
FERNANDO GUIMARÃES
Portugal

A poesia e o social

93

O que se deve entender por estas duas noções? Quando se fala de poesia considera-se que ela se reporta a um texto ou suporte verbal que, no entanto, ganha uma dimensão especial devido a certas formas expressivas, às figuras que utiliza. Tudo isto confere-lhe uma estrutura sintáctica, semântica e retórica, o que faz com que uma actividade imaginária que é essencial à poesia acabe por ser ordenada por essas estruturas ou, pelo menos, sofra a sua injunção.

Por social entende-se um conjunto de situações que se reportam a um sujeito colectivo considerado num enquadramento histórico, económico, político, ideológico ou cultural. Quando falamos de poesia referimo-nos necessariamente à literatura; quando nos referimos ao social, tendo em vista o seu relacionamento com a criação literária, estamos a considerar sobretudo a função institucional das literaturas.

A partir daqui talvez se possam já entrever algumas das pistas que permitem aprofundar estas duas noções, pois já encontramos várias outras que, como texto, figuras, imagina-

ção e cultura estão inequivocamente ligadas ao mundo literário ou que, como economia, política e ideologia, se aproximam mais de um envolvimento ou suporte social a que a literatura poderá ser ou não alheia.

Poderá ser ou não... Pôs-se a questão nestes termos porque se tem admitido, sobretudo sob uma forma particularmente polémica a partir do século XIX, que tal relacionamento deve ou não ser considerado na criação artística, na literatura ou — mais particularmente — na poesia. Aquela alternativa que nega esse relacionamento foi particularmente seguido, no referido século XIX, pelas correntes literárias que apostavam na arte pela arte, num esteticismo que optava pela autonomia total das criações literárias. A outra alternativa, que encontrará, sem dúvida, no marxismo uma das maneiras mais cortantes de se afirmar, sustentava como inevitável o relacionamento entre as práticas sociais e a literatura, apresentando-se esta como uma superestrutura ideológica, a qual derivaria de relações sociais de produção que se iam transformando ao longo do curso ou do desenvolvimento histórico. A significação do texto literário derivaria do facto de ele ser o veículo de uma ideologia.

Mas o problema não é assim tão simples. Dentro de uma perspectiva de procedência marxista chegou-se a admitir que a ideologia não se apresenta como um conteúdo — um exclusivo espaço de significados — que seria veiculado pelo texto literário. Dois pensadores de formação marxista, Etienne Balibar e Pierre Macherey, quando admitem que na literatura é reconhecível uma forma ideológica, não aceitam que aquela se reduza às ideologias morais, políticas, religiosas ou, mesmo, estéticas. Porquê? Porque estas existem fora da própria criação artística; são formações anteriores, de antemão conceptualizadas. No texto o que há é, como aqueles dois autores referem, uma encenação de ideologias que conta com o que «a obra não pode dizer», com a «ausência de certas palavras». Esta ausência ou, se preferirmos, o seu ocultamento aproximar-se-ia das concepções de Freud, as quais apresentariam analogias com as de Marx, na medida em que supõem uma referência a uma instância que é a de um inconsciente que funcionaria como uma espécie de infra-estrutura. Num caso ou noutro — portanto, em Freud ou em Marx — o texto literário seria um conjunto de indícios. Segundo o ponto de vista do primeiro, de uma instância inconsciente; segundo a opinião do segundo, de uma infra-estrutura económico-social, isto é, de uma situação histórica.

Seja como for, abandona-se uma leitura explicitamente ideológica. Esta será sobretudo sensível à distinção entre boas e más ideologias, como já ocorrera numa apreciação tão tendenciosa e repressiva como a de A. Jdanov ao aferi-las pela ortodoxia soviética. Em vez disso, prefere-se uma leitura indicial, que, apesar de tudo, não escapa a muitas ambiguidades.

Vejamos uma delas. Balibar e Macherey, ao desenvolverem uma perspectiva que tinha no pensamento de Louis Althusser a sua principal referência, procuraram fazer com que aquilo que os clássicos do marxismo conceberam acerca da arte se adequasse a uma linguagem crítica que muito tinha a ver com o desenvolvimento das então em voga correntes estruturalistas e o modo como elas atribuíram uma maior importância à face significativa ou expressiva que, no campo da literatura, foi particularmente valorizada. Por isso, o texto já não se reduz a uma referência literalmente ideológica, mas a uma encenação — foi esta a palavra que Balibar e Macherey escolheram — da ideologia. Esta não deixa de estar presente, mas não está patente, o que não quer dizer, segundo os dois referidos autores, que ela não derive de uma prática social. Portanto, a literatura ocupa o seu lugar «no sistema completo», pelo qual se há-de apreender «a unidade objectiva de uma formação ideológica». Eis a assunção do Sistema — neste caso uma formação teórica que seria a do próprio marxismo —, ainda que haja uma espécie de curto-circuito entre as formações ideológicas e um processo correspondente à própria conceptualização necessária para as inserir explicativamente na referida teoria ou sistema.

