

# *Contextos subjetivos da metalinguagem e da crítica*

Sérgio Arruda de Moura\*

## RESUMO

O presente artigo concentra-se numa forma particular de a linguagem indagar a realidade, que é fazendo-a por si mesma, reelaborando seu próprio conceito e construindo uma subjetividade necessariamente aliada a uma atividade crítica. Parte-se da noção de subjetividade no Renascimento e no Romantismo até a contemporaneidade, quando a imagem leva o subjetivo ao contexto das máquinas e dos processos multimídia.

Palavras-chave: subjetividade; crítica; metalinguagem.

## SUMMARY

*This article is focused on a particular way through which language questions reality, that is, building it by itself, reworking its own concept and building a subjectivity necessarily linked to critical activity. The starting point is the notion of subjectivity in the days of Renaissance and Romanticism through contemporary days, where the image takes the subjective to the context of machines and multimedia processes.*

*Keywords: subjectivity; critic; metalanguage.*

## RESUMEN

*El presente artículo se concentra en una forma particular del lenguaje, indagar la realidad, que es haciéndola por sí misma, reelaborando su propio concepto y construyendo una subjetividad necesariamente aliada a una actividad crítica. Desde de la noción de subjetividad en el Renacimiento y el Romanticismo hasta la contemporaneidad, cuando la imagen lleva el subjetivo al contexto de las máquinas y de los procesos multimedia.*

*Palabras-clave: subjetividad; crítica; metalenguaje.*

**N**ão deve haver nada de mais subjetivo do que prostrar-se diante do espelho. Limitando esta observação ao campo do literário, teremos mais de uma opção para definir o que sugere esta metáfora do espelho na sua relação com a subjetividade. A primeira delas seria enfocar a poesia e a ficção do auge do Romantismo, e aí teríamos um campo de investigação da subjetividade que caracterizou toda uma época que, no plano da literatura do Ocidente, se prolongou por pelo menos um século. Desde as suas primeiras manifestações poéticas, o Romantismo foi pródigo em mais de uma acepção de subjetividade, entre elas o lirismo, que traz a centelha propriamente subjetiva e o auto-centramento crítico contido nos manifestos e fragmentos.

A opção pelo estudo da estética do Romantismo tem o mérito de, dentro do que se pretende explorar, afirmar o subjetivo somando-o ao racionalismo, movimento que havia encerrado séculos e séculos de submissão e jugo do homem na sua individualidade e humanidade. Assim o Romantismo se apresenta: como movimento que vai do final do século XVIII até meados do século XIX, aliando a imaginação às convicções do racionalismo, isto logo em seguida à revolução cartesiana, mas sem depô-la. Sua estratégia se baseia na afirmação da emoção e da intuição, ressaltando a importância do indivíduo sobre as opressivas estruturas do social, explorando ainda, à exaustão, o caráter sublime da natureza, o fascínio pelo misticismo e o culto da figura do herói agindo em um passado nostálgico. No plano da cultura e da arte ocidentais, o Romantismo se insere no mais fiel quadro do que, em literatura, se pode chamar de império da subjetividade. O herói romântico caminha até as últimas conseqüências e vê, no fim da caminhada, que o social se confunde com a sua essência e parte para a construção de uma realidade que começa e acaba em si mesmo.

É igualmente interessante enveredar por este caminho quando também se objetiva versar sobre a forma como a subjetividade se inscreve culturalmente em nosso cotidiano, por meio da literatura e da imagem. Também nos seduz montar um quadro de referências da subjetividade na sua diversidade formal, isto é, procurar ver numa estrutura as evidências possíveis de manifestação do subjetivo. Nossa perspectiva é sincrônica

porque queremos ver no tema que julgamos importante a inscrição do eu em direção ao dado fundamental que justifica a própria existência humana.

Todavia, o soerguimento da noção de subjetividade, do eu, não é um dado histórico apenas do Romantismo. Ele subjaz a toda atividade de heróis, ou homens simplesmente, quando uma certa interpretação do mundo os acomete em momentos de crucial importância no seu percurso de afirmação no mundo.

São muitos os exemplos de necessidade de afirmação pública e individual do individualismo e da subjetividade. A separação entre os dois conceitos - individualidade e subjetividade - se resume no seguinte: o individualismo se construirá sempre a partir de uma suposição exterior, de uma crítica já construída, que vincula-se à assunção do indivíduo se correspondendo com a exterioridade e com ela se comprometendo; já a subjetividade reelabora o conhecimento do mundo, construindo um espaço interpessoal no qual reinam construções subjetivas do mundo à revelia do regramento e concentração das esferas sociais. A subjetividade se alia a um conceito de desencantamento com o mundo, o que se dá de forma crítica.

