



Guilherme Neves Gonçalves

**Ciência e Poética: um estudo genealógico
sobre a fronteira dos campos narrativos**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
graduação em Ciências Sociais da PUC–Rio.

Orientadora: Profa. Maria Isabel Mendes de Almeida

Rio de Janeiro
Março de 2013



Guilherme Neves Gonçalves

**Ciência e Poética: um estudo genealógico
sobre a fronteira dos campos narrativos**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Maria Isabel Mendes de Almeida

Orientadora

Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

Prof. Italo Moriconi Junior

UERJ

Prof. Valter Sinder

Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

Profa. Mônica Herz

Coordenadora Setorial do Centro
de Ciências Sociais – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 05 de março de 2013

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Guilherme Neves Gonçalves

Graduou-se em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 2007. Como pesquisador, tem como interesses a Antropologia, a Sociologia e a História da arte.

Ficha Catalográfica

Gonçalves, Guilherme Neves

Ciência e poética: um estudo genealógico sobre a fronteira dos campos narrativos / Guilherme Neves Gonçalves ; orientadora: Maria Isabel Mendes de Almeida. – 2013.

77 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, 2013.

Inclui bibliografia

1. Ciências Sociais – Teses. 2. Representação. 3. Narrativa. 4. Ciências humanas. 5. Linguagem. I. Almeida, Maria Isabel Mendes de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Ciências Sociais. III. Título.

CDD: 300

Agradecimentos

A Maria Isabel Mendes de Almeida, cujos cursos e orientação têm sido um combustível inesgotável para a curiosidade e a prática intelectual de muitos de nós.

A Ítalo Moriconi, que revelou perigos e maravilhas da jornada intelectual a que me propus, com sua generosa interlocução.

A Valter Sinder, por seu papel destacado em minha formação como antropólogo e sua vocação natural para o tema da narrativa, caríssima a este trabalho.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

A Glória e Cléber, meus pais, que sempre apoiaram minhas decisões, tornando a transição para a idade adulta mais serena e consciente.

A Vinicius, mais fiel do que o Whisky de seu poeta homônimo, pela fraternidade que lhe faz parte física de mim, como parte de minha consciência e pensamento.

A Raquel, que é o amor, a inspiração e a esperança de todos os dias, todas as horas.

A Victor e Colossi, ao lado dos quais emiti os primeiros sons, os primeiros balbucios.

Aos meus amigos e amigas, que felizmente não são poucos e me ensinam com gestos o que bibliotecas inteiras não poderiam. Em especial (em ordem alfabética) a Andrea, Angela, Aluysio, Beatriz, Clara, Dani, Hélio, Janderson, Natasha, e Zacca/Benjamin que acompanharam cada passo deste projeto.

Resumo

Gonçalves, Guilherme Neves; Mendes de Almeida, Maria Isabel. **Ciência e poética: um estudo genealógico sobre a fronteira dos campos narrativos**. Rio de Janeiro, 2013, 77 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este ensaio tem por objeto os temas da representação e da narratividade nas ciências humanas, a partir de uma comparação com o campo da teoria da arte. A hipótese aqui apresentada é a de que a noção clássica de mimesis, que por muito tempo serviu de suporte para a teoria de representação, experimenta uma crise de seus fundamentos ao longo dos séculos XIX e XX. Após uma série de intervenções teóricas - dentre as quais destaco a contribuição do romantismo, a perspectiva da antropologia social e a linguística – o paradigma mimético perde sua força em favor de uma teoria da representação centrada na dimensão da linguagem. Meu objetivo é analisar as consequências desta mudança epistemológica sobre o regime discursivo que separou a literatura e as ciências humanas em campos opostos. Assim, pretendo demonstrar que o princípio científico de rejeição da *poiésis* obedece a uma concepção obsoleta da linguagem, segundo a qual empiria e poética são consideradas ameaças mútuas.

Palavra-chave

Representação; narrativa; ciências humanas; linguagem.

Abstract

Gonçalves, Guilherme Neves; Mendes de Almeida, Maria Isabel (Advisor). **Science and Poetic: a genealogical study regarding the narrative fields frontier**. Rio de Janeiro, 2013, 77 p. MSc. Dissertation – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The object of study in this research is the topics of representation and narrativity in the human sciences, starting from a comparison with the field of the theory of art. The hypothesis proposed here is that the classic notion of mimesis, which supported the theory of representation for a long time, went through a crisis with regards to its theoretical bases during the 19th and 20th centuries. After a series of theoretical interventions – in which I highlight the importance of romanticism, the perspective of social anthropology and linguistics – the mimetic paradigm loses its strength in favor of a theory of representation focusing on the dimension of language. My objective is to analyse the consequences this epistemological change has for the discursive regime that separated literature and the human sciences into opposite fields. As such, I intend to demonstrate that the scientific principle of rejecting *poïesis* obeys an obsolete conception of language, in which *empiria* and poetics are considered mutual threats.

Keywords

Representation; narrative; human sciences; language.

Sumário

Introdução	8
1. Desencantamento	11
1.1 da ação e do intelecto	11
1.2. da narratividade	15
1.3. Escrita e verdade	19
2. As ciências do homem e suas representações	24
2.1. Representar o finito	24
2.2. Especificidades da narrativa	35
3. Teorias do poético e crítica moderna	40
3.1 Iluminismo e romantismo.	40
3.2 Modernidade e negatividade.	44
4. Metáfora e alegoria na representação.....	48
4.1. Metáforas	48
4.2. Alegoria	57
5. Acerca da autonomia	62
5.1. Ciência e poética: cruzando a fronteira	65
Referências Bibliográficas.....	74

Introdução

Este ensaio tem por objeto os temas da representação e da narratividade nas ciências humanas, a partir de uma comparação entre estas e a literatura. A hipótese aqui apresentada é a de que a teoria clássica de mimesis, que por muito tempo serviu de suporte para o conceito de representação, experimenta uma crise de seus fundamentos ao longo dos séculos XIX e XX. Após uma série de intervenções teóricas - dentre as quais destaco a teoria romântica da arte, a perspectiva da antropologia social e da linguística - o paradigma mimético perde sua força em favor de uma teoria da representação centrada na dimensão da linguagem. Meu objetivo é analisar as consequências desta mudança epistemológica sobre o regime discursivo que separou a literatura e as ciências humanas em campos opostos. Assim, pretendo demonstrar que o princípio científico de rejeição da *poiésis* obedece a uma concepção obsoleta da linguagem, segundo a qual empiria e poética são consideradas ameaças mútuas.

Início com uma breve exposição sobre o processo de racionalização ocidental moderno e suas consequências para o pensamento e a escrita, baseando-me nos estudos de Weber, Benjamin, Gumbrecht, Lima e outros. Em seguida, traço uma breve genealogia dos diferentes regimes de verdade e de ficção que abrumaram o campo da narrativa, no sentido de compreender a especificidade da escrita das Ciências Humanas. Esta reflexão tem como foco o processo de construção da verdade científica por meio de sua oposição ao discurso ficcional. Oposição esta que assume múltiplas direções no transcurso histórico.

O surgimento das ciências humanas marca uma inflexão no interesse filosófico ocidental, que desde a época clássica dedicava-se à descoberta de verdades transcendentais e, a partir do final do século XVIII, encontra no próprio homem a origem e a finalidade de suas preocupações. Esta inflexão é caracterizada por Foucault como a ascensão do interesse pelo finito, e teve como desdobramento

a formação de campos de estudo voltados para a *vida o trabalho e a linguagem* (2000). Ou seja, para as formas de organização social do homem e para suas representações. Estes dois temas fundamentais – sociedade e linguagem – têm orientado as investigações marcadas pelo “interesse antropológico”.

No momento de institucionalização destas ciências, um corte fora estabelecido entre a pesquisa científica e a pesquisa da linguagem, terminando por conformar um modelo científico que depositou na empiria suas expectativas de positividade; e uma teoria de arte dedicada ao estudo de linguagem, porém afastada da reflexão histórica e social. Este corte será aqui apresentado como desdobramento da cisão heurística entre o intelecto e a imaginação, iniciada no mundo grego e renovada pela crítica moderna, na qual estas faculdades são dissociadas e pensadas como opostos simétricos e complementares.

No entanto, a ilusão de que existe uma linguagem neutra, capaz de traduzir a essência das coisas não pode mais ser sustentada pela ciência. A consideração do caráter mediador da linguagem, decorrente das contribuições teóricas que busquei enunciar, sinaliza para o fato de que as representações são produzidas no plano da *poiésis*, ou seja, da apresentação (*desvelamento*) de significados. Isso quer dizer que os significados não são “descobertos”, mas sim fabricados nos planos simbólicos do pensamento e da cultura. E que nossas representações, por mais realista que se desejem, possuem certa margem de arbitrariedade, característica do processo simbólico.

Disso decorre que nossas interpretações não estão de todo dissociadas daquilo que se convencionou chamar de ficção. E que guardam semelhanças fundamentais com o processo de construção de sentido que produz as alegorias no campo da representação poética. A partir desta proposta, busquei fazer do ensaio o esboço de uma teoria da forma com relação à linguagem científica, a partir de dois eixos temáticos da representação e da narrativa.

Neste sentido, opto por uma abordagem distinta daquela que aproxima a ciência da literatura pela via dos conteúdos, analisando as obras de arte como

fontes de pesquisa sociológica. Busquei acercar-me de outra questão, suscitada por Luís Costa Lima em *O controle do Imaginário*, onde creio haver encontrado algumas indicações para se pensar a dimensão ficcional e poética do discurso científico, a partir da questão da representação.

Religar a ciência à arte é pensar para além de suas autonomias, mas não atentar contra as mesmas. Não há dúvida de que a ciência continuará a produzir resultados específicos, assim como a arte. Porém, quando se faz desta diferença um isolamento mútuo, deixa-se de perceber aquilo que elas têm em comum para se pensar o problema da forma.

O termo *poiésis* tem origem no grego antigo *ποιέω*, verbo que significava o ato de criação (desvelamento) bem como a ação de fazer, produzir. Seu sentido aproxima-se da *tekne*: a técnica concebida em sua dupla relação com a criação e com a prática, englobando tanto a feitura dos artifícios dotados de utilidade, a exemplo de um cálice, como na produção do que entendemos por Belas artes¹. No mesmo sentido, a dimensão poética da ciência está relacionada com a criatividade do pesquisador em experimentar as possibilidades da linguagem na comunicação de fatos e seus significados.

Estas reflexões ganharam forma a partir de uma articulação teórica entre autores da sociologia e da filosofia sobre a modernidade e a teoria da arte, entre os quais destaco a contribuição capital de Max Weber, Luís Costa Lima, W. Benjamin, M. Foucault e Giorgio Agamben.

¹ HEIDEGGER, Martin. *A Questão da Técnica*. trad. Emmanuel Carneiro Leão. In *Ensaio e Conferências*: Editora Vozes, Petrópolis, 2002.

I: Desencantamento

1.1 da ação e do intelecto

As análises de Weber sobre o processo milenar de racionalização ocidental, referido por ele como *desencantamento do mundo*, podem ser apreendidas em dois sentidos principais, relacionados entre si: a racionalização da religiosidade e a do conhecimento (Pierucci, 2003).

