consiste na possibilidade de representar uma realização individual que, ao mesmo tempo se incorpora ao

patrimônio comum, fazendo do artista o intérprete de todos, através do eu tem de mais seu.

3. 4 ALGUMAS FUNÇÕES DA ARTE NO DECORRER DA HISTÓRIA

Para o europeu letrado da Idade Média (quase sempre um clérigo) parecia a coisa mais lógica do mundo que a atividade artística e literária estivesse, como as demais atividades, subordinada a um fim educativo, edificante, a serviço da salvação da alma dos fiéis. Naquela época, a obra literária devia ser portadora de um fundo moral, não havendo lugar para obras sacrílegas ou corruptoras. A arte servia para disseminar paradigmas sociais e lutar contra o pecado. A desmesurada liberdade da literatura ocidental moderna sem dúvida escandalizaria o homem medieval, que não só a repudiaria como também incineraria certamente quase tudo o que hoje se escreve.

Com o Renascimento – cético, crítico, mundano – brotou uma nova concepção de arte e literatura, não mais subordinada aos deveres morais ou pedagógicos; uma arte voltada apenas para o “delectare”. Mas quando houve a reação católica ao protestantismo (Contra-Reforma), restaurou-se a antiga doutrina da arte a serviço de objetivos doutrinários; resgatou-se o conceito de que a Beleza só tem razão de ser quando se grava a Verdade mais profunda no coração dos homens.

Do outro lado, o protestantismo não era mais condescendente à arte: Lutero e Calvino eram medievais típicos; algumas correntes protestantes chegaram mesmo a desvalorizar por completo qualquer atividade artística, julgando-a coisa de Satanás. A visão utilitária da arte e da literatura só prevaleceria no século XVIII, com o Iluminismo. A vasta obra de Voltaire, por exemplo, que estava a serviço das “Luzes”,

objetivava esclarecer as mentes, ridicularizar o preconceito, desmistificar a superstição. Porém, com a Revolução Francesa e o fim do Antigo Regime, dissolveu-se o difícil equilíbrio entre autor e público, entre o autor e os seus mecenas protetores: o escritor perdia seus patrocinadores, tornava-se um profissional.

A visão de que a arte está voltada para si mesma data do Romantismo europeu do final do século XIX, no apogeu da 1ª Revolução Industrial e da hegemonia burguesa, momento em que o artista se torna um desempregado crônico:

Arte e artesanato. A indústria veio para substituí-lo. Sem função social mas ainda cheia de sua própria importância, a arte entre horrorizada e fascinada, volta-se contra o mundo utilitário que a cerca, negando-o, criticando-o, como um não-objeto feito de antimatéria. O mundo burguês é anti-artístico. A indústria veio para substituí-lo (LEMINSKI, 1986)

No final do século XIX, a doutrina da “arte pela arte” foi formulada pela primeira vez, na França, por poetas parnasianos e simbolistas, dentre os quais: Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire, Mallarmé. Sua formulação foi sentida pelos artistas como uma verdadeira inovação: a arte libertava-se de quaisquer compromissos não-artísticos, como a moral, a política, a exaltação patriótica, a tradição nacional, o Bem, a Verdade. Significativamente, a evolução da poesia moderna, em fins do século XIX e inícios do XX, deriva diretamente desses cultores de “arte pela arte”, o que se deve principalmente ao fato de que esses poetas, libertados dos lastros morais ou patrióticos, puderam fazer a poesia avançar tecnicamente em termos de linguagem até os limites extremos. Por essa razão, boa parte da melhor poesia deste século é poesia sobre poesia, poesia sobre crítica,

poesia tendo o próprio poeta como objeto de inspiração. Metalinguagem, como se diz no jargão técnico.

A doutrina da arte pela arte é uma decorrência natural da sobrevivência da arte numa sociedade regida pelo mercado.

No mundo burguês, a obra de arte só pode ser duas coisas: ornamento e mercadoria. Um afresco renascentista na parede de uma Igreja é um complexo composto ideológico, pulsando de tensões morais e intenções de desenvolvimento coletivo. Um quadro de Manabu Mave na sala de um banqueiro é apenas um complemento do tapete e do padrão dos sofás. A burguesia saudou a liberdade formal da arte moderna, comprando-a. Transformando-a em artesanato: Qualquer artista bem informado de hoje sabe que a arte já acabou. O que continua existindo é artesanato (ou industriano). (...) Ornamento e mercadoria, a linguagem da pintura moderna perdeu todo o impacto subversor das vanguardas do início do século (expressionismo, fauvismo, cubismo, surrealismo, abstracionismo geométrico, tachismo). Ao ouvir falarem arte moderna, o burguês puxa o talão de cheques. Mas uma arte resistiu com particular vigor a essa comercialização. E essa foi a literatura, a arte que tem a palavra como matéria-prima. (LEMINSKI, 1986)

Mas então, qual seria a verdadeira função da literatura? Não estaria também a arte literária contaminada pelo materialismo burguês? Muitos conceitos já foram formulados a este respeito, mas só uma coisa pode ser dita certamente: uma obra genuinamente literária não se limita a fazer “arte pela arte”, antes explora horizontes muito maiores. “Transformada em mercadoria, a obra de arte é transformada em nada” (LEMINSKI, 1986).