Temos a intenção de relacionar subjetividade e crítica, para chegarmos aos domínios da metalinguagem como lugar onde operam estes dois conceitos de forma produtiva, ou estética, no caso da literatura. Por fim, verificaremos o que de subjetividade subsiste em duas operações de natureza estética na contemporaneidade: a transposição de obras literárias para outro veículo e o domínio e fascínio que a imagem exerce no homem.

### O subjetivismo do Renascimento e do Romantismo

São muitos os exemplos desta concepção de subjetividade. Queremos destacar, brevemente, a figura de dois criadores: Michelangelo (1475-1564), do Renascimento italiano, e Goethe (1749-1832), na Alemanha iluminista. O Renascimento é a primeira grande revolução da era moderna, na qual a mudança de ponto de vista sobre o humano é fundamental. É praticamente a época em que o homem surge na sua corporeidade, individualidade e subjetividade. Após séculos de atuação como figura passível de toda sorte de intervenção exterior, o homem renasce tanto como indivíduo como valor supremo quanto, no caso oposto, como valor inscrito no social como um todo. Neste caso, e fazendo referência exclusiva ao domínio que o homem exerce no campo da arte, surge Michelangelo Buonarroti, nascido num vilarejo do interior da Itália renascentista. Desde cedo, ele percebeu que o ofício de pedreiro não o projetaria além das esferas do meramente individual. Tomou aulas de pintura com Domenico Ghirlandaio, e, já nos primeiros anos do século XVI, é reconhecido como o maior artista do seu tem-

po. Michelangelo ilustra uma história de triunfo pessoal. Enfocamo-lo aqui não por isso, mas por ter intervindo numa estrutura de afirmação social que transcende as esferas de poder e afirmação da vontade no século em que nasceu e mesmo no seguinte, em pleno Renascimento. Michelangelo recusou-se a toda sorte de interferência no seu modo particular de reconstruir a realidade, através da arte. Aliás, o conceito de estética não havia sequer sido elaborado. Trabalhar os materiais significava para ele reclassificar significativamente o mundo das representações pictóricas dentro de esferas subjetivas. Sua arte deixou de ser encomenda e cópia e ergueu-se muito mais como afirmação de uma expressão particular do que como instrumento da pedagogia religiosa da Reforma. Este ponto de vista não desclassifica “esteticamente” nenhum dos artistas anteriores ou contemporâneos a ele; apenas constrói um exemplo de afirmação do pensar crítico sobre a própria matéria de que se ocupa: a mensagem estética.

No Iluminismo, ou seja, na época cujos paradigmas se constroem sobre o pensar e o saber, contraditoriamente, os emblemas da inspiração, da emoção e do gênio preparam o terreno para o florescimento de uma forma radical de subjetividade.

Goethe é um exemplo de como o subjetivismo pode atingir o *status* de atuação crítica sobre as estruturas em elaboração paradigmática. Goethe, ao esboçar uma reflexão sobre sua obra capital, *Os sofrimentos do jovem Werther*, dizia: “Temo voltar a experimentar o estado mental em que me encontrava quando o escrevi”. (1987, p.26) O espírito do tempo fazia-o pensar assim.

Todavia, atuar criticamente era conversar com o leitor, cúmplice da montagem particular do mundo, que o movia. A obra não era mais essencial, mas o lugar do artista na sua composição, pois o subjetivo é a índole do artista romântico. A obra é o lugar onde o romântico resolve todos os impasses do mundo lá fora; é o lugar que resolve em si a profundidade e a interioridade da esperança; é o fundo da alma onde ele trabalha para alimentar a paixão e o livre instinto.

Internamente, ou seja, fora do âmbito das preocupações revolucionárias do autor romântico, o Romantismo aprofunda a função do eu enquanto sujeito da narrativa. Esta mudança de enfoque cria uma nova percepção da história desde que não era mais o indivíduo enquanto ser social que atuava, mas enquanto sujeito existencial. Trata-se então da reinvenção do mundo político sob a ótica da história pessoal do sujeito, cujo estatuto é a reflexão íntima da história.