O primeiro sentido do desencantamento abrange o longo movimento de “eliminação da magia como via de salvação” (WEBER, 2004, p. 206). Este significado central torna-se ainda mais claro quando traduzido pela expressão *desmagificação do mundo*. Ao comentá-lo, Weber nos conduz ao processo histórico de racionalização do pensamento e da conduta de vida, marcados pela aceitação do pressuposto de que não existem forças ocultas a influir sobre a vida do indivíduo.

A supressão da magia na mentalidade moderna ganha forma precisa na formulação dualista, de origem metafísico-religiosa, que postula a divisão do universo em dois planos separados entre si: o plano imanente, no qual o indivíduo passa a sua vida secular, e o plano transcendente, situado além da vida. As religiões que atravessaram este desencantamento, em menor ou maior grau, tenderam por transformar-se em religiões *eticizadas*, marcadas pela forte prescrição do comportamento².

No entanto, ao despojar a magia do mundo, a modernidade produz também a crise do modelo teocêntrico de explicação da realidade. Essa ruptura, por vezes referida como declínio da totalidade (LUKÁCS, op. Cit.) ou ausência de deus, sinaliza o ocaso das certezas tradicionais e o vazio metafísico deixado pela cisão entre o divino e o terreno. Vazio que será em larga medida povoado por um novo modelo

² “O radical desencantamento do mundo não deixava interiormente outro caminho a não ser a ascese intramundana” (WEBER, Max. EP, apud PIERUCCI, 2003).

explicativo, emerso da Renascença. De acordo com Octavio Paz, no Ocidente, a filosofia “mata a religião” e busca restabelecer-se afirmando o valor supremo da razão. O aspecto dramático do novo fundamento residiria na permanente reflexividade e crítica das verdades científicas e filosóficas, como se observa na trajetória das ciências. Para o autor, tal procedimento faria da modernidade uma crise permanente de sentido (PAZ 1984, p.50).

O segundo significado associado ao desencantamento weberiano relaciona-se exatamente à emergência do racionalismo laico, no momento em que a ciência empírica legitima-se como o modelo conhecedor por excelência. Assim, o desencantamento religioso ocidental atinge seu ápice, e à fé se impõe uma renúncia: a de restringir-se ao papel de sistema ético, desprovido de poderes mágicos de intervenção. Tal sentido da racionalização é, portanto, aquele que nos permite,

conquanto que o quiséssemos, provar que não existe, primordialmente, nenhum poder misterioso e imprevisível que interfira no curso de nossa vida. Em outras palavras, que podemos dominar tudo por meio da previsão. Isso é o mesmo que despojar a magia do mundo (CP, p. 38).

Alexandre Koyré observa que as transformações da cosmologia ocidental do século XVII³ levaram à emergência de uma nova concepção de mundo, em que este se apresenta como um sistema ordenado passível de intelecção e controle. Essa mudança no âmbito do pensamento tornou-se possível graças ao conjunto de preocupações renascentistas, e à influência decisiva do empirismo inglês e do racionalismo francês, em especial de Newton e Descartes, sobre a produção do conhecimento.

O matrimônio destas duas bases lançou os fundamentos da ciência moderna. Como nos lembra Weber, a experimentação racional, amplamente exercida na Renascença, não foi o único grande instrumento do trabalho científico. A ela somou-

³ Cf KOYRÉ, Alexandre. *Do mundo fechado ao universo finito*, 1979.

se um procedimento dedutivo herdado do espírito helênico: o conceito⁴, instrumento que “permitia prender qualquer pessoa nos grilhões da lógica”, por meio de modelos explicativos abstratos, isentos de contradições (CP, p.40). Sua importância para a filosofia grega desponta em Sócrates e segue por longa linhagem. Como na metáfora da caverna de Platão, a formulação do *conceito* foi vislumbrada pelos filósofos helênicos como o conhecimento do *ser verdadeiro* e da *verdade eterna* (Idem) por trás do caos que se oferece à experiência sensível da realidade. Por intermédio dele, o pensamento clássico erigiu as bases daquilo que viria a chamar-se universalismo: a defesa do caráter universal e essencial (ontológico) do conhecimento do mundo.

Contudo, para compreender a influência desses fatores sobre a organização social, é importante retomar a importância do desencantamento religioso para o processo de racionalização. O protestantismo ascético inicia seu desencantamento pela sistematização da conduta mundana para consumá-lo em uma concepção específica de *vocação*, na qual a fé do indivíduo e seu designo podem ser medidos por suas atividades seculares, em especial aquelas relacionadas ao trabalho como forma de aquisição da riqueza. Assim, alguns grupos urbanos, especialmente aqueles ligados ao comércio, aderiram com entusiasmo crescente ao domínio de meios racionais (em si, antigos) como o cálculo e a previsão, a fim de alcançar a riqueza (e para os puritanos, também a glória divina). Weber pontifica que as afinidades eletivas entre tais necessidades e o desenvolvimento técnico-científico produziram uma relação estreita entre o capitalismo e a razão instrumental. Outro exemplo de tais afinidades reside no modo como a doutrina calvinista soube observar os resultados econômicos da divisão do trabalho nos meios urbanos- desde as corporações medievais até a grande expansão do comércio - para elaborar seu conceito de vocação.

⁴ Não exclusivamente grego, ressalva o autor, já que o conceito também foi manipulado por religiões antigas, a exemplo do Hinduísmo.

Por estes fatores, o século XVII é por vezes referido como o momento de intensidade máxima do desencantamento, sobretudo em sua direção religiosa. Em meio às representações sombrias da natureza humana e suas paixões que povoaram a imaginação dos nascentes indivíduos modernos, o interesse pela vantagem econômica passou a ser considerado, em certos grupos e regiões do mundo, como uma paixão útil. Hirschman dá exemplo de tal mudança na popularização da máxima “o interesse não mente” (HIRSCHMAN, 1979). Segundo ele, a preocupação com a inconstância das paixões, compartilhada por Hobbes e alguns de seus contemporâneos, contribuiu para uma concepção positiva da doutrina do *interesse*, em que o mesmo é considerado um valor necessário ao estabelecimento de uma forma mais transparente de conduzir os negócios públicos e privados.

Por meio da ética do interesse, o gosto por riqueza e prestígio seria sublimado em rígida disciplina mental e comportamental. Hobbes, Maquiavel e Spinoza estão entre os pensadores que acusaram os filósofos morais, ou utópicos, de não considerar os homens como ele são, mas segundo as idealizações que deles se fazem (Ibidem, p. 49). A opção pelo princípio filosófico realista abriu um novo campo de reflexões, marcado pelo ceticismo em relação às virtudes morais do homem. Portanto, as análises sobre o mundo social deveriam descartar de principio as soluções relativas à fé e à alma. O progresso dependeria de instituições laicas, racionalmente estruturadas. A necessidade de institucionalização da vida social representou uma resposta diante da crise do modelo religioso e moral tradicional, e situou o problema da ordem no campo da política.

A institucionalização da ciência laica é parte de um processo central da modernidade, qual seja, a produção de campos cujas atividades são especializadas e orientam-se segundo valores próprios. Através das universidades, a nova ciência constitui um destes campos. Sua crescente hegemonia na vida política e social moderna levou-a a reivindicar para si a condição de única forma segura de conhecimento (WEBER, 1982). Como expõe Canclini, “la ciencia llevada a cabo en

universidades y laboratorios sin otra dependencia que las reglas de la investigación empírica y la argumentación racional” (2010).

Ao longo de sua consolidação, no horizonte iluminista, a ciência dedicou-se ao “estabelecimento de fatos, a determinação das realidades matemáticas e lógicas ou a identificação das estruturas intrínsecas dos valores culturais” (CP, p. 46). Desse modo, afastou-se cada vez mais das considerações de valor, confiadas aos campos autônomos da religião, da filosofia e da moral.

A consideração empírica do mundo, e de resto toda aquela matematicamente orientada, desenvolve em termos de princípio a rejeição de toda forma de consideração que de modo geral pergunte por um sentido do acontecer intramundano (WEBER. ESSR I, p. 553, apud PIERUCCI, 2003, p. 142).

1.2 da narratividade

De início, é importante ressaltar que o crescente predomínio da narrativa escrita em detrimento da oralidade configura um forte traço da modernização do ocidental, sobretudo após o advento do capitalismo e da imprensa. No campo da política, a escrita foi indispensável à formação de uma burocracia estatal, cuja manutenção exigia registros de toda ordem. Na economia, ela coadunou-se à adoção de uma jurisprudência reguladora da propriedade e dos contratos. Na música, propiciou a divisão da oitava e a notação musical (WEBER, CP). Na literatura, a transição do drama (cênico) para o romance e da poesia recitada para a poesia livresca.

Contudo, a importância da escrita no processo de racionalização não é exclusivamente moderna, mas milenar. Heródoto e Tucídides, primeiros historiadores de quem possuímos os textos integrais, tornaram-se os primeiros a suscitar a questão das fronteiras entre história e ficção. E outra ainda mais complexa, a dos campos da história e da literatura. Seus *relatos* passaram da oralidade dominante para a forma escrita, pois a escrita tem sido interpretada,

desde a antiguidade, como um método eficiente de organizar o discurso (ou narrativa) e de fazê-lo durar.

De acordo com Lima (1989), a opção pela escrita entre os fundadores da historiografia clássica está profundamente relacionada ao esforço de racionalização da narrativa. Os dois autores julgaram-se diferentes de Homero por não transmitirem relatos herdados pela tradição oral, sem compromisso com a apuração histórica. Em sua opção pelo método investigativo e testemunhal, temos o estabelecimento de uma relação retórica que compromete o autor com a necessidade de convencimento de um novo tipo de *ouvinte*: o leitor.

Da poesia épica ao prólogo das Histórias (Heródoto), a ruptura mais visível é marcada pelo total desaparecimento das Musas (na primeira e na terceira pessoas). Têm desde logo curso uma nova economia da palavra e um novo regime de autoridade: quem fala, quem o autoriza? Não mais as musas, mas aquele que *historeí*, investiga, vindo a ocupar o lugar que o dispositivo da palavra épica lhes reservara (HARTOG, F., 2001, apud LIMA, 1989, p. 61).

A oralidade, ao contrário, foi a forma comum de exercício das “línguas locais” até o final da Idade Média ocidental. A elaboração escrita do vernáculo tinha pouquíssimo efeito sobre a vida cotidiana, uma vez que ainda era restrita às classes letradas e à sua função política dentro da divisão do trabalho. Foi aproximadamente a partir do século XIII que a escrita deixa de ser executada exclusivamente por clérigos e escribas reais para integrar o comércio e a burocracia governamental. Contudo, na forma de manuscrito, não se havia experimentado uma produção massiva e corrente da expressão gráfica, o que só ocorrerá com a difusão da prensa mecânica de Gutenberg.

Se a narrativa oral é difundida por meio de sua memorização, a narrativa escrita expressa ainda mais claramente o ideal de durabilidade, implícito no uso de matérias a princípio mais perenes que a voz humana. Assim, com a produção literária (em sentido amplo) orientada para e pelo papel impresso, ocorre uma mudança profunda no *sentido intencional* da escrita, em que a presença do corpo e das emoções é subtraída em favor da intelecção do discurso (GUMBRECHT, 1998).