Antonio Candido (1972), em *A literatura e a formação do homem*, atribui à obra literária três funções: a psicológica, a educativa e a de representação de uma dada sociedade. Segundo seu conceito, a função psicológica da literatura supre aquela carência humana de fantasia, de sonhos e ideais, tornando as limitações humanas mais aceitáveis, porque o homem, conduzido pelo universo ficcional, pode vivenciar coisas que jamais experimentaria no mundo real. Como já dizia Aristóteles

nA *Poética*, o homem purga os seus sentimentos e extravasa suas emoções ao compartilhar da dor ou ventura dos personagens (fenômeno que se denomina catarse).

A função pedagógica da literatura instiga os indivíduos à reflexão, problematiza as práticas sociais, contribui à formação de opinião. Diferentemente da pedagogia oficial, o texto literário não impõe conceitos de dever ou moral. Antes, aborda estas e outras questões de maneira aberta, mostrando a realidade de todos os ângulos possíveis, deixando evidente que há no interior de cada homem a existência do bem e do mal, do feio e do belo, da bondade e da crueldade, do caráter e da perversão; e que estas forças opostas ora lutam entre si, ora se mesclam.

Segundo Antonio Candido, a arte literária também serve para retratar costumes e práticas das mais variadas regiões, desvelando assim as múltiplas faces da sociedade.

4 A LITERATURA COMO VEÍCULO DIFUSOR DE IDEOLOGIAS

4.1 ORIGEM E DIFERENTES CONCEITOS DE “IDEOLOGIA”

O termo “ideologia” aparece pela primeira vez em 1801, no livro de Destutt de Tracy *Eléments d'idéologie*, em português *Elementos de Ideologia*, (In: CHAUI,1989). Juntamente com o médico Cabanis, De Gerando e Volney, Destutt de Tracy pretendia elaborar a ciência da gênese das idéias, tratando-as como fenômenos naturais que exprimem a relação do corpo humano, enquanto organismo vivo, com o meio ambiente. De Tracy elabora uma teoria sobre as faculdades sensíveis responsáveis pela formação de todas as nossas idéias: querer (vontade), julgar (razão), sentir (percepção) e recordar (memória).

Os ideólogos franceses eram anti-teológicos, anti-metafísicos e antimonárquicos. Pertenciam ao partido liberal e esperavam que o progresso das ciências experimentais, baseadas exclusivamente na observação, na análise e síntese dos dados observados, pudesse levar a uma nova pedagogia e a uma nova moral. Contra a educação religiosa e metafísica, que asseguravam o poder político do monarca, De Tracy propõe o ensino das ciências físicas e químicas para “formar um bom espírito”, isto é, um espírito capaz de observar, decompor e recompor os fatos, sem se perder em especulações vazias. Cabanis pretende construir ciências morais dotadas de tantas certezas quanto as naturais, capazes de trazer a felicidade coletiva e de acabar com os dogmas, desde que a moralidade não seja separada da fisiologia do corpo humano.

Em *Elementos de Ideologia*, na parte dedicada ao estudo da vontade, De Tracy procura analisar os efeitos das ações voluntárias e escreve, então, sobre economia, na medida em que os efeitos das ações voluntárias concernem à aptidão para prover as necessidades materiais. Procura saber como atuam, sobre o indivíduo e sobre a massa, o trabalho e as diferentes formas da sociedade, isto é, a família, a corporação, etc. Suas considerações, na verdade, são glosas das análises do economista francês Say, a respeito da troca, da produção, valor, da indústria, da distribuição do consumo e das riquezas.

Cabanis, no texto *Influências do moral sobre o físico* (In: CHAUI, 1989), procura determinar a influência do cérebro sobre o resto do organismo, no quadro puramente fisiológico. O ideólogo partilha do otimismo naturalista e materialista do século XVIII, acreditando que a Natureza tem, em si, as condições necessárias e suficientes para o progresso e que só graças a ela nossas inclinações e inteligência adquirem direção e sentido.