### Crítica e sujeito

O sujeito crítico nasce com as Luzes, ou se fortifica nelas. A base do progresso social assenta-se no conhecimento científico e na rejeição do primado religioso, por

meio do qual o homem se inclina para a superstição e a irracionalidade. Para o racionalismo, as bases do conhecimento não se sustentam nos sentidos. Na filosofia, o termo já havia revertido seu significado secular, desde o Renascimento.

Etimologicamente, a raiz latina *subjectu* (“posto debaixo”, “submetido”) indicava a condição humana na perspectiva do teocentrismo que reinou durante a Idade Média, tanto no plano espiritual quanto no plano da economia feudal. Alheio ao primado da razão, mas não ao progresso social do homem, o Romantismo parece contradizer o Iluminismo, movimento contemporâneo. Ao rejeitar a razão cartesiana em favor da emoção e da intuição, o Romantismo apresenta uma novidade: incorpora o sujeito ativo, aquele que operará as transformações necessárias para a montagem do mundo idílico e de paixão do poeta e escritor românticos.

Shelley (1792-1822) parece entender que razão e imaginação não se opõem necessariamente, ainda que na poesia o segundo termo triunfe, talvez por estar agindo nos domínios que lhe são próprios. Escreve ele em “Defesa da poesia”, manifesto de 1821: “De acordo com o modo de encarar as duas categorias de ação mental chamadas razão e imaginação, pode-se considerar a primeira como o espírito que contempla as relações entre os pensamentos, não importa como tenham sido produzidos; e a segunda como o espírito que age sobre esses pensamentos de modo a colorí-los com sua própria luz e a compor a partir deles, como se de elementos, mais pensamentos, cada um contendo em si o princípio de sua própria integridade”.

Embora a categoria crítica esteja apenas implícita na poética do Romantismo - porque a revolução cartesiana havia já instalado o mundo movido pela razão sobre a qual o poeta romântico queria criar -, o mundo subjetivo é também o mundo do pensamento, como base da imaginação. O sujeito pensante havia transformado todas as demais matérias em objeto do seu pensar. Mesmo quando foge do mundo racionalizado, o poeta romântico não o faz sem os atributos da razão que se oferecem como, obrigatoriamente, críticos.

No plano da sociedade, dois grandes movimentos transformadores - a Revolução Americana (1776) e a Francesa (1789) - inspiraram o desejo de transformação do romântico, desejo que está em consonância com a importância atribuída ao indivíduo na sua relação com as conformações sociais. A atuação crítica do sujeito romântico guiará sua poética e fundamentará um princípio estético de re-elaboração crítica da realidade. A escritura do poeta romântico é, pois, uma escritura crítica, como havia sido a dos neoclássicos ao sobrescreverem sobre um discurso de reafirmação da cultura clássica. Também é crítica a escritura de todo movimento ou “passagem de

época”, quando os seus mentores retomam o “material poético” de uma fase anterior na perspectiva de código invertido de valores. Uma construção poética exemplar neste sentido é a paródia.

No Romantismo, proliferaram escrituras críticas de produtiva atuação metadiscursiva. A produção de manifestos e fragmentos são sintomas da necessidade que os românticos tiveram, ao longo de todo o período, de produzirem signos que pudessem localizar semiologicamente tanto eles quanto o movimento nas esferas de significação históricas, políticas e culturais. A noção crítica do Romantismo foi providenciada pelos próprios românticos por meio de tais manifestos e fragmentos. O que temos desde *O contrato social* até *As primaveras* (para incluir a produção brasileira em tais considerações) são discursos em diálogo num processo inédito de metadiscursividade na história das letras no Ocidente. No próximo segmento, veremos com exemplos da literatura do século XX, no Brasil, como este diálogo se manifesta numa metadiscursividade propriamente dita.

### Metaficção e subjetividade

Consideramos bastante razoável o volume de nossa produção metacrítica, ou metalingüística. Bulhões (1999) define a quase totalidade da escritura de Graciliano Ramos como metalingüística. Pela mesma via, não são poucos os críticos que situam a poética de Clarice Lispector como de repertório metalingüístico.

Ao se concentrar obsessivamente sobre o drama da produção do texto, o que se mostra de forma radical em *Água viva* (1975), Clarice expõe a crise da palavra como instância insuficiente de exploração do espaço de onde ela vem: a linguagem. Exemplos em outros autores atestam a metacrítica como bastante profícua na nossa cultura literária. Entre eles, podemos citar Machado de Assis, em *Dom Casmurro*, Oswald de Andrade, em *Serafim Ponte Grande*, Graciliano Ramos, em *Memórias do cárcere*, Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*, para ficar nos mais conhecidos exemplos, produzidos até os anos 70.