Tal distinção pode ser percebida se compararmos a poesia dos trovadores provençais do século XI, cantada ou declamada, e a poesia escrita, separada da música e da recitação. No primeiro caso – nas festas e jogos nos quais ocorriam as declamações - o corpo ainda é a fonte da produção de sentido. Na moderna poesia, ao contrário,

definitivamente, o corpo não era mais o veículo de constituição do sentido; [...] O corpo fora separado da consciência da comunicação. Repentinamente, em poucos anos, o autor espacialmente ausente tornou-se o ‘provedor’ de sentido [...] da leitura; repentinamente a presença física do recitador, do escritor ou do impressor era colocada entre parênteses [...] (Idem, p. 75-76).

A escrita foi acompanhada pelo desenvolvimento da hermenêutica, relacionada ao estudo do texto e de seus significados. Por meio desse registro, os textos podem ser submetidos a diferentes leituras, afastadas no tempo e no espaço. De acordo com Giddens, a escrita “expande o nível do distanciamento espaço-temporal e cria uma perspectiva de passado, presente e futuro, onde a apropriação reflexiva do conhecimento pode ser destacada da tradição designada” (1991, p. 31).

Em suas considerações sobre a arte de narrar, Benjamin (2012) aponta que a narrativa tradicional, com raízes na oralidade, torna-se mais rarefeita nas modernas sociedades devido ao declínio de duas de suas dimensões: a *experiência* e a *sabedoria*. Evidentemente, não se trata da experiência controlada do empirismo científico, mas do discurso sobre a experiência vivida enquanto método (indutivo) de conhecimento. A mesma que autorizava viajantes a contarem histórias de outras terras, e sábios, em geral experientes, a darem conselhos, como um modo de transmitir a sabedoria. Definida pelo autor como “o lado épico da verdade”, a sabedoria corresponde justamente à aura de ensinamento que envolvia a narrativa.

A sabedoria como valor, estranha à ciência moderna, era presente em narrativas clássicas como as de Heródoto e Tucídides. Eles escreveram sobre os feitos e os costumes, no entanto, sua busca principal relaciona-se ao sentido das guerras gregas. Quando decidem pela disposição cronológica dos acontecimentos,

certamente não o fazem com vistas a descrever um “processo histórico”, no sentido moderno, mas para investigar o *conteúdo humano* das ações (LIMA, 2006, p. 78). A concepção circular do tempo, presente entre os gregos, conduzia-os à busca das essências que perfilam os acontecimentos, através de seu reconhecimento da constância histórica. A busca de sentido era, para eles, plenamente justificável, uma vez que o universo lhes parecia *encantado*, ou seja, pleno de sentido. De acordo com Lima, a presença do ponto de vista “grego”, dificultou a leitura de Heródoto a partir da sensibilidade moderna, assediada pelo pressuposto de inferioridade do poético em relação à exploração racional (Idem). Uma sensibilidade que se fundara na dicotomia entre a superstição e a ciência, a treva e a luz.

No nível da narratividade, a separação mais radical entre as concepções de conhecimento (científico) e ficcionalidade (literária) consoma-se no século XIX, durante o processo de institucionalização das ciências do homem. Estas, sob o prisma do positivismo, buscaram afirmar sua legitimidade enquanto narrativa realista sobre a sociedade, o que significou o ocultamento dos aspectos propriamente simbolizantes de seu método na tentativa de equipará-lo ao paradigma organicista.

Afastando-se do realismo literário, influente nos romances dos séculos XVIII e XIX, a sociologia e a história moderna propunham-se a explicar a sociedade objetivamente, sem recorrer à fabulação. Essa diferença, que a modernidade aprofunda, assemelha-se a diferença que Heródoto, e sobretudo Tucídides, buscavam estabelecer em relação à poesia de Homero. Neste ponto, os historiadores modernos fazem suas as palavras do escritor da Guerra do Peloponeso:

Pode acontecer que a ausência do fabuloso em minha narrativa pareça menos agradável ao ouvido, mas quem quer que deseje ter uma ideia clara tanto dos eventos ocorridos quanto daqueles que algum dia voltarão a ocorrer em circunstâncias idênticas ou semelhantes em consequência de seu conteúdo humano, julgará a minha história útil e isso bastará (Tucídides, apud LIMA, 2006, p. 78).

As ciências do homem conceberam a sua forma de narratividade a partir da aspiração em descrever a realidade extratextual como se os significados nela encontrados emanassem dos próprios objetos. Contudo, não há narratividade sem um processo de significação (WHITE, 1991), afinal, não pode haver história sem algum tipo de sentido moral que emane dos relatos (VEYNE, 1983). A significação é o que permite dispor fatos e eventos dentro de um mesmo discurso, a partir de algum critério de semelhança que os alinhe. Sem ela, uma estória pode ser escrita em forma de anais, pelo registro disperso dos feitos, talvez em forma de crônica, mas não como narrativa.

No campo das ciências do homem, uma complexa relação se estabelece em seu lugar fronteiro entre um tipo de saber lógico e um tipo de saber narrativo, impelido a atribuir significado, ou seja, a optar por determinados significados em detrimento de outros. Do contrário, converter-se-iam no registro aleatório de fatos que por si nada explicam. Teriam, da ciência, o lado empírico, mas não o dedutivo, deixando a tarefa científica por acabar.

1.3 Escrita e verdade

Para pensarmos as interfaces entre narrativa e conhecimento, é importante lançar luz sobre as relações que ambos mantiveram com a questão da verdade. Expusemos que na história feita pelos gregos clássicos, encontra-se o procedimento de relatar tanto aquilo que se passou no mundo da ação quanto os significados (em geral éticos) que os acontecimentos comunicam. No renascentismo, apesar da enorme influência clássica, a escrita histórica assume outro significado.

Na *Crônica de Dom Fernando*, escrita por Fernão Lopes na Portugal da virada do século XV, Lima (1989) identifica a demanda por uma verdade histórica que prescindia de toda subjetividade. Uma busca pela exatidão descritiva, em nome da fidelidade ao que “realmente se passou”. Sob a influência escolástica, história e

narrativa são inspecionadas pelo *veto ao ficcional*, que consiste no controle cada vez mais acirrado sobre a imaginação na escrita. Evidentemente, a ideia de representação verdadeira neste contexto não é a mesma que caracterizará os séculos posteriores, quando a definição dos campos científico e literário biparte a narrativa em dois planos: o realista e o ficcional. O que podemos chamar ficção no horizonte medieval-tardio são as representações que escapam aos modelos conhecidos, comprovados pela ancestralidade histórica e pelo aval metafísico-religioso. O ficcional a que nos referimos não é o mesmo que “fantasioso”, mas que “desconhecido”.

Na poesia do mesmo período, a razão faz-se adversária da opinião e do canto (Ibidem). Assim, o apreço dos trovadores estilo-novistas do século XIII pela vida imaginária, relacionada ao amor ausente, é deixado de lado em favor de uma poesia decorosa, associada à retórica e comumente direcionada ao elogio da nobreza.

O esmero reclamado da *elegantia sermonis* implicava (a) o descaso pelo estatuto da ficção, (b) a possibilidade efetiva de conciliar o serviço à fé com a reverência aos clássicos modelares, (c) a necessidade de combinar a expressão individual com parâmetros objetivos, i.e., os retirados dos clássicos (LIMA, 1989: 27).

Sinder (1992) identifica nas narrativas de aventureiros do século XV e XVI (o navegador Colombo entre eles) uma forma de relato em que o fantástico povoa o mundo. Ali, a verdade não provém das provas visíveis ou demonstráveis, mas acima de tudo, da autoridade conferida pela tradição. Se Colombo descreve em seu diário a visão de sereias e outros eventos que, a nossos olhos, são claramente impossíveis, é porque os diários de Marco Polo, e mesmo a poesia de Homero, o comprovavam. Sua interpretação é finalista e retorna sempre aos modelos, fazendo com que o sentido último esteja sempre em conformidade com o sentido inicial (Idem, op. Cit, p. 26). Nesse sentido, como apontam alguns de seus estudiosos, os índios descritos no diário de Colombo confundem-se com os nativos da rota de Marco Polo. Em consonância com a mentalidade de fins do século XV, seu testemunho religa a experiência vivida ao conhecimento considerado verdadeiro, que o navegador bem

dominava. Não a toa apostou sua vida na ideia de que o mar não desaguava em trevas. Em suma, para ele, a verdade não está diante dos olhos.

Nos relatos de viajantes dos séculos seguintes, é possível identificar uma transição entre a narrativa clássica e a moderna, quando o extraordinário passa do mundo conhecido para a subjetividade. Estas narrativas, que tinham por tema a vida em outros povos e lugares, eram profundamente marcadas pela questão da experiência, da aventura pessoal, que correspondiam à dimensão propriamente fictícia do relato. Uma espécie de licença poética. O que significa que o próprio mundo já não era feérico, mas que a narrativa poderia, em certa medida, sê-lo. Instaura-se uma tensão entre aquilo que a narrativa transmite como conhecimento, e aquilo que nela é pura fantasia.

A partir do século XVII, mas sobretudo no século XVIII, tendo como intuito a ilustração, pode-se verificar no que diz respeito à literatura de viagem, o predomínio das narrativas de aventura. Pode-se constatar, em realidade, uma tensão constante a partir de então, que irá configurar essas narrativas através de uma oscilação entre a educação ilustrada e a própria aventura (SINDER, 1992, p. 102).

O romance moderno - cujo marco inicial é comumente atribuído a *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes - desponta como a forma narrativa que traduz mais perfeitamente a consciência da ficcionalidade, pois apresenta-se, desde o princípio, como produto de um *autor*, portanto, como ficção. De acordo com Watt, o romance marca a centralidade, no enredo literário, do indivíduo moderno, posto que a literatura anterior a ele reflete uma concepção predominantemente transcendental e coletiva da experiência, como a que permeia a epopeia clássica e renascentista (WATT, 1990, p. 15). No fundamento da narratividade romanesca, está a crise das certezas da tradição e da fé. A crise de sentido último e, no entanto, a *busca de significado* para as nossas ações. Assim, o gênero consolidou-se como uma forma literária moderna por excelência, ao conferir um protagonismo ao *indivíduo* e à experiência moderna do tempo, cada vez mais histórico e linear. Como expõe Lukács: “o tempo [...] só pode ser constitutivo

quando cessa a ligação com a pátria transcendental [...] somente o romance separa o sentido e a vida, e, com isso o essencial e o temporal” (LUCÁKS, GEORG. *Teoria do Romance*, apud BENJAMIN, 2012, p. 229).

Acerca da ficcionalidade subjacente à forma romanesca, lembra-nos Bakhtin que o romance moderno é também a representação de um discurso, e seus personagens ocupam posições ideológicas. O fato desta representação se dar de modo dialógico (através do narrador e de vários personagens), favorece a importância do enredo em detrimento de *jogos verbais abstratos* (1993, p. 135). Como se a sua forma narrativa fosse de tal modo delimitada que não deixasse lugar para cisões semânticas.