Os ideólogos foram partidários de Napoleão e apoiaram o golpe 18 Brumário, pois o julgavam um liberal continuador dos ideais da Revolução Francesa. Enquanto Cônsul, Napoleão nomeou vários ideólogos como senadores ou tribunos. Todavia, logo se decepcionaram com Bonaparte, vendo nele o restaurador do Antigo Regime. Opuseram-se às leis referentes à segurança do Estado, com o que foram excluídos do Tribunado e tiveram a sua Academia fechada. Os decretos napoleônicos para a fundação da uma nova Universidade deram plenos poderes aos inimigos dos ideólogos, que passaram, então, para o partido de oposição.

O sentido pejorativo de “ideologia” e “ideólogos” veio de uma declaração de Napoleão que, num discurso ao Conselho do Estado em 1812, declarou: “Todas as desgraças que afligem nossa bela França devem ser atribuídas à ideologia, essa tenebrosa metafísica que, buscando com sutilezas as causas primeiras, quer fundar sobre suas bases a legislação dos povos, em vez de adaptar as leis ao conhecimento do coração humano e às lições da história”. Com isto, Bonaparte invertia a imagem que os ideólogos tinham de si mesmos: eles, que se consideravam materialistas, realistas e anti-metafísicos, foram chamados de “tenebrosos metafísicos” ignorantes do realismo. Assim, ideologia, que inicialmente designava uma ciência natural da aquisição das idéias calcadas sobre o próprio real, passa a designar um sistema de idéias condenadas a desconhecer sua relação com o real.

O termo ideologia voltou a ser empregado em um sentido próximo do original por Augusto Comte. Com ele, “ideologia” possui dois significados: por um lado, continua sendo aquela atividade filosófico-científica que estuda a formação das idéias a partir da observação das relações entre o corpo humano e o meio ambiente, tomando como ponto de partida as sensações; por outro lado, ideologia passa a designar também o conjunto de idéias de uma época, tanto como “opinião geral” quanto no sentido de elaboração teórica dos pensadores dessa época.

Como se sabe, o positivismo de Comte elabora uma explicação da transformação do espírito humano, considerando essa transformação um progresso ou uma evolução na qual o espírito passa por três fases sucessivas: a fase fetichista ou teológica, na qual os homens explicam a realidade através de ações divinas ou

sobrenaturais; a fase metafísica, na qual os homens explicam a realidade por meio de princípios gerais e abstratos; e a fase positiva ou científica, na qual os homens observam efetivamente a realidade, analisam os fatos, encontram as leis gerais e necessárias dos fenômenos naturais e humanos e elaboram uma ciência da sociedade, a física social ou sociologia, que serve de fundamento positivo ou científico para a ação individual (moral) e para a ação coletiva (política). Esta é a etapa final do progresso humano. Cada fase do espírito humano o leva a criar um conjunto de idéias para explicar a totalidade dos fenômenos naturais e humanos – essas explicações constituem a ideologia de cada fase. Nessa medida, ideologia é sinônimo de teoria, entendida como a organização sistemática de todos os conhecimentos científicos, indo desde a formação das idéias mais gerais, na matemática, até as menos gerais, na sociologia, e as mais particulares, na moral. Como teoria, a ideologia é produzida pelos sábios que recolhem as opiniões correntes, organizam e sistematizam tais opiniões e, sobretudo, as corrigem, eliminando todo elemento religioso ou metafísico que porventura nela exista. Sendo o conhecimento científico das leis necessárias do real e sendo corretivo das idéias comuns de uma sociedade, a ideologia, enquanto teoria, passa a ter um papel de comando sobre as práticas dos homens, que devem submeter-se aos critérios e mandamentos do teórico antes de agir.

O lema positivista por excelência é “saber para prever, prever para prover”. Em outras palavras, o conhecimento teórico tem como finalidade a previsão científica dos acontecimentos para fornecer a prática um conjunto de regras e normas, graças às quais a ação possa dominar, manipular e controlar a realidade natural e social. Essa concepção da prática como aplicação de idéias que a

comandam de fora leva à suposição de uma harmonia entre teoria e ação. Assim sendo, quando as ações humanas – individuais e sociais – contradisserem as idéias, serão tidas como desordem, caos, anormalidade e perigo para sociedade, pois o grande lema do positivismo é: “ordem e progresso”. Só há progresso, como dizia Comte, onde houver ordem, e só há ordem onde a prática estiver subordinada a teoria, isto é, ao conhecimento científico da realidade. Se examinado o significado final dessas seqüências, será verificado que nelas se acha implícita a afirmação de que o poder pertence a quem possui o saber. Por este motivo, o positivismo declara que uma sociedade ordenada e progressista deve ser dirigida pelos que possuem o espírito científico, de sorte que a política é um direito dos sábios, e sua aplicação uma tarefa de técnicos ou administradores competentes.