E poderíamos perguntar agora se a célebre oposição, na obra literária, entre forma e conteúdo — que os teóricos e os escritores de formação marxista tanto se empenharam em esbater ou anular, posição essa que, entre nós, é bem visível no seio do próprio Neo-Realismo — não se transfere, sem que afinal se anule, para o acordo entre uma forma, que é chamada encenação ideológica, e um conteúdo, que é o seu suporte teórico ou científico?

O primado da teoria é necessariamente o primado do significado. Isto conduz, forçosamente, a uma monossemia que encontra o seu lugar privilegiado numa concepção de índole abstracta, pela qual se reduz à univocidade do conceito a diversidade significativa das palavras, a sua polissemia. «O conceito é, com efeito, o universal que subsiste nas suas manifestações particulares». Estas palavras são de

Hegel na sua *Introdução à Estética*; a partir delas, considerará que a obra de arte é uma manifestação sensível do pensamento que tende para uma linguagem conceptual ou unívoca. Se nos afastarmos de uma concepção idealista como a de Hegel e transferirmos esse discurso conceptual para a própria realidade histórica — o ponto de encontro seria uma visão do mundo, para adoptarmos agora as palavras de outro pensador de formação marxista, Lucien Goldman — não se dá qualquer alteração profunda: prevalece um discurso conceptual que, se não é o da obra, é o da formação ou situação teórica a partir da qual se pretende situar explicativamente essa obra.

Para nos afastarmos de uma conclusão como esta importa admitir a possibilidade de que seja ressalvada a linguagem polissémica da literatura a partir de outras situações ou formações. Estas podem ter um significado social, sem que isso perturbe a polissemia do texto. É nesse sentido que se orientam pontos de vista como os de Mukarovsky, Mikhail Bakhtine ou Adorno, fazendo, respectivamente, intervir noções como as de facto semiológico, intertextualidade ou dialéctica negativa.

Note-se, desde já, que para Mukarovsky essa referência social é orientada para um contexto global que integra, segundo as suas palavras, «ciência, filosofia, religião, política, economia», sem que este último termo, como o foi a partir da ortodoxia marxiana, possa equivaler à chamada explicação em última instância. Esta, se existisse, seria aquele «gesto semântico» — a expressão é ainda de Mukarovsky — que acompanha a polissemia própria da obra literária e que faz com que ela não seja destituída de sentido.

A significação social da escrita que aqui se admite tende a afastar-se cada vez mais do espírito sistemático que tanto apaixonou e perturbou certos sectores do pensamento que mais próximos queriam estar de Hegel, a partir da admissão de pressupostos idealistas, ou de Marx, a partir de pressupostos materialistas. Devido a tal afastamento, poderíamos muito justamente entender o sentido social da arte a partir de uma outra referência que seria a do seu sentido cultural, o qual integraria, regressando ao parecer de Mukarovsky, «ciência, filosofia, religião, política, economia», além de outros factores, sem que, no entanto, se subordinasse a qualquer envolvimento teórico que acabasse por converter em monossemia o que resulta de uma diversificação de sentidos ou, se se preferir, o que se apresenta como portador de

vários e irredutíveis gestos semânticos. Isto permitiria considerar um texto literário — um romance, um poema, etc. — como objecto cultural ou estético, salvaguardando a sua literariedade e, ao mesmo tempo, opondo-se a qualquer isolamento textual, pois a sua literariedade deriva de um acto de leitura culturalmente situado. O que se lê? Uma relação entre significantes polivalentes capazes de uma produção de novos significados. O texto é plural.