Temos, então, que o sujeito se insere de forma decisiva na produção de escopo meta-lingüístico, porque sua intenção é obrigatoriamente crítica. A metalingüagem é uma função crítica do discurso como atesta Jakobson.

Considerando a linguagem como monitora desta função, aquilo de que o romance mais se vale é a revelação do seu projeto de montagem. São, portanto, autotemáticas, ou meta-referenciais, e, por circunstâncias formais, auto-críticas. Qualquer projeto subjetivo submergiria no automatismo do funcionamento da linguagem. Porém, ao se colocar diante do espelho, a obra metalingüística confere, como no Romantismo, o qualificativo de subjetividade ao sujeito que se vê atuando no trânsito da criação.

No plano da cultura de massa, a perda da aura apresenta problemas de dissolução da autoria da obra de arte e redundância necessariamente na obstrução do desenvolvimento do plano da subjetividade. Houve, pois, um momento de recuo do subjetivo? Preliminarmente, respondemos que não há subjetivo sem o escopo da crítica. Não há resposta possível sem alinharmos os conceitos de subjetividade, metalinguagem e crítica.

Consideremos o *status* novo que a obra de arte assumiu com o advento da sociedade de massa. A ficção também entrou no circuito do consumo de submissão às leis do mercado. Desde o seu surgimento como forma consagrada, no século XVIII, com o Romantismo, a ficção é objeto de consumo e usufruto em tempo dedicado ao lazer. Ainda faz parte da chamada sociedade do espetáculo. A transposição de romances para o cinema, o teatro e, no caso específico brasileiro, para a televisão sob forma de novela ou minissérie, provam-no. Além disso, tanto na cultura brasileira quanto estrangeira, as histórias de ficção conseguem efeitos magistrais, quando se colocam no imaginário do público-leitor como tema freqüente de discussão. Houve épocas em que estas circunstâncias repetiam-se quase que com exclusividade no domínio apenas do literário. O certo é que, hoje, desde a explosão dos meios de massa, especialmente a televisão, a ficção não se faz mais apenas nos domínios do livro. Neste caso, não se circunscreve a pequenos círculos de público leitor que tem o hábito da leitura assumido como prática cotidiana. Por esta mesma via, quando uma determinada obra torna-se tema de um filme ou minissérie de TV, ela tem a chance de pular fora de seu círculo específico de domínio estético e ganhar outras projeções e significados.

Podemos dizer, então, que o literário também vive um momento de esfacelamento de sua aura mítica. Não há originais ou cópias em jogo quando se fala do literário num contexto de produção e consumo de massa. Mas há o fenômeno da transposição de uma mídia - o livro em si - para outra - a televisão, o cinema, o teatro. Mantendo ou não a "fidelidade", depois do fenômeno da transposição, a obra "original" volta ao seio de sua originalidade, imaterialidade e subjetividade experimentada e diversificada - numa palavra, "dialogizada".

### Imagem e subjetividade

A vivência do homem com a imagem não é recente. A vida do signo, especialmente o icônico, sempre esteve ligada aos processos de criação artística. Pode-se dizer mesmo que os primeiros processos criativos do homem já no paleolítico não demandavam necessariamente uma total familiaridade com a imagem analógica. Ou seja, da natureza para a formatação da imagem incorreram certos processos criativos de adaptação icônica que se pode inferir como sendo

elaborados esteticamente e subjetivamente. A vênus do paleolítico é um claro exemplo de criação por meio de processos próprios de referencialização alheios às regras de composição naturalista da figura. A exemplo de uma criança quando começa a desenhar, os processos miméticos dos primeiros homens estão longe do naturalismo, processo este que eles só incorporarão, posteriormente, com a compreensão mais apurada das técnicas de composição da figura.

Mas o que leva o homem a produzir esteticamente? Necessidade pessoal de expressão, de comunicação com o mundo? Ou simplesmente uma atividade que pode ser dada como corriqueira? Uma ou outra alternativa deve ser analisada à luz das necessidades históricas e sociais de o homem relacionar-se com o ambiente no qual interage. Suas primeiras experiências expressivas com imagens estão gravadas nas cavernas pré-históricas e atestam uma intensa afirmação da linguagem na composição do amplo painel mítico que deflagrava a caminhada humana rumo ao que se convencionou chamar de processo civilizatório.