Karl Marx também conceituou significativamente o termo “ideologia”. Foi ele quem deu à palavra a pecha de “falsa consciência”. Para Marx, não seria possível separar a produção das idéias das condições sociais e históricas nas quais foram produzidas; tão pouco compreender a origem e função da ideologia sem ter em mente a existência da luta de classes. Para ele, a ideologia resultaria da prática social, nascendo da atividade social dos homens no momento em que estes representam para si mesmo essa atividade. As diferentes classes sociais representariam para si mesmas o seu modo de existência tal como é vivido diretamente por elas, de sorte que as representações ou idéias diferem segundo as classes e segundo as experiências que cada uma delas tem de sua existência nas relações de produção. As idéias dominantes em uma sociedade numa época determinada não seriam todas as idéias existentes nesta sociedade, são apenas as idéias da classe dominante dessa sociedade nessa época. Ou seja, segundo a

concepção marxista, a “ideologia” é um dos meios dos dominantes exercerem sua dominação. É através dela que as idéias da classe dominante se tornam idéias de todas as classes sociais.

Marilena Chauí, em *O que é ideologia* (1989), explica que para Marx e Engels no processo histórico real não há o predomínio de determinadas idéias em determinadas épocas, mas, a contínua substituição de um ideal por outro, correspondente à classe que adquiriu supremacia. Para eles, cada classe em ascensão que começa a se desenvolver dentro de um modo de produção precisa fazer com que os seus interesses pareçam ser do interesse de todos. Assim, por exemplo, a burguesia, ao elaborar suas idéias de igualdade e de liberdade como essência do homem, fez com que se colocassem ao seu lado como aliados todos os membros da sociedade feudal submetidos ao poder da nobreza, que encarnava o princípio da desigualdade e da servidão.

Ainda sobre a ótica marxista, Marilena Chauí conceitua “ideologia” como:

Um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (idéias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer. Ela é, portanto, um corpo explicativo (representações) e prático (normas, regras, preceitos) de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais, sem jamais atribuir tais diferenças à divisão da sociedade em classes, a partir das divisões na esfera da produção. (CHAUÍ, 1989, 114)

Com um ponto de vista não tão cético quanto o marxista, ainda que se valendo da mesma concepção de “ideologia dominante”, Pedro Lyra (1979) dá dois sentidos à “ideologia”: 1º- algo positivo e necessário (conjunto de idéias que orientam o comportamento do homem em seu percurso histórico); 2º- algo negativo

e pernicioso (um conjunto de princípios artificializados destinados à justificação de privilégios mantidos sob pressão).

Segundo Lyra, em toda sociedade de classe coexistem duas ideologias nitidamente perceptíveis: a da classe dominante, que visa à conservação da ordem existente para a preservação de seus privilégios; e a da classe dominada, que visa à superação dessa ordem para a implantação de uma ordem social nova. A ideologia dominante estaria condenada a não se expressar porque a verdade histórica a condena. No lugar de questionar a realidade (isto é: a si mesma), ela deriva para questões inconseqüentes e, quando se permite algum tipo de manifestação, esta se camufla artificialmente em ardis semânticos pelos quais sonha a legalização do privilégio. Ante essa bipolaridade ideológica, Lyra constata que as elites tentam persuadir todo o resto da sociedade de que há legalidade em seus privilégios: “Toda a astúcia (da classe dominante) consiste em fazer do privilégio a manifestação de um valor cuja presença conferiria precisamente ao privilegiado o direito ao privilégio” (LYRA, 1979, p.43).

Neste trabalho, “ideologia” será entendida como a totalidade das concepções culturais de um determinado agrupamento humano, numa determinada fase de sua evolução histórica. Conceito que permite se falar em ideologia antiga, ideologia ocidental, ideologia renascentista, ideologia oriental, ideologia moderna, ou seja: colaborações diversas da consciência social de certos grupos, em tempos e espaços diferentes, conforme explica Pedro Lyra em sua *Literatura e Ideologia* (1979). No entanto, não serão desconsideradas as concepções acima citadas, até porque, todas elas apresentam pontos de intersecção umas com as outras.

4.2 IDEOLOGIA E LITERATURA

“Não há obra literária que não porte a cosmovisão de seu autor” (LYRA, 1979). Esta cosmovisão nada mais é do que a sua ideologia, a sua maneira de encarar o mundo, a estruturação social que o condiciona e as relações sociais que o envolvem. Toda obra literária parte de um assunto. O autor tem uma idéia definida em torno desse assunto e deseja vê-la compartilhada com toda a humanidade. Todos os seus recursos artísticos (ludificação da forma, a expressividade da linguagem, a figuração inventiva) são canalizados para a maximização da comunicabilidade; para a mais perfeita exposição de sua idéia, a fim de tornar possível o sugestionamento do leitor. A linguagem, a estruturação, a forma, são meios a aperfeiçoar para promover a consecução da finalidade da obra, que consiste:

Em um primeiro nível, no despertar de um prazer e/ou na transmissão de um conhecimento. (...) (e em um segundo nível) a infundição da ideologia do autor, veiculada no prazer despertado e/ou no conhecimento transmitido. Ninguém constrói uma forma lúdica pelo simples ludismo da forma; ninguém elabora um linguagem expressiva pela simples riqueza de sua expressividade. (LYRA, 1979, p.49)

A forma ludificada e a linguagem expressiva são artifícios utilizados pelos artistas a fim de expressarem com mais exatidão e eloquência as suas idéias, e assim persuadirem a sociedade a aderir ao mesmo ideal. E se os recursos artísticos utilizados em uma obra são canalizados para a infundição da idéia que a gerou, não há como não enxergar a arte como uma atividade comprometida com a difusão de ideologias: “A arte é, sempre, manifestação da ideologia do artista. (...) De todas as

artes, a mais comprometida é precisamente a literatura, porque trabalha com o próprio instrumento de politização do homem – a palavra” (LYRA, 1979, p.49).

Assim, desde que a Antigüidade, quando a arte estava ainda associada à religião, até nossos tempos a Literatura ocupou papel fundamental na formação do homem. Transmitindo conteúdos moralizantes ou preceitos religiosos, problematizando as práticas sociais, desmascarando as instituições que exercem o poder. E mesmo quando ela aparenta não problematizar nada, ainda assim está trazendo e difundindo um ideal em si.

Outro motivo para se conferir à literatura um lugar de destaque na vida das nações é que, sem ela, a mente crítica – verdadeiro motor das mudanças históricas e melhor escudo da liberdade – sofreria uma perda irreparável. Porque toda boa literatura é um questionamento radical do mundo em que vivemos. Qualquer texto literário de valor transpira uma atitude rebelde, insubmissa, provocadora e inconformista. A literatura apazigua esta essa insatisfação existencial apenas por um momento, mas nesse instante milagroso, nessa suspensão temporária da vida, somos diferentes: mais ricos, mais felizes, mais intensos, mais complexos e mais lúcidos. A literatura nos permite viver num mundo onde as regras inflexíveis da vida real podem ser quebradas, onde nos libertamos do cárcere do tempo e do espaço, onde podemos cometer excessos sem castigo desfrutar de uma soberania sem limites. Como não nos sentimos enganados depois de ler *Guerra e paz* ou *Em busca do tempo perdido* e voltar a este mundo de detalhes insignificantes, obstáculos, limitações, barreiras e proibições que nos espreitam de todo canto e em cada esquina corrompem nossas ilusões? Quer dizer, a vida imaginada dos romances é melhor: mais bonita e diversa, mais compreensível e perfeita. Talvez seja esta a maior contribuição da literatura ao progresso: lembrar que o mundo é malfeito, e que poderia ser melhor, mais parecido com o que a imaginação é capaz de criar. (LLOSA)

Não há como negar que livros como *Germinal*, *O crime do Padre Amaro*, *O Cortiço* e *Navio Negreiro* difundem respectivamente o ideal comunista, o ateísmo, o determinismo histórico e a defesa do abolicionismo. Não há como negar que poesias como a *Canção do exílio* instigam o patriotismo, enquanto livros como *Os Sertões* e *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* fazem com que se reflita sobre as injustiças e desigualdades da nação, que é mãe para poucos e madrasta à muitos. Somente

pressupondo a sutil persuasividade da arte literária, torna-se compreensível a preocupação que obras como *Madame Bovary* causaram à burguesia ao criticar e expor às “senhoras” as viciosidades e imperfeições do casamento burguês, como também é compreensível a receptividade que as novelas românticas tiveram pela mesma classe, enquanto difundiam o ideal de vida burguesa.

4.3 A CENSURA LITERÁRIA

Sendo um potentíssimo veículo ideológico e nem sempre estando a favor das Instituições Sociais detentoras do poder, a Literatura sempre foi objeto de suspeita e censura. A Inquisição da Igreja Católica Romana, por exemplo, criou em 1559 uma lista de livros considerados perniciosos e imorais, que continham erros teológicos e, portanto, poderiam comprometer a fé dos fiéis: *Index Librorum Prohibitorum* (Lista dos Livros Proibidos). Esta lista foi regularmente atualizada e teve sua última edição em 1948, em que continham 4.000 títulos censurados. No decorrer da sua longa história, a Igreja queimou inúmeras obras por heresia, deficiência moral, sexualidade explícita, incorreção política etc... Na lista constavam obras de cientistas, filósofos, enciclopedistas.