O homem no romance pode agir, não menos que no drama e na epopeia – mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso [...], a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideologicamente definida. A ação e o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para a revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra. (BAKHTIN, 1993, p. 135).

De acordo com Lima, o iluminismo foi marcado pela valorização da narrativa testemunhal, do “ver com os próprios olhos”, que o autor designa por *autopsia* (2006). Assim, os relatos feitos por testemunhas oculares passaram a ser considerados fontes especialmente confiáveis, o que revela um interesse cada vez maior pela empiria da narrativa. Nessa perspectiva, o quão mais próximo estivesse o relato da memória, maior a sua capacidade em reportar um acontecimento *tal qual* ele se passou para quem *estava lá*. A verdade residiria, portanto, no plano do observável.

No período da ilustração, o veto ao ficcional é intensificado e poesia e fábula são afastadas da escrita de filósofos e de historiadores, nas quais ganham contornos de falsificação (LIMA, 1989: 21). Na escrita do conhecimento, o poético torna-se indesejável por sua ligação direta com uma subjetividade incontida que ameaçaria a verdade. Exceção feita a Rousseau, que se destaca como um contraponto interno do iluminismo, ao buscar uma conciliação entre o pensamento racional e o poético. Na

mesma proporção em que eram depuradas pela ciência, a retórica e a mitologia constituíam interesse da poesia neoclássica, sobretudo da corrente arcadista que marcou o século XVIII. Em suas academias, ensinavam-se os modelos considerados verdadeiros para a poesia, tanto a nível formal – por exemplo, o soneto –, como a nível temático (a natureza). Assim, configuram-se dois polos: de um lado uma escrita realista a serviço da verdade, e do outro uma escrita poética a serviço do belo.

Atravessando a reflexão de alguns autores, nossa genealogia quis apresentar algumas mudanças por que passa a narrativa, por meio da comparação de modelos clássicos, tradicionais e modernos. De modo bastante reduzido e simplificado, a genealogia pode ser expressa da seguinte maneira: Benjamin caracterizou o narrador clássico e medieval como aquele que transmitia a experiência em nome de um discurso exemplar. No Renascimento, desponta um tipo de narrador atento à representação de uma “verdade factual”. Na modernidade, figuram os tipos do narrador romanesco e do narrador da ciência. O primeiro assume uma objetividade *irônica*, ao descrever uma realidade que têm sabidamente uma origem ficcional. O último, personagem característico do século XIX, tem em comum com o romance realista a identificação entre o real e o representado por meio da objetividade e da verossimilhança. Na análise de Lima, esta concepção da linguagem parece conformar grande parte da subjetividade moderna e teve forte influência não apenas sobre a ciência como sobre grande parte da literatura anterior ao romantismo (LIMA, 1989).

Assim como Hobbes batia o pé contra a tradição propagada pelos humanistas do Renascimento, também, em sentido contrário, Cornford protestava contra o rígido prosaísmo positivista. Em ambos os casos evidenciava-se uma mesma questão: como a escrita dos erga, das ações ou dos feitos humanos, há de se comportar em face da escrita literária? Em outras palavras, punha-se o problema da linguagem. As soluções antagônicas têm tido uma longa duração. Assim como o humanismo inflou a escrita da história de ornamentos retóricos, comprometendo a sua própria tarefa e convertendo-a em um gênero das belas-artes, assim também a assepsia cientificista concebeu a linguagem como um meio neutro e transparente, apenas adequado ao transporte dos fatos (LIMA, 2006, p. 92).

II: As ciências do homem e suas representações

2.1 Representar o finito

(...) a representação não é simplesmente um objeto para as ciências humanas; ela é, como se acaba de ver, o próprio campo das ciências humanas, e em toda a sua extensão; é o suporte geral dessa forma de saber, aquilo a partir do qual ele é possível (FOUCAULT, 2000: 502).

Durante a renascença a teoria da representação fundada na *mimesis* é re-significada. Por um lado, a importância dos temas tradicionais – clássicos ou cristãos - e o parâmetro pictórico ligado à anatomia sinalizam a presença da *imitatio*. Por outro, o *valor de exposição* das obras de arte, intensamente cultivado neste período, diferenciou cada vez mais esta arte daquelas associadas à atmosfera do ritual, nas quais servia de mediadora para símbolos de uma cosmologia sagrada (BENJAMIN, 2012). Esta transformação inscreveu-se tanto na organização das novas relações sociais em torno da arte, quanto no nível da percepção, relativo ao modo como artistas e apreciadores passaram a conceber a obra de arte, a recebê-la e a senti-la. O homem do Humanismo experimentava a crise da visão metafísico-religiosa do mundo, assim como da teoria de representação nela inscrita. Assim, filósofos como Descartes e Montaigne desenvolveram um método que valoriza a aporia do conhecimento, ao passo que o Barroco mostra-se dividido entre o céu e a terra, a transcendência e a imanência.

Segundo Foucault, nesse contexto se produzem as bases epistemológicas de um interesse materialista, ou seja, voltado para a finitude (FOUCAULT, 2000). A partir da chamada “revolução científica” do século XVII, a natureza, o cálculo e a biologia tornam-se campos privilegiados de pesquisa. No entanto, o homem enquanto ser social, humanizado através de uma cultura e, sobretudo, desprovido de essência racial, não constituía matéria científica. Antes do surgimento destes

campos, foi preciso que se estabelecesse uma preocupação antropológica - esta muito anterior ao que, hoje, chamamos Antropologia.

Somente em meados dos mil e oitocentos, o “homem empírico” torna-se figura positiva no campo do saber, e a análise de suas relações materiais assume uma relevância equiparável às investigações metafísicas. Isso não significa que o ser humano não haja sido matéria de reflexão anteriormente. Os tratados sobre a natureza humana, por exemplo, marcaram profundamente tanto a literatura escolástica como a obra dos filósofos do Estado moderno. Contudo, como aponta Foucault, a análise do humano estava ainda atrelada à investigação das essências, ou seja, à descoberta do que se supunha infinito e atemporal. Em uma palavra, à transcendência.

Por esta razão, Koseleck comenta o largo uso da expressão *Historia magistra vitae* (KOSELECK, 2006), cunhada pelo orador Cícero, na literatura e nos discursos políticos até o século XVIII. A expressão conota a concepção da História como fonte de exemplos para a vida, indicando a ideia da constância da experiência humana. Este sentido da *História* está profundamente enraizado na concepção mimética da representação, em que a escrita da História não seria senão a própria História. E a História seria unívoca e linear, não sendo possível conceber mais de uma representação sobre o mesmo objeto. Os acontecimentos, uma vez descritos e explicados de forma autêntica e verdadeira, jamais suscitariam novas perguntas ou novas possibilidades. Portanto, antes do século XIX, a observação do mundo humano tinha por objetivo aceder à sua ontologia.

É sabido que o início de uma aspiração antropológica no mundo cristão se dera ao calor das “descobertas” ultramarinas, momento em que os afloram os debates sobre a existência ou não de uma alma nos selvagens de além-mar. O texto de F. Laplantine (1989) *A pré-história da antropologia: a descoberta das diferenças pelos viajantes do século XVI e a dupla resposta ideológica dada daquela época até nossos dias* traz o confronto intelectual de dois pensadores do século XVI: o frade Bartolomé de Las Casas e o juiz Sepulvera. O primeiro, defensor das virtudes do

modo de organização indígena. O último, postulando a sua natural inferioridade e a sanção divina à empresa colonizadora espanhola, que faria não apenas desviar os nativos do inferno como também da ignorância. Discussões como esta foram intensamente praticadas à época, como aponta Laplantine. Porém, centradas em problemas como a alma e a pureza, tais reflexões não chegam a desenvolver uma preocupação antropológica. Sobre estes primeiros “relativizadores” da época moderna, pesava o dogma sagrado e sua estrutura de ordenação do mundo. Assim, apesar de vozes como a de Las Casas, e do interesse de muitos intelectuais pelas almas do novo mundo, a atitude eurocêntrica da empresa colonizadora dificultava um conhecimento interessado nas particularidades culturais e linguísticas que diziam respeito à experiência efetiva dos nativos.

No campo das representações, o etnocentrismo europeu – que certamente ainda não havia sido posto à vista como um problema – estava em perfeita concordância com um sistema mental orientado por modelos. Afinal, a ação política da colonização foi em grande parte uma supressão da diversidade manifesta no homem em nome de um modelo do que este deveria ser: cristão, *civilizado*, etc.

Para Lévi-Strauss (1976) é em Rousseau que o homem é exposto como entidade histórica e cultural e como sujeito destinado (ou condenado, diria Sartre) a produzir suas próprias leis, seus próprios sistemas, sem submeter-se a nenhum modelo transcendental de ordenação. Ordem essa que em Hobbes e Maquiavel ainda se restringe à monarquia nacional. Rousseau apresenta uma concepção na qual os feitos do homem resultam substancialmente da vida em sociedade. Inaugura também a compreensão da cultura como algo relativamente descolado das necessidades ditadas pela natureza. A partir deste ponto, delineia-se um esboço do que seria a teoria social contemporânea, fundamentalmente contrária à concepção de que a sociedade consiste na mera soma dos indivíduos, orientados por seus interesses.

As ciências do homem nasceram de uma mudança tanto da significância da representação como da forma de se representar o conhecimento. Em relação à

primeira, o reconhecimento de que os indivíduos são forjados através da mediação e do processo de estratificação social foi sua condição *sine qua non*. Quanto à segunda, a mudança diz respeito à cisão entre *as palavras e as coisas*, do que resulta a inevitável pluralidade da interpretação (FOUCAULT, 2000).

As “novas ciências” tomavam por objeto o homem no que ele tem de empírico. Seu marco intelectual expressa não apenas o afastamento da metafísica escolástica, como também uma desmatematização do conhecimento, quando este se volta para o campo da linguagem. Em seu processo de institucionalização, estas ciências foram confrontadas com o problema da segurança de seus métodos, questão-chave para sua legitimação diante das ciências naturais, tidas por mais verdadeiras, já que demonstráveis. Como poderia uma ciência sem laboratórios e cujo material é de tal modo idiossincrático que produz uma vasta gama de interpretações ser tida por verdadeira, ou pelo menos, creditável?

De acordo com o paradigma organicista, presente no positivismo, o conhecimento da sociedade deveria apresentar as leis de funcionamento da mesma. Tomando por modelo a teoria de Darwin – predominante na ciência natural – a sociedade foi apreendida como um organismo, à semelhança do admitido por Comte e, de modo mais sofisticado, por Durkheim. Um organismo que contém um funcionamento característico, envolvendo estados saudáveis, patológicos, etc. Tais ideias foram aplicadas às ciências humanas, submetendo suas análises a um *princípio de regularidade universal e fixa* (BURKE, Edmund. *History of Civilization*, apud CARR, 1982).