A necessidade da arte se apresenta como um problema de função. Por que se produz arte? Não se pode afirmar com certeza o que levou o homem primitivo a pintar nas paredes das cavernas. A necessidade mais premente parece ser a da expressão individual ou do grupo, uma vez que o homem primitivo é um ser dotado de linguagem. A história desta necessidade desdobra-se em três esferas distintas percebidas na perspectiva diacrônica, segundo Régis Debray (1994). Tal afirmação se baseia na mudança de estatuto e função social da imagem desde a Antigüidade, passando pela Idade Média e Modernidade até os dias de hoje. De acordo com Debray, as três esferas são as seguintes: 1. *Logosfera* - que corresponde à era dos ídolos (*eidolon*, ídolo, em grego), que vai da invenção da escrita à imprensa; 2. *Gráficosfera* - a era da arte, que se estende da imprensa à TV a cores; 3. *Videosfera* - a era do visual, precisamente a época em que vivemos.

Trata-se de três eras diferentes de expectativas do humano em termos de sinalização semiótica do espaço e do tempo. O ídolo marca a transição do mágico para o religioso; é solene e se realiza como intercessão entre o humano e o sobrenatural, sem o qual, existir não é possível; é o ritual da celebração e edificação. Aqui a questão não é estética, é religiosa, de crença. Todavia, os historiadores da arte costumam incluir nas suas cronologias considerações sobre o caráter estético dos monumentos das culturas egípcia, mesopotâmica e grega. Entende-se hoje que o *status* de ritualidade que cerca os monumentos antigos não isenta os historiadores de tais considerações. A arte com função estética é uma proposta do século XVIII, quando se aplicou pela primeira vez o termo *aesthesis* no sentido de gosto subjetivo, de fruição do belo como categoria subjetivada positivamente.

A cronologia de Debray segue adiante marcando a transição do teológico para o histórico com a passagem do divino (teocentrismo) para o humano (antropocentrismo), na aurora da Modernidade, com o Renascimento. A arte é séria, se a faz e se a percebe como ilusão, já que é fruto da observação e da invenção. A questão presente na arte é a do gosto, portanto, estética.

A era do audiovisual, marcadamente a era do vídeo doméstico e dos equipamentos videográficos de ótima resolução, é narcísica, irônica e se pauta pela experimentação, desmitificação e persuasão. Aqui a esfera econômica decide sozinha o valor da obra e o seu modo de circulação possível.

Tal divisão é meramente diacrônica, não se estabelecendo com o rigor de uma superação incontestável fase após fase. Basta olhar a nossa volta para percebermos a importância que os museus como instituições modernas subsistem na era pós-moderna com igual força e apelo imagístico. As formas de apresentação e apreciação da imagem se entrelaçam, subsistindo em todas as culturas, hoje e sempre.

O que se pode aproveitar da classificação de Debray é a constatação definitiva de que a cultura multimídia, que antes existia como projeto estético situado na esfera das potencialidades mediáticas da arte, agora se esboça de forma concreta. A videosfera só pode ser multimídia e se desenvolver a partir das técnicas eletrônicas de veículos inventados com tal propósito - em alguns casos adaptados. A televisão é um veículo que incorpora, tal como o cinema, a diversidade multimídia.

Criada com uma linguagem própria, específica, por incorporar mecanismos de outras mídias como o teatro e o cinema, a televisão evoluiu até o ponto de se adaptar ao vídeo doméstico, ao computador, aos sistemas multimídia e interativos. Toda a programação daqui em diante terá de se adaptar a esta nova conformação técnica do veículo. O espaço de desenvolvimento da subjetividade passa a transcender o homem e a tecer preâmbulos dialógicos entre o homem e a máquina via contextos estéticos e subjetivos, num momento intermediário entre sensibilidade e entendimento, imaginação e razão.

### Bibliografia

- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70, 1966.
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1999.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DUMONT, Louis. *Essais sur l'individualisme*. Paris: Seuil, 1983.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- LOBO, Luíza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *A estética da Ilustração: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1992.
- MOURA, Sérgio Arruda de. *O medium literário e a escritura-crítica na ficção brasileira dos anos 80*. Tese de Doutorado em Letras. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 1992.

---

\*Sérgio Arruda de Moura é Doutor em Letras pela UFRJ e Professor da UENF (Universidade Estadual do Norte Fluminense).