Dos romancistas censurados destacam-se: Laurence Sterne, Heinrich Heine, John Milton, Alexandre Dumas (pai e filho), Voltaire, Jonathan Swift, Daniel Defoe, Victor Hugo, Emile Zola, Stendhal, Gustave Flaubert, Anatole France, Honoré Balzac, Jean-Paul Sartre, ou o sexologista holandês Theodor Hendrik van de Velde, autor do manual sexual *The Perfect Marriage*. O *Index* foi abolido em 1966, pelo papa Paulo VI, mas ainda hoje a Igreja condena determinadas obras e instrui aos fiéis a não ler aquelas que contenham ideais não cristãos.

No entanto, a censura literária não é mérito só da Igreja Católica, a sua única prerrogativa é ser sistematizada ao ponto de ter organizado o tal *Index*. O protestantismo, o islamismo, o judaísmo, outras religiões e regimes governamentais, se ainda não exercem, já exerceram a prática da censura. Mas como nada passa

incólume a esta forma de repressão, a *Bíblia Sagrada*, a *Torá* e o *Alcorão* também já foram censurados e proibidos em alguns países. Como se sabe, temendo principalmente a disseminação ideal comunista, o Regime Militar Brasileiro também exerceu forte censura às manifestações artísticas, deixando como herança uma nação sem poder de reflexão e com alto índice de analfabetismo. Todos estes dados históricos permitem concluir que se a Literatura não fosse altamente persuasiva e se não contribuísse à formação de opinião, muitos livros não teriam sido queimados e escritores condenados à morte. Mesmo assim, ainda há quem considere a Literatura como perda de tempo, coisa para quem não tem o que fazer ou pura fantasia.

Um livro que ilustra bem a influência que a obra literária pode exercer sobre o público é *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe – obra que narra a paixão desenfreada e irrealizável de Werther por Carlota, dama da sociedade respeitável e bem casada. A paixão frustrada que induziu o protagonista ao suicídio, comoveu de tal maneira os leitores que muitos se inspiraram em Werther e deram fim à própria vida atirando contra a cabeça, alguns sendo até encontrados mortos com o livro de Goethe à tira-colo; com o que a obra foi considerada perniciosa por todo o mundo e fortemente censurada em Portugal e no Brasil. *Werther* é um exemplo do poder de persuasão do texto literário, influência esta que chega a fugir do controle do próprio autor, afinal, não há como se conduzir a interpretação do leitor. Tenta-se sugerir um caminho por entre a ambigüidade do texto, mas nem sempre o leitor envereda pelo rumo que o autor almeja :

Como depois de uma confissão geral, eu me sentia de novo na posse de minha liberdade e minha alegria, e com o direito de começar uma vida nova. Ainda dessa vez a velha receita não falhara. Mas, assim como eu me sentia aliviado e esclarecido porque transformara a realidade em poesia, meus amigos caíram na erro de pensar que se devia transformar a

poesia em realidade, imitar o romance e, sendo necessário dar um tiro nos miolos. O que se passou inicialmente num pequeno círculo aconteceu depois entre o grande público, e esse livrinho que me prestara tão grande serviço foi atacado como extremamente pernicioso. (GOETHE)

4.4 ARTE DE SEGREGAÇÃO E ARTE DE AGREGAÇÃO

Quem faz literatura se envolve com o problema central do homem de seu mundo: envolve-se diretamente, se o aborda e indiretamente se o evita. Ao envolver-se diretamente, focalizando o problema do seu tempo, o escritor toma uma posição pró ou contra – e ambas essas posições são dignas de análise.

Se ele (o escritor) conhece o problema (e, em tese, não pode haver escritor ignorante) e não o aborda, é porque a situação – para ele – não é problemática: por conseguinte, conserva-se a favor da situação. Esta posição, que é de defesa, não é tão digna quanto o confronto a favor: aqui, o escritor defende abertamente uma situação dada e, por mais que se condene o seu reacionarismo, não se lhe pode negar a dignidade; ali, ele apenas tenta esconder uma posição que assume sem proclamar e, com isso, revela a sua ingenuidade. A ignorância do problema é, logicamente, muito rara: situa-se quase apenas entre os principiantes e, por definição, entre os alienados. Os principiantes hão de evoluir, com o prosseguimento de seu esforço criativo, se não desistirem logo. Resta saber se um “escritor” alienado merece o nome de escritor. (LYRA, 1979, p.137)

Todo escritor é um participante. Uma teoria apressada ou uma compreensão estreita da arte identifica literatura participante com literatura contestatória. No entanto, o escritor pode assumir ou uma participação ativa, pela técnica do confronto, ou uma participação passiva, pela técnica do contorno. Em nenhuma das hipóteses ele deixa de interferir na realidade do seu mundo. A este respeito, Antonio Candido distingue a literatura em dois tipos: arte de agregação e arte de segregação.

A arte de agregação é aquela que se incorpora ao sistema simbólico presente, não procurando revolucionar nem as normas lingüísticas e muito menos os valores sociais vigentes; ela age em consonância aos paradigmas sociais. Já a arte de segregação consiste em uma busca de diferenciação, explora outros caminhos,

seja renovando o sistema simbólico, criando novas formas de expressão, ou problematizando os valores de uma época.