Lukács fez uma leitura do *Hyperion* de Hölderlin a partir do que corresponderia a uma visão jacobina da «burguesia ascendente». Estabelece-se, assim, em torno do *Hyperion* uma rede interpretativa que, decorrendo de uma especial incidência semântica ou envolvimento ideológico, pode dar um entendimento à nossa leitura; mas é certo também que a nossa relação com a obra em questão não se esgotará nunca numa leitura que se reporte a uma estrutura transtextual como aquela que foi referida. O problema está precisamente em textualizá-la. E isso só será possível se tal processo de textualização se fizer em prejuízo da referência sistemática pressuposta por uma estética como aquela que Lukács admitia.

A pluralidade do texto reside precisamente nesta recusa, a qual, no entanto, não anula as múltiplas insinuações semânticas que derivam do modo como esse texto se situa culturalmente.

Mas o que se deve entender, afinal, por situação cultural de uma obra de arte? Essa situação poderá ser implícita — e acabará por sê-lo — relativamente a tal obra. Seríamos mesmo levados a admitir que esta situação implícita da cultura não deixa de apresentar algumas analogias com a noção de «leitor implícito» apresentada por Wolfgang Iser. Tal noção derivaria do «carácter apelativo da obra». Se, quanto à obra e ao seu potencial leitor, este factor apelativo sugere de imediato uma relação pragmática, temos de admitir, seguindo ainda o ponto de vista de Iser, que a «pragmática, considerada como uma dimensão do uso dos signos, não pode abstrair a sintaxe — a relação dos signos entre si — ou a semântica — a relação dos signos com os objectos».

A relação de leitura tende a inserir-se numa situação textual pela qual o texto dá-se a ler; daí o referido carácter apelativo da obra. Do mesmo modo, a obra de arte a partir de si mesma e de outros textos com que interiormente acaba por se relacionar — seria a situação bem conhecida da sua intertextualidade, que pressupõe múltiplas situações de leitura — pode suportar ou, se se preferir, expor uma cultura implícita.

Ou, por outras palavras ainda, há sempre uma virtual presença do mundo cultural na obra.

O relacionamento com esse mundo cultural faz-se, sempre, por intermédio de significantes. A estes correspondem significados, mas tais significados — na medida em que aparecem através de figuras — podem ser entendidos, por sua vez, como significantes de outros significados e assim sucessivamente até a obra considerada em si mesma representar o seu significado último, isto é, apresentar-se como figura de si mesma. Numa obra de arte ou, mais especificamente, num texto literário há sempre uma relação deste tipo. A não ser naquele caso limite em que ela é considerada como figura de si mesma e, portanto, como pura virtualidade ou potencialidade, a obra de arte não se esgota numa leitura imanente, sobretudo numa leitura que acabasse por se fixar demasiado numa imperscrutável face significante. Essa face significante existe e, na poesia, deve merecer especial atenção: mas ela apenas potencia a transfiguração de uma materialidade textual, mediante o ocorrente envio a figuras.

Com efeito, essa materialidade textual será acompanhada em toda a criação artística por um desenvolvimento figural em que, de certo modo, se cristaliza a maneira como as imagens se constroem e destroem através de um trabalho que é o da imaginação ou de um possível conhecimento sempre imaginativamente sustentado. E poderíamos perguntar qual era o sujeito a que se atribuiria essa imaginação. O sujeito individual ou o sujeito colectivo? Se escolhêssemos a resposta de um sociólogo saberíamos facilmente qual era; e a de um psicólogo não seria menos previsível.

Mas se nos colocarmos numa posição que se interessa menos pelo processo a partir do qual — mediante condições históricas, sociológicas ou psicológicas — se encontra uma génese para um texto literário e passarmos a focalizar directamente a sua realidade, verificamos como todo aquele envolvimento de natureza cultural a que nos referimos convergiria na linguagem que o texto utiliza ou que nele se inscreve, criando-se, assim, as condições necessárias à nossa leitura.

Isto é especialmente visível no caso da poesia, onde o papel da linguagem ganha um relevo especial. Mas não é a linguagem que faz com que a poesia acabe por se manter como que isolada em si mesma. O espaço da poesia distende-se através do seu ritmo, do modo como as palavras se encontram com o imaginário, do constante movimento ou

diversificação do seu sentido através de figuras a que recorre, da transformação possível de um sistema de signos noutra, do exercício de uma referencialidade orientada para múltiplos espaços ou experiências culturais que concorrem mais para a afirmação de uma dimensão polissémica na linguagem do que para uma possível fixação em referentes identificáveis.

Uma abertura às palavras, sem dúvida... Mas também uma abertura das palavras, porque só assim é que a poesia, deixando de se fechar ou isolar em si mesma, atinge o que será a sua expressão total. ■