Por influência do positivismo, a ciência histórica conferia especial valor às fontes escritas e à busca da verdade histórica, como se fosse possível eliminar toda sombra aporética através da justa análise e da justa linguagem. Deste modo, o problema da interpretação era posto em suspenso, deslocado o olhar para o problema da fidelidade às fontes e da comprovação dos fatos. Em sentido semelhante, L. Ranke define o historiador como aquele que, através da investigação dos fatos, alcança “uma visão universal dos acontecimentos, e um conhecimento

das relações objetivamente existentes” (RANKE, L., apud LIMA, 1989: 121). Deste modo, os fatos - evento, conjuntura, estrutura - eram entendidos como dotados de um significado próprio, contido na sua realidade. Conhecimento e representação foram designados como problemas homogêneos, como se as palavras e as coisas retornassem a um reino comum. Isso pode ser percebido na própria genealogia da palavra história na língua alemã, na qual o termo *Historie*, que sugere relato ou narrativa, passou a ser menos fluente que a palavra *Geschichte*, que significa “o acontecimento em si ou, respectivamente, uma série de ações cometidas ou sofridas” (KOSELLECK, 2006: 42).

Somente com a superação do positivismo no século XX, os novos campos deixaram de lado a busca de modelos universais e atemporais, tornando as representações culturais uma dimensão particularmente importante ao conhecimento do homem. Esta mudança pode ser associada a adventos intelectuais como o desenvolvimento do paradigma antropológico - sobretudo a partir de Boas -, e a chamada “virada linguística” (*linguistic turn*).

A perspectiva da antropologia cultural influenciou decisivamente a crise do evolucionismo na análise das sociedades, inaugurando um modelo interessado na *gramática* cultural dos povos. Inspirado pelas formulações da filosofia alemã, sobretudo a romântica, Franz Boas encontra nos sistemas culturais soluções e problemas particulares a permear a relação entre natureza e cultura. A diversidade da cultura dentro da unidade biológica fundamental é por ele definida como aquilo que caracteriza o homem enquanto tal. Deste modo, torna-se necessário, para o antropólogo, despir-se da noção de que as sociedades modernas são, em todos os aspectos, superiores às demais. Igualmente necessário é ter consciência de que não há um modo linear de desenvolvimento, pois as transformações históricas transcorrem em condições particulares. Este aspecto relacional e recíproco tem feito da antropologia social mais do que uma ciência, uma esperança em face dos conflitos do mundo globalizado.

O segundo fator, relacionado à virada linguística, assume importância abrumadora sobre o cenário intelectual de pós-guerra e inscreve-se na antropologia através do estruturalismo. Desenvolvido por toda uma genealogia intelectual e, que Nietzsche, Benjamin, Wittgenstein, Saussure, Lacan e Lévi-Strauss são pontos luminosos, o paradigma da linguística postula que a realidade não pode ser pensada como algo exterior à linguagem, posto ser a linguagem a própria percepção do mundo, construída peça a peça por significados cristalizados na cultura, em suas dimensões consciente e inconsciente. Autores como Lima e Stuart Hall comentam a importância primordial da descoberta do inconsciente na obra de Freud para a configuração do problema da produção simbólica e da linguagem no campo científico. Sua análise do inconsciente teria denunciado, de modo irreversível, a fragmentação do indivíduo cartesiano, sobre a qual se fundou o sujeito filosófico do humanismo. Nas palavras de Hall,

a teoria de Freud de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente (...) arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada (HALL, 2000: 36).

Para os críticos da tradição positivista, a tarefa básica das ciências do homem não é a de controlar um processo neutro de representação, mas a de lidar com estruturas ideológicas de significação. Dito de outro modo, seu desafio é o de significar fatos, eventos, estruturas, que não dispõem de significado apriorístico, tampouco de uma forma neutra de serem representados. Considerando que a significação não é ditada pela estrutura dos fatos “eles mesmos”, o historiador é forçado a admitir que é ele quem, por abstração, constrói o fato histórico. Isto não significa que este não tenha uma existência concreta, verificável na ação. Aqui a oposição se dá entre os termos construir e inventar. Pensemos por exemplo, em um evento como a guerra. Certamente este evento tem uma duração cronológica, nos dias de hoje até bem precisa. Mas como interpretá-lo isoladamente do processo que o levou à tona? Quando começa a Segunda Guerra mundial? Em 1939, quando Hitler

comanda a invasão à Polônia, no belicismo de 1914, no *crash* da bolsa americana de 1929, ao longo do imperialismo do século XIX, logo após a unificação alemã? Foram as duas grandes guerras um só período de *guerra total*, como sugere Eric Hobsbawm⁵?

Os fatos são constituídos por uma narrativa que produz entre eles uma ordem, uma hierarquia, ou seja, um discurso. Desse modo, a ciência torna-se o ponto da partida para a produção de sentido, ao invés de campo da descoberta do sentido último (e primeiro). Assim escreve White acerca da referencialidade dos fatos para o discurso:

Num discurso que lida com eventos manifestamente imaginários, que são os “conteúdos” de discursos ficcionais, a pergunta propõe poucos problemas. Pois, por que não deveriam eventos imaginários serem representados como “falando de si próprios”? (...) Mas eventos reais não deveriam falar, não deveriam “contar-se a si próprios” (...) eles podem perfeitamente bem servir como referentes de um discurso, pode-se falar sobre eles, mas eles não deveriam fazer-se passar por sujeitos de uma narrativa (WHITE, 1991:6).

Com isto, pretendo dizer que a exposição de um pensamento sobre os fatos é a única forma de representar os mesmos, posto não haver, na estrutura dos fatos, uma forma essencial de apreendê-los. A dimensão eminentemente conceitual dos fatos históricos é sublinhada por Veyne quando este afirma que os fatos não existem em estado isolado, mas por abstração, de modo que eles serão tão mais reais quanto mais lhes formulamos questões. Isso não significa, de nenhum modo, que careçam de materialidade, reduzindo-se a entidades abstratas, mas que eles existem a partir de suas relações com outros fatos.

O paradigma da interpretação também determina o tipo de análise que se faz das ações, ao considerar-se que os impulsos que movem as estruturas e os sujeitos nela envolvidos são, no mais das vezes, imprecisas para o próprio sujeito.

⁵ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*, São Paulo, ed.: Cia das Letras, 1995.

No caso de ações coletivas, tendem a apresentar grande variedade na consciência dos indivíduos. Pois elas brotam do atravessamento de múltiplas camadas de significado, sem as quais o pensamento não distingue e o corpo não age. A simples presença do objeto já está condicionada por uma interpretação. Neste sentido, há uma clara ruptura com a *imitatio*, que proclamava a antecendência da coisa representada sobre a representação. Aqui, os objetos apresentam-se, desde a origem, como símbolo. Ou seja, rastro e representação fundam-se mutuamente, e aparecem juntos à consciência. Nas palavras de Agamben, “o núcleo originário do significar não reside nem no significante e nem no significado, nem na estrutura e nem na voz, mas na dobra da presença sobre a qual eles se fundam: o logos (...)” (AGAMBEN, 2007 a: 248).

As contribuições da linguística fortaleceram o princípio de que as ciências humanas não são capazes de extrair de seus objetos interpretações únicas, pela mesma razão que uma filosofia de caráter antropocêntrico não se afastará demasiado das dimensões da *vida*, do *trabalho* e da *linguagem* (FOUCAULT, 2000). Neste sentido, Foucault dirige sua crítica à ciência essencialista, preocupada com as origens, com os verdadeiros significados, e, portanto, refém da metafísica. E afirma que genealogia histórica - a *história efetiva* – não deve subordinar-se à procura de um significado original, devido à consciência do caráter relacional e dialógico dos processos humanos. Assim, a genealogia mantém atuante a multiplicidade de fatores, de forças em confronto, que produzem o objeto de uma reflexão. As estruturas e as representações são observadas a partir de sua relação com as lutas históricas, ou seja, com a arena material dos desejos dos homens.

Como consequência, a genealogia da história não tem por fim a descrição passiva, mas o questionamento, ou melhor, a inquirição de verdades edificadas. Como lembra Foucault, a verdade também tem uma história. A importância de perseguir esta história é a de flagrar seus artifícios, de maneira à *desfetichizá-la* para, por fim, habilitá-la ao homem. Neste sentido, o cientista continuaria a ser o grande profanador que foi um dia. Aquele que domina as estratégias da verdade

para, através de um manejo astucioso, devolvê-la ao campo das possibilidades. Este sentido de profanação como o de restituição ao uso *comum* nos é oferecido por Agamben (2007b: 68).

Se interpretar era colocar lentamente em foco uma significação oculta na origem, apenas a metafísica poderia interpretar o devir da humanidade. Mas se interpretar é se apoderar por violência ou sub-repeção, de um sistema de regras que não tem em si uma significação essencial, e lhe impor uma direção, dobrá-lo a uma nova vontade, fazê-lo entrar em um outro jogo e submetê-lo a novas regras, então o devir da humanidade é uma série de interpretações. (FOCAULT, 1979: 26).

Retornando à questão da narrativa, a linguística sinaliza para o fato de que a interpretação/explicação e a “representação-encenação literária” (RICOEUR, 2007: 247) são operações intrincadas, que não se dão de forma independente na composição de um estudo. Quando produz a sua narrativa, o cientista encontra-se no cerne da produção do conhecimento, não apenas registrando-o. Assim, na semântica conceitual moderna, o nome história passa a expressar simultaneamente três sentidos distintos: aquilo que aconteceu concretamente, o julgamento sobre os fatos e a representação de ambos no plano da escrita.

Assim, será fortemente enfatizado o fato de que a representação no plano histórico não se limita a conferir uma roupagem verbal a um discurso cuja coerência estaria completa antes de sua entrada na literatura, mas que constitui propriamente uma operação que tem o privilégio de trazer à luz a visada referencial do discurso histórico (RICOEUR, 2007: 248).

A visada referencial proposta por Ricoeur constitui, em sua teoria, o traço constitutivo da representação científica. A diferença entre a narrativa da ciência e a da literatura residiria, antes de tudo, no compromisso da primeira em analisar e interpretar o “referencial externo” que suscita a reflexão. Em sua definição, a narrativa histórica ou sociológica mantém a visada referencial, ou “externa”, como a “significância de sua representação” (Idem: 268,269).

As ilusões do realismo sobre o efeito mimético da linguagem foram comuns à escola positivista e a uma das principais correntes do romance do século XIX: o

naturalismo. Em analogia à segurança da ciência, nesta literatura não havia “lugar para o inconcluso, o incerto, habilmente preenchidos com lugares-comuns e afirmativas científicas” (SÜSSEKIND, 1894: 112). A ciência foi concebida como a pedra de toque do progresso, de modo que era preciso instaurá-la em todos os campos: “a ciência em filosofia, a ciência em poesia, a ciência na literatura, a ciência na política. Era a ciência como salvação”⁶. Sob os auspícios naturalistas, a escrita deveria operar com máximo grau de transparência, de modo a espelhar a realidade. Devido a esta proximidade entre uma ciência que narra e uma literatura que informa, campos como a sociologia e a história experimentaram acusações semelhantes às que, na virada do século, também atingiram o romance realista.

Com efeito, a superação do critério de autenticidade da representação constituiu um desafio de ambos os campos. A crítica ao naturalismo produz efeitos, primeiro na literatura e ulteriormente na ciência. Seu resultado foi que tanto a narrativa romanesca quanto a histórica rompem com a noção clássica de verossimilhança. “Mas também, por isso mesmo, nasce um novo verossímil que é precisamente o realismo, entendido como todo discurso que aceita enunciações creditadas unicamente pelo referente” (RICOEUR, 2007: 263).

A impossibilidade de uma representação transparente do mundo humano faz do seu conhecimento um saber perspectivo. Pois este depende de um observador que mire de determinado ponto, disposto a apreciar ou condenar, e a lançar foco sobre determinados aspectos da realidade e não outros. De “um olhar que sabe tanto de onde olha quanto o que olha” (Idem: 30). Analisando o quadro *Las Meninas*, de Velasques, Foucault reconhece uma pista desta nova forma de representar, na qual uma “representação pode oferecer-se como pura

⁶ FAORO, Raimundo. *A República Inacabada: organização e prefácio* Fábio Konder Comparato. São Paulo: Globo. 2007.

representação”. Nesta forma, seu efeito pretende ser puramente reflexivo, ou alegórico, ao invés de ilustrativo e fundado na verossimilhança.

Um dos desafios da interpretação é posto por Nietzsche em *As Considerações Extemporâneas* como a tentação de se negar o movimento da vida em favor da pureza de uma verdade. Ao mesmo tempo em que projeta a paixão e o agir na base do conhecer, o filósofo é crítico agudo do tipo de história que neutraliza as contradições de seu material para torna-lo parte de uma ideia totalizante (NIETZSCHE, apud FOUCAULT, 1979: 27). Nietzsche habilita as paixões e o caráter ativo do pensamento, mas não autoriza o intelectual a impor ao conhecimento uma realidade desejada, na qual os conflitos são sublimados por uma vontade livre dos referenciais externos.

Observações semelhantes são tecidas por Weber⁷ quando afirma que, preservado o escopo da objetividade, a neutralidade axiológica não elimina as escolhas valorativas do cientista. Ao contrário, a configuração de um objeto de análise se faz, em larga medida, por meio de preocupações afetivas e de valor. Afinal, a objetividade é, desde o princípio, conduzida por uma subjetividade que interroga. Por esta razão, a atividade do cientista distingue-se do procedimento da coleção, do antiquário e da enciclopédia. O primeiro seleciona, para sua narrativa dos fatos, somente aqueles que põem em evidência um determinado processo. Se, ao contrário, o conhecimento procedesse por acúmulo desinteressado, com o passar dos tempos os manuais tornar-se-iam ilegíveis de tão extensos.

No que diz respeito à utilidade ou pragmatismo dessas ciências para a solução dos problemas de que tratam, há que se ter em conta que seu objeto- o humano – é, em última instância, imprevisível. Aristóteles, distinguindo-se das concepções platônicas, afirma que a poesia é mais séria do que a História por tratar do geral e das essências, enquanto a última valoriza o trivial e o particular (ARISTÓTELES, 2003: 43). Com efeito, as ciências sociais não são capazes de produzir

⁷WEBER, Max. “O sentido da neutralidade axiológica nas Ciências Sociológicas e Econômicas”. In *Ensaio sobre a teoria das Ciências sociais*. São Paulo: Moraes, 1991.

leis gerais. Não autorizam profecias, apenas hipóteses. Não oferecem soluções prontas através de exemplos, como na expressão *Histotia magistra vitae*, mas correlações e comparações que auxiliam na delimitação de um problema.

Resta dizer que este conhecimento é, em primeiro lugar, interessado. Nada nele é descoberto por acaso, nada que se equipare ao sopro da musa ou à imagem da maçã de Newton. Pois ele não transcende ao homem. Voltado reflexivamente para si mesmo, como a própria linguagem, cria seus próprios enigmas. Suas respostas dependem do horizonte de expectativas do sujeito que, sendo também o objeto, mira-se no espelho e vê, atrás de si, o reflexo do mundo ao redor.

Ter uma preocupação antropológica como temática é dedicar-se ao estudo e à representação da finitude (FOUCAULT 2000). Por finitude entende-se: o *homem*, seus assuntos, suas paixões, suas guerras, sua organização, e tudo o que diga respeito à sua vida temporal. Portanto, é interessar-se pela *realidade*, não apenas no sentido em que uma ciência realista o faz, mas também no interesse que por ela guarda a ficção.

2.2 Especificidades da narrativa

De acordo com Hayden White, a narrativa pode ser caracterizada como uma forma discursiva na qual as representações são dispostas de maneira a construir um enredo ou uma estória. Este aspecto é ressaltado por ele em *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe* (1992), ao relacionar a narrativa com a composição de uma trama. Uma trama que, na expressão do autor, possui um *efeito explicativo*. A narrativa apresenta-se como um modo de ordenação das representações de maneira a compor uma ação ou uma trama (um conjunto de ações com relações de sentido entre si). Em sentido mais amplo, a narrativa corresponde à dimensão dinâmica da representação.

Deste modo, podemos dizer que um quadro apresenta uma narrativa quando há nele um sentido de movimento, ou seja, quando dispõe de elementos que nos

fazem imaginar uma ação, ou mesmo um enredo. O mesmo se passa em relação à música. O desenvolvimento e adoção do sistema tonal aproxima a música de outras artes nas quais a narrativa se fazia presente, como a literatura e o drama. Assim, durante a audição de uma peça clássica, podemos experimentar pensamentos imagéticos tais como luta, espanto, tranquilidade, natureza, etc.

Há certamente outras formas de representação, nas quais a narrativa está ausente ou é minimizada. Um discurso explicativo pode constituir ou não uma narrativa em sentido estrito. Quando refere-se à análise de uma estrutura na qual nenhuma ação transcorre, e sobretudo quando tematiza questões relacionadas ao infinito ou ao mundo natural, dificilmente optará pela forma narrativa. Afinal, não pode haver trama no mundo das forças inconscientes, como são as forças naturais. A narrativa é um modo discursivo característico das representações do humano, por ser o homem o único “objeto” cuja ação significa. No entanto, a forma narrativa não é o único modo discursivo das ciências humanas. Esta pode assumir também o aspecto de um mapa, um quadro explicativo. O mesmo se passa no campo das artes, no qual as obras podem investir com maior ou menor intensidade na narrativa. Um exemplo da negação da narrativa na pintura encontra-se no abstracionismo, sobretudo aquele que aspira à “pura forma”, ou seja, à decomposição da representação. Na poesia, dentre as muitas formas de se renunciar à narrativa, podemos citar a ideia do “branco” na proposta estética de Mallarmé, e a possibilidade de quebra constante do sentido aberta pelo verso livre, a exemplo da cesura e do *enjambement*⁸.

A proposta de Koselleck de que, no discurso histórico, os eventos sugerem um relato em forma de narrativa, ao passo que as estruturas exigem um discurso descritivo está longe de ser satisfatória para se pensar a questão da escrita (2006), pois restringe a narrativa à forma de uma descrição linear, o que não se verifica na

⁸ Para um aprofundamento sobre os procedimentos da cesura e do *enjambement* na poesia, consultar os ensaios *Ideia da prosa* e *Ideia de cesura*, contidos na obra *Ideia da prosa*, de Giorgio Agamben (2012).

escrita de numerosos autores que narram a despeito da ordem cronológica. Além disso, as estruturas também podem ser “dramatizadas”, ou seja, narradas. O que dizer dos escritos de Karl Marx, em que o autor *segue do particular para o geral*⁹ sem nunca deixar de lado os *exemplos* da empiria histórica?

Retornando à definição que propus, a narrativa se define como uma forma de representar que engloba a ação. Sua especificidade não é a de impor ao seu conteúdo a forma de uma história com início, meio e fim, mas a de atribuir ao representado um sentido dinâmico. Assim, nos aproximamos da proposta de Ricoeur (2007), na qual a narrativa pode integrar os três níveis do conhecimento social: estrutura, conjuntura, acontecimento. A narrativa será cientificamente densa se congrega, sob as malhas do texto, a análise de fontes, a compreensão/interpretação e a escritura.

De acordo com a definição de Veyne sobre as peculiaridades da sociologia e da história, a segunda seria mais suscetível ao discurso narrativizante do que a primeira, devido à sua preocupação com a individualidade de cada trama. A suposta propensão da história ao formato da narrativa foi de tal modo influente sobre o pensamento histórico que, para o autor, demanda uma reflexão crítica sobre suas potencialidades. De fato, tomar a narrativa, no sentido da *story*, como o único modelo das ciências humanas limitaria em muito suas possibilidades de representação. Há que se ter à vista que “a vida não é uma história, e só assume essa forma na medida em que lhe conferimos esse atributo” (2007: 254). Sabendo-se que a história não está pronta antes de sua escrita (KOSELLECK, 2006: 133), há que se ter claro que a narrativização é, em primeiro lugar, uma escolha formal.

Como aponta Watt (Op. Cit.), o surgimento do romance é coetâneo à escrita da História, no momento em que o modelo narrativo está em evidência. Suas semelhanças são numerosas. História e romance versam sobre as ações e as relações dos indivíduos entre si. A definição de seus respectivos domínios foi

⁹ Referência à expressão utilizada por Marx no texto *Introdução à Contribuição para a Crítica da Economia Política* (1859).

estabelecida principalmente em função da posição que cada uma ocupa em relação ao imaginário. Deste modo, sua distinção repousa principalmente na natureza do pacto implícito entre o autor e o leitor. Acerca deste, Ricoeur afirma que, na narrativa da ciência, a inteligibilidade do discurso deve sobrepor-se à ficção e à poeticidade. Nela, o *prazer da leitura entra como que por acréscimo*, e o leitor

se mantém de guarda, abre um olho crítico e exige, se não um discurso verdadeiro comparável ao de um tratado de física, pelo menos um discurso plausível, admissível, provável e, em todo caso, honesto e verídico; educado para detectar as falsificações, não quer lidar com um mentiroso (RICOEUR, 2007: 275).

De acordo com o autor, no texto literário, suspende-se a expectativa de descrição do real extraliterário, pois a importância da literatura estaria associada à riqueza da própria representação. No lugar de fatos comprovados, nela se valorizam as dimensões poética e ficcional da narrativa - a primeira entendida como a reflexão sobre a linguagem, e a última como a invenção de uma trama e de seus personagens.

A ideia de pacto parece-me bastante útil para situar esta fronteira. Mas é à questão da autenticidade do conteúdo que a noção de pacto responde. O que não fica claro na análise do autor supracitado é em que medida a questão da representação e da escritura aí se encerram. Será que basta partir de uma análise rigorosa e empírica da realidade, e a representação entraria também “como que por acréscimo?”. Não seria a representação textual uma atividade tão específica quanto à análise? Uma atividade que demanda uma reflexão particular sobre sua linguagem?

Após a separação das palavras e das coisas, sinalizada por Foucault como um dos traços da modernidade (2000), a literatura aparece como o lugar em que a representação ganha autonomia. Um lugar no qual a linguagem pode falar de si própria (SINDER, 1992: 96). E, não seria injusto pensar, a ciência desejou ser o lugar em que a linguagem se fundisse ao real e restaurasse a plena presença do objeto. Desse modo, no momento de fundação institucional das ciências do homem, o

debate sobre as possibilidades do representar foi, de certo modo, adiado. Ou, antes, deixado a cargo dos que fazem literatura, como expressa Foucault: “A literatura é a contestação da filologia (de que ela é, no entanto, a figura gêmea): ela reconduz a linguagem da gramática ao puro poder de falar, e aí encontra o imperioso e selvagem ser das palavras” (FOUCAULT, 1991, apud. SINDER, Op. Cit.: 96).

III: Teorias do poético e crítica moderna

3.1 Iluminismo e romantismo

A aproximação entre arte e filosofia no surgimento da crítica de arte moderna produziu duas correntes bastante expressivas, cujas ideias se desdobrariam por diversas escolas e movimentos: a crítica de arte iluminista, desenvolvida com base no racionalismo e sistematizada pelo filósofo prussiano Immanuel Kant, e a crítica romântica, formulada a partir dos escritos de Herder, Schiller, F. Schlegel, Goethe, entre outros.

Em sua análise sobre o belo e o sublime, Kant afirma que a beleza é desprovida de qualquer funcionalidade. A obra de arte, que tem por fim a experiência do belo, é, por conseguinte, avessa à lógica do uso. Ela pertence à outra lógica, da fruição desinteressada.

El rasgo predominante de las estéticas modernas fue lo que Kant denominó objetos contruidos siguiendo una finalidad sin fin; en palabras de Umberto Eco, las experiencias en que las formas prevalecen sobre la función (CANCLINI, 2010 B: 31).

A doutrina do desinteresse estético institui o afastamento da função social da arte, e determina que os objetos de arte devem ser contemplados enquanto representação pura. A beleza formal restitui o valor que a desmistificação do mundo lhe tomara.

(...) nenhum conceito de bom pode determinar o juízo de gosto; porque ele é um juízo estético e não um juízo de conhecimento, o qual, pois, não concerne a nenhum conceito da natureza e da possibilidade interna ou externa do objeto através desta ou daquela causa, mas simplesmente à relação das faculdades de representação entre si, na medida em que elas são determinadas por uma representação (KANT, 2012: 61).

Ao mesmo tempo, o Kant enuncia a possibilidade de se julgar a obra a partir de parâmetros universais, uma vez que a beleza pode ser objeto de consenso (KANT, 2012). No entanto, como ele próprio ressalta, o julgamento estético não é capaz de produzir juízos apodícticos, ou seja, demonstráveis por medidas objetivas, “imediatamente corretas”. O que tornaria a crítica de arte possível seria a existência de uma “universalidade subjetiva”, isenta de conceitos particulares. Sobre este sentido metafísico do juízo estético, Antônio Cícero observa: “A explicação de Kant não se baseia em nenhuma observação empírica, que seja relevante apenas a determinada situação histórica; ao contrário, baseia-se numa investigação a priori e transcendental do juízo estético” (2005: 29). Inspirada nos padrões da arte clássica, esta crítica inclina-se a desvendar a universalidade da obra, seu valor intrínseco e atemporal.

O romantismo fundou sua teoria sobre a noção de *reflexão*. Esta garantia não apenas o caráter mediador (e mediado) do saber, mas também a *infinitude* de seu processo. Ao produzirem reflexão, ciência e arte são, para os românticos, fundamentalmente semelhantes: ambas participam do conhecimento de si e das coisas. Portanto, na teoria romântica, crítica e filosofia são atividades inseparáveis.

A afirmação de Wordsworth de que “tanto a poesia como a ciência comunicam conhecimento e verdade” expressa com clareza a confiança do romantismo na força heurística da arte (Id.: 134). Este “sentimento oceânico” diante do conhecimento nasce da noção romântica de que o mesmo pode ser acedido de várias formas: razão, introspecção, experiência, contemplação, sonho.

Definido por Berlin (1999) como uma categoria dinâmica, uma contraforça constante e necessária ao racionalismo no horizonte da modernidade, o romantismo teve forte influência sobre a filosofia crítica, sensível em autores como Nietzsche. Para compreender esta colocação, atenhamo-nos brevemente às considerações de Benjamin sobre o romantismo. Em “O conceito de crítica de arte do Romantismo alemão”, o autor debate em profundidade o conjunto de teses e noções que

conformariam a “teoria romântica”, abordando seus desdobramentos para o conhecimento e para a crítica de arte.

No que tange às proposições românticas acerca da ciência, Benjamin reconhece uma concordância entre os primeiros românticos, Novalis entre eles, com as ideias de Fichte no conceito de *doutrina-da-ciência*. Tal posição pode ser assim resumida: a ciência possui não apenas um conteúdo mas também uma forma. Ela é a “ciência de algo mas não esse algo mesmo”. Esses dois movimentos- o da ciência das coisas e o da autoconsciência da ciência- se transpassam e depois retornam a si mesmos. A dimensão do pensar e o pensar do pensar (a forma) estabelecem entre si uma dialética. Uma *reflexão*. Em outras palavras, o conhecimento não está apenas no objeto, mas na linguagem (BENJAMIN, 1993: 29).

A partir da ideia da *reflexão*, F. Schlegel postula que a obra de arte se consuma quando é suficiente em sua individualidade, e incompleta diante de suas possibilidades. A obra existe quando sua expressão se encontra profundamente delimitada e “fiel a si mesma” em toda sua extensão, “mas, no interior de seus limites, ilimitada” (BENJAMIN, 1993: 81). A obra de arte seria, ela própria, produto da reflexão e da experiência de quem a recebe. Em seu interior, ela é ilimitada, ou seja, reserva uma grande margem “em branco”, a ser preenchida pela interação entre a consciência do expectador e o espírito (*geist*) da obra. Portanto, a reflexão não tem um fim. Ela implica não na unicidade do conhecimento, mas no seu perpétuo dividir-se (PAZ, 1984:100).

De acordo com Benjamin, os românticos adotaram a expressão de “crítico de arte”, em substituição a de “juiz de arte”, mais presente na crítica kantiana. A crítica romântica dispõe-se a percorrer a obra e ressignificá-la. Em última instância, continuá-la. Seu método é hermenêutico e baseia-se na análise da estrutura interna da obra, de sua individualidade.

O romantismo radicaliza a ideia de que o artista produz reflexão e poíesis, conteúdo e forma, fazendo-se, em todos os sentidos, *autor*. Herdeiro do fogo de Prometeu, o autor está acima de qualquer premissa ou “lei estética”, pois ele sonda

um universo infinito: o da arte. Este aspecto gerou muitas críticas sobre o romantismo, acusado de transformar a arte na expressão pessoal de indivíduos especiais, possuidores do “gênio criador”. Estas críticas baseiam-se em dois traços do romantismo: a relação entre expressão e experiência; e a questão do imediatismo, a qual alguns chamam de “fluxo de consciência”, ou de “inspiração”.

A importância da *experiência* para a produção poética é consequente da própria relação entre conhecimento e *poiésis*, já enunciada. No romantismo, o artista se cria a si mesmo enquanto cria sua obra. A ligação entre obra e vida faz da primeira um médium para a construção do sujeito, tanto para aquele que a produz como para quem a experimenta. Deste modo, os românticos atribuem especial valor à expressão de si. O que não deve ser confundido com a ideia de isolamento do indivíduo ensimesmado, ou seja, com alguma forma de solipsismo. A expressividade romântica, mesmo quando se volta para dentro do indivíduo, busca nomear aquilo que é *comum* na experiência e no imaginário coletivo. Nas palavras do jovem Werther, de Goethe: “debruço-me sobre mim e encontro um mundo”.

Uma elaboração mais aprofundada da questão do imediatismo e da inspiração marcam também o salto da teoria romântica em relação a seus predecessores da corrente que ficou conhecida pela máxima “Tempestade e ímpeto” (*Sturm und drang*). F. Schlegel, em seu *Fragmento 116*, critica “o predomínio da poesia vivencial, proclamada pelo sturm und drang e por Herder, consistente em afirmar que a poesia vive da expressão direta da alma e do sentimento” (Idem: 98). Para Schlegel, a criação artística depende de certo distanciamento por parte de seu autor, que permita um processo de “absolutização, universalização e classificação do momento individual” (BENJAMIN, 1993: 76).

Esse distanciamento foi associado ao que alguns teóricos designaram por *ironia*. Em seu sentido *literário-sensível* (LUKÁCS, 2000), a ironia significa a consciência da tensão entre a ficção e o real, e a manutenção desta contradição por meio do *jogo* narrativo. Ela significa a consciência de que a representação não

abarca o real em si, e de que a obra de arte é, no fundo, apenas uma *obra*, construída pelo trabalho de seus autores.

A ironia é, portanto, consequência da própria reflexividade. Na produção da obra, ela corresponde à invenção consciente e arbitrária que nela investe o autor. Por esta razão, Benjamin comenta que, na teoria romântica, a ironia favorece o controle da forma e serve de limite à livre expressividade. A este propósito, vale lembrar a preciosa indicação de Lukács de que a tentativa de “configurar o utópico como existente acaba por destruir a forma, sem criar realidade” (2000: 160).

Portanto, na concepção romântica, a autonomia da arte resulta justamente do princípio de que a vida não é, em si, romance ou poesia. Entre as duas há uma mediação que é a consciência artística: a ironia. É necessário que o espectador saiba “que o tempo da cena não se confunde com o tempo do relógio” (LIMA, 1989: 66).

3.2 Modernidade e negatividade

Contemporaneamente ao movimento romântico, a escola parnasiana espalha-se nas academias europeias, e opõe-se aos “excessos românticos”, retomando características do arcadismo setecentista. Lima caracteriza o projeto seu projeto estético como um esforço desesperado em defesa da *imitatio* e do ideal clássico de beleza (1989). De acordo com Benjamin, a valorização clássica do belo conserva algo do caráter sagrado, ou transcendente, da obra de arte. Este valor é parte de sua *aura*, de sua configuração única e irrepetível.

Nos padrões da estética neoclássica, esta verdade superior emana de uma nova “teologia”: o culto ao belo, no qual a beleza da arte é interpretada à semelhança da beleza humana, rigorosamente construída pela consciência divina, de modo totalmente desinteressado.

Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo. Essas formas, profanas do culto do Belo,

surgidas na Renascença e vigente durante três séculos, deixaram manifesto esse fundamento quando sofreram seu primeiro abalo grave. Com efeito, quando o advento da primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária - a fotografia (...) ela reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte. Dela resultou a teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva. (Na literatura, foi Mallarmé o primeiro a alcançar esse estágio) (BENJAMIN, 2012:185).

Nos dizeres de Lima, a poética neoclássica se apresenta como “um revival da retórica, na esperança de identificar a pureza de uma nova substância, a substância do poético” (LIMA, 1989: 63). Assim, o culto do belo converte-se em mera reverência à forma. É contra essa concepção de poesia que se rebelarão Baudelaire e, após ele, os simbolistas. Estes rejeitam a vertente parnasiana, e com ela a teologia do belo e o modelo da imitação. Como aponta Kristeva, na crítica neoclássica

poetry had become mere rhetoric, linguistic formalism, a fetishization, a surrogate of the thetic. The established bourgeois regime had been consuming this kind of poetry since the Restoration and especially during the Second Empire, which began in 1852, reducing it to a decorative uselessness that challenged none of the subjects of its time (KRISTEVA, 1984: 83).

Baudelaire soube reconhecer na burguesia pós-revolucionária uma continuação do culto aristocrático de uma arte elevada. Contra ela, o poeta evoca o grotesco e o choque das grandes cidades em seus poemas. Na interpretação de Agamben, a grandeza de Baudelaire diante da intromissão da mercadoria sobre a arte foi fazer da “aura de intocabilidade” da criação artística o seu fetiche (AGAMBEN, 2007 a). Ao mesmo tempo em que afirma que poesia não tem outro fim senão ela mesma, Baudelaire resgata um sentido quase místico para a experiência da obra, contribuindo para a sua fetichização.

A partir daí, tem-se sua implacável polêmica contra toda interpretação utilitarista da obra de arte e a insistência no caráter inapreensível da experiência estética e a sua teorização do belo como epifania instantânea e impenetrável (Id. Ibid: 75).

O pressuposto da linguagem como apresentação de possíveis, por oposição ao da linguagem como representação do belo, demarca a ruptura dos poetas

modernos com a poesia clássica. Esta transição pode ser percebida na obra e na figura de Baudelaire, a quem Rimbaud se referiu como *verdadeiro deus*. Pode ser que as imagens do *spleen* de Paris em seus poemas tenham por fundo a sensação de impotência do poema (e do poeta) em alterar o rumo das coisas, justamente devido a este caráter “negativo” de sua linguagem. Contudo a negatividade também alforria o poeta, como insinua Baudelaire em seu poema intitulado *Perda da auréola*. A imagem daquele que perde sua auréola na lama da cidade alegoriza um sentido profundo da passagem para a modernidade. Na sua faceta trágica, a modernidade tem a imagem da cidade como um pântano desconhecido, reino do inconciliável, onde habita o anônimo “homem da multidão”¹⁰. Este, nascido no enfraquecimento dos vínculos comunitários que também produzem o indivíduo antissocial, o conspirador e o criminoso (BENJAMIN, 1989). Por outro lado, a modernidade confere aos homens a liberdade de experimentar “o transitório, o efêmero, o contingente”¹¹. De escapar às posições fixas e simplesmente vagar ao sabor do risco e da oportunidade. Neste sentido, o poeta moderno entra em sua época de modo pedestre, como a liberdade de um anônimo. Por ela, evita vôos metafísicos que o privem da efervescência das ruas, do cheiro e dos rumores do tempo.

Vamos então ao poema:

– Mas o quê? você por aqui, meu caro? Você em tão mal lugar! você, o bebedor de quintessências! você, o comedor de ambrosia! Francamente, é de surpreender.

– Meu caro, você bem conhece meu pavor dos cavalos e das carruagens. Ainda há pouco, quando atravessava a toda a pressa o bulevar, saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte chega a galope por todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. De resto, disse com meus botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como está vendo!

– Você devia ao menos pôr um anúncio, ou comunicar a perda ao comissário.

¹⁰Referência ao conto de Edgar Allan Poe.

¹¹BAUDELAIRE, C. Trechos de *O pintor da vida moderna*. Apud BENJAMIN, 1989.

– Ah, não! Estou bem assim. Só você me reconheceu. Aliás, a dignidade me entedia. Depois, alegra-me pensar que talvez algum mau poeta encontre a auréola e com ela impudentemente se adorne. Fazer alguém feliz, que prazer! e sobretudo um feliz que me fará rir! Pense no X., ou no Z.! Hein! como será engraçado!

(*Perda de auréola*. In *Pequenos poemas em prosa*. BAUDELAIRE, 1976)

No final do século XIX, a questão da negatividade assume outras configurações, contribuindo para o tratamento da arte a partir de sua autossuficiência e desligamento da ação (TRILLING, 1965). Como fica claro na teoria poética de Valéry, esta proposta empreende um ataque às aspirações filosóficas da poesia, e reforça a ideia da crítica da arte como um estudo dos procedimentos linguístico-formais, ou seja, dos aspectos plásticos e sonoros do poema. A máxima de Mallarmé de que poesia não se faz com ideias, mas com palavras, traduz com precisão este axioma.

A estética formalista teve forte influência sobre a crítica de arte moderna até os anos de 1960 (LIMA, 1989: 59). Esta hipótese é compartilhada por Todorov, que assim descreve alguns de seus desdobramentos no século XX:

Tal é o pressuposto comum dos Formalistas russos (...), dos especialistas em estudos estilísticos ou “morfológicos” na Alemanha, dos discípulos de Mallarmé na França e dos seguidores do New criticism nos Estados Unidos. Tudo se passa como se a recusa em ver a arte subjugada à ideologia acarretasse necessariamente a ruptura definitiva entre a literatura e o pensamento; como se a rejeição das teorias marxistas do “reflexo” exigisse o desaparecimento de toda relação entre obra e mundo” (TODOROV, 2010: 70).

III: Metáfora e alegoria na representação

4.1. Metáforas

A teoria clássica sobre o poético define a poesia como imitação. A diferença entre as palavras da poesia e da filosofia foi avaliada em Platão como um problema de posicionamento diante da verdade: a filosofia vê através das cópias imperfeitas do real e eleva-se ao plano das ideias; a poesia contenta-se em copiar a realidade, produzindo uma imitação de segundo grau, cuja aspiração máxima é a de incluir um artifício de beleza. Este último aspecto representava, para Platão, também o seu perigo. Como a retórica, a poesia emprestaria beleza e fascinação a enunciações enganosas. No entanto, em pensadores como Aristóteles e o poeta latino Horácio, a poesia resgata seus poderes heurísticos. Para o filósofo macedônico, a poesia não apenas agrada como também instrui. A essência da arte poética, sendo a imitação e “o prazer que dela deriva”, conteria verossimilhança e verdade. Ao enunciar que esta arte imita “os caracteres, as emoções e as ações” (ARISTÓTELES2011: 12), atribui-se uma dimensão conhecedora à poesia, em virtude de sua forte relação com o mundo exterior.

O poeta clássico inventa alegorias porque “as palavras dos mistérios atraem boas almas” (LIMA, 1989: 40). A teoria aristotélica afirma, simultaneamente, o compromisso da poesia com a beleza e com a verdade. Como lembra Lima, sua apreensão da *imitatio* não sinaliza somente a semelhança com a vida, mas com a realidade. A diferença entre estas instâncias seria a de que a vida é fortuita e pessoalizada, enquanto a realidade é constante e impessoal.

Assim, a poesia seria capaz de imitar não apenas o fluxo da vida, mas algo de sua essência mais profunda. Como nos poemas-cantos atribuídos a Homero. Através da poesia, a beleza da verdade seria estrategicamente disfarçada sob a beleza da palavra, para que, conduzido pelo prazer da segunda, o leitor, ouvinte ou

expectador encontre os mitos, a história. A beleza da verdade seria, na teoria clássica, aquela que a filosofia revela ao decifrar a natureza e as essências. A beleza específica da arte residiria, como é claro, na sua produção (*tekne*). Agamben interpreta este postulado como a cisão entre uma forma própria e uma forma imprópria de significar. De acordo com o autor, a filosofia pós-socrática deu origem a dois tipos de palavra: a palavra poética e a palavra pensante (AGAMBEN, 2007 a).

Em diversos tratados sobre poesia desde a antiguidade admite-se que é próprio da poesia substituir os termos diretos por metáforas e metonímias. Na definição aristotélica, o “termo próprio” é tanto o habitualmente utilizado nas línguas “civilizadas”, como também a expressão de um conceito filosoficamente elaborado. A *glosa*, por sua vez, é caracterizada como um termo conhecido contanto menos utilizado, seja por sua menor precisão, ou por pertencer ao passado ou a uma região específica. E, finalmente, a metáfora é explicada como “a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia” (ARISTÓTELES, Op. Cit.: 74- 75). A palavra poética, valendo-se da metáfora, produziria uma comunicação específica, na qual os termos impróprios ganham uma função.

É evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade (Idem: 43).

A suposição de que haja uma forma autêntica de dizer a verdade expressa uma atitude de confiança diante da linguagem, na qual a palavra *própria* seria capaz de expressar a substância do objeto representado. Assim, “a escultura era uma cópia do modelo; a fórmula ritual, uma reprodução da realidade, capaz de reengendrará-la. Falar era recriar o objeto aludido” (PAZ, 1982:35). Como fica também demonstrado na *Arte Poética*, no interior das formas impróprias, podemos distinguir entre as enunciações falsas e as poéticas. As segundas, procedendo por metáforas, ainda revelariam algo das essências. Deste modo, à metáfora é reservado o lugar em

que a forma imprópria pode ser instrutiva, pois conserva o fio de sentido que a liga ao verdadeiro.

Por conseguinte, o bom poeta seria o que domina não apenas a arte do verbo, mas um conhecimento das coisas. Esta concepção foi fortemente valorizada no Renascimento, momento em que o compromisso da poesia com o belo e o seu compromisso com a verdade estão implicados. A obra de arte, enquanto metáfora, representaria a verdade sob a forma de uma bela imagem, de modo a promover uma conciliação ideal entre o belo e o verdadeiro.

Semelhante concepção da metáfora foi elaborada por Paul Ricoeur, para quem a metáfora tem sempre uma dupla significação, que compõe o seu dinamismo lexical. Ela expressa, ao mesmo tempo, uma estrutura de sentido principal e uma “transmutação resultante de sua transferência para outro espaço de sentido”. Como indica a própria etimologia da palavra – que, na raiz grega, significa transporte ou transposição – a metáfora seria uma representação contingente a um significado seguro. A distância entre estes dois sentidos seria uma condição necessária para esta figura linguística, pois, ao dizer-se que isto é *como* aquilo (*quer o como esteja ou não marcado*) (RICOEUR, 1983: 449), ficam estabelecidas uma semelhança e também uma diferença. Afinal, introduzir a palavra ou a ideia de *como* é também informar que isto *não é* aquilo, sinalizando a transposição metafórica. Segundo o autor, a primeira significação da metáfora refere-se a um objeto cognoscível, ao qual ela confere atributos e predicados. A segunda significação é aquela que ela *representa e faz aparecer*, através de um paralelismo semântico mais ou menos arbitrário.

Na mesma análise, Ricoeur comenta o uso específico que fazem da metáfora o *discurso especulativo* e o *discurso poético*. O primeiro está comprometido com o referencial externo, o último o transfigura. O primeiro, elaborado por filósofos e cientistas, caracteriza-se pela determinação conceitual e tem como objetivo uma definição do mundo por termos precisos. O último, relacionado à arte, tem como fim a *representação* e a produção de símbolos ou metáforas. Isto não significa que a

metáfora não seja utilizada no discurso especulativo, mas que não constitui o seu fim. Nas suas palavras: “o (discurso) especulativo não realiza as exigências verbais do metafórico senão instituindo um corte que marca a diferença irreduzível dos dois modos de discurso” (Id. Ibid.: 448). Ou seja, neste discurso, as imagens precisam sempre retornar aos conceitos, por meio de um ganho de sentido que