Pedro Lyra chama de “contornadores” aqueles que ignoram os problemas sociais (os alienados) ou assumem postura conservadora (partidários da situação) e derivam para uma temática periférica e supostamente descomprometida, ou seja, aqueles que fazem uma arte de agregação. A temática preferida destes são os chamados “temas ternos”, notadamente em sua exploração metafisicista. Isoladas as exceções, a literatura do eterno tem sido ao longo da história, uma literatura de privilégio. Nenhum escritor oprimido dissociou-se jamais da problemática histórica. Mas, uma coisa é atingir o eterno através do histórico, outra simplesmente oca é tentar ver em certos temas um eterno absoluto, despojado de historicidade; como é o caso da grande parte da poesia lírica: vê-se o amor, mas não a prostituição – muito menos as condições materiais que arrastam um ser humano à prática de prostituição como meio de sobrevivência.

4.5 ARTE ENGAJADA?

Segundo a concepção marxista, como já foi visto, a ideologia é uma alienação, uma forma de dominação. Ela seria monopolizada pela elite, que tenta difundir por todo o resto da sociedade como absolutos os valores que são na verdade somente seus. Se a Literatura é encarada como veículo ideológico, como o é neste trabalho, segundo a concepção marxista, ela também seria alienadora. A favor disto ainda pesa a evidência de que os grandes escritores, salvo raras exceções, foram homens financeiramente abastados, que estudaram nos melhores colégios e universidades, falavam mais de um idioma, conheciam os grandes centros culturais. Como também já foi visto neste trabalho, até a Revolução Francesa os artistas eram patrocinados por mecenas, depois que se tornaram profissionais dependiam da aprovação e do reconhecimento do público para sobreviverem, e o público leitor sempre foram as elites. Os grandes escritores ou pertenciam às classes privilegiadas ou por elas eram patrocinados; quando não, ao menos esperavam ser reconhecidos e integrados socialmente através da arte. Todas estas evidências tornam, no mínimo, questionáveis o tipo de ideologia que a arte veicula. Se a arte está tão arraigada às classes dominantes, os escritores que fazem e fizeram de sua arte uma crítica social, uma arte de segregação ou confronto, seriam demagogos, auto-críticos, hipócritas? Se as camadas populares produzem uma cultura estigmatizada e limitada a regiões isoladas sem a dimensão internacional da cultura erudita, e se esta difunde a ideologia da classe que a produz (a dominante), como não ver na Literatura a manifestação dos ideais das elites? José Hildebrando Dacanal escreve sobre a arte engajada da seguinte maneira:

“A arte engajada” não existe. Como não existe um fascismo poético ou uma miséria romântica. Arte é arte. Fascismo é fascismo. Miséria é miséria. Assim ninguém ficará na obrigação de analisar a possível existência de uma “arte engajada” à direita (por que não?) e de explicar por que não seria viável considerar a arquitetura do III Reich e o realismo socialista como os exemplos mais típicos de “arte engajada”. (DACANAL, 1978, p.58)

E o mesmo autor continua escrevendo com desdém e ironia:

Na década de 20, cansados de fazer orações aos moços e cantar as glórias dos mais puros representantes da raça brasileira – cujos integrantes só eram, óbvio, se pertencessem à classe dirigente da velha ordem colonial moribunda – nossos letrados foram atacados de furores modernos e começaram a transformar o mundo. Através de manifestos! Em seu louvor, diga-se de passagem, que eles fizeram a Europa curvar-se mais uma vez perante o Brasil, pois o número de manifestos foi aqui, sem dúvida, muito maior. Mas quando grupos dissidentes das velhas oligarquias decidiram modernizar o país e salvar o que pudessem antes que fosse tarde, os letrados revolucionários entraram todos na fila da direita, de onde era fácil vislumbrar, pelo menos, a porta de uma embaixada qualquer. De preferência a da France éternelle das coristas do Moulin Rouge. (DACANAL, 1978, p.61)

Obviamente, seria impossível ver na Literatura a possibilidade de transformação social segundo estas concepções. Somente acreditando que ainda exista gente bem intencionada e comprometida dentro das classes privilegiadas, somente acreditando que ainda existam pessoas que não se preocupam unicamente consigo mesmos e somente acreditando que possa haver solidariedade entre classes é que se pode falar em arte engajada, como também se esperar por transformação social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O discurso literário é a modalidade do discurso onde se combinam a transmissão de um enunciado com sentido e uma forma estilizada de expressão, sendo esta ludificada, subjetiva e polissêmica. Como qualquer outro, também o discurso literário tem uma intencionalidade. O escritor ao produzi-lo almeja repercutir algum efeito. Simultaneamente ao ato criativo, ele idealiza o seu público leitor e tenta adequar seu discurso a ele, de maneira que possa difundir satisfatoriamente as suas idéias e persuadir o público a aderi-las.

Toda obra traz consigo não só as concepções e aspirações particulares do autor, mas também as marcas da época em que foi escrita. A originalidade do artista se dá somente em partes, visto que a todo discurso subjazem inúmeros outros que lhe são pré-existentes. Todo discurso nasce de outros discursos e reenvia a outros. Da mesma forma que o escritor se serviu das concepções daqueles que o precederam como alicerce sobre o qual edificou as suas próprias concepções, o seu discurso acabará fazendo parte do sedimentado cultural de onde procederão novos discursos.

Em sua atividade criativa, o artista se encontra diante de duas opções: parafrasear ou inovar o sistema, fazendo uma arte de agregação ou segregação, ou, em outras palavras, de contorno ou confronto. E isto se dá não só no plano lingüístico/estilístico, mas também no conteúdoístico. As obras que evidenciam e criticam as chagas sociais insuflam o desejo de mudança e transformação nos homens, tornando-se inconvenientes e perturbadoras àqueles a quem interessa a

manutenção das velhas práticas. A influência que a arte exerce sobre a sociedade é tão relevante que, no decorrer da história da humanidade, muitas obras foram censuradas e destruídas pelas instituições detentoras do poder. Estas conheciam bem a influência exercida pela arte, pois por muito tempo também utilizaram da Literatura e outras manifestações artísticas com fins religiosos e moralizantes. Mas quando a arte literária buscou inovar, segregar ou confrontar as normas pré-estabelecidas foi dada como “subversiva” e “corruptora”; termos estes que na sociedade moderna, hipoteticamente democrática, caíram em desuso, sendo substituídos pela concepção de que o texto literário é puramente fantasioso, cansativo, complexo e inútil; o que não deixa de ser uma forma mais diplomática de se atingir o mesmo objetivo: manter a população na ignorância.

Obviamente, só palavras não mudam o mundo. Ações e atitudes é que transformam. Mas ações e atitudes são coisas pensadas, e pensamentos, estes sim, são feitos com palavras. Se das mesmas palavras com que são feitos os pensamentos é que se faz o texto literário, não é absurdo dizer que a Literatura veicula ideologias. E estas, sim, movem as ações.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética** (Tradução de Eudoro de Souza). Porto Alegre: Globo, 1966.

ABREU, Márcia (org.). **Leituras no Brasil: antologia comemorativa**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995.

AMORA, Antônio Soares. **Teoria Literária** 4 ed. São Paulo: Clássico-Científica, 1961.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade** 6 ed. São Paulo: Nacional, 1980.

_____. A Literatura e a Formação do Homem. **Ciência e Cultura**, São Paulo, p. 806 – 809, jul. 1972.

CHAUI, Marilena. **O que é Ideologia** 30ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão** 3ªed. São Paulo: Ática, 1988.

DACANAL, José Hildebrando. **Dependência, cultura e literatura**. São Paulo: Ática, 1978.

DOS SANTOS, Mário Ferreira. **Curso de Oratória e Retórica** 10 ed. São Paulo: Logos, 1963.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Werther**. São Paulo: Abril Cultura, 1971.

_____. Disponível em <http://www.realgabinete.com.br/coloquio/> Acesso em: 27 out. 2007.

KOCH, Ingedore G. Villaça. **Argumentação e Linguagem** 4 ed. São Paulo: Cortez, 1996.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1980.

LEMINSKI, Paulo. Arte in-útil, arte livre? **Anseios Cripticos**, Curitiba, PR, p. 29-34, 1986.

_____. Inutensílio. **Anseios Cripticos**, Curitiba, PR, p.58-60, 1986.

Lista dos Livros Proibidos. Disponível em <http:pt.wikipedia.org>. Acesso em 26 de out. de 2007.

LYRA, Pedro. **Literatura e Ideologia**. Petrópolis: Vozes, 1979.

LLOSA, Vargas. Disponível em <http:www.geocities.com/Athens/Olypus>. Acesso em 26 out. 2007.

MILLER, George A. **Linguagem, Psicologia e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **A Linguagem e seu Funcionamento**. Campinas, SP: Pontes, 1987.

PAIVA, Aparecida; MARTINS, Aracy; PAULINO, Graça; VERSIANE, Zélia (orgs.).

Leituras Literárias: discursos transitivos. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

POSSENTI, Sérgio. **Discurso, Estilo e Subjetividade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

PROENÇA, Dominício. **A Linguagem Literária** 7 ed. São Paulo: Ática, 2004.

STEWART, Daniel K. **A psicologia da Comunicação**. São Paulo: Forense, 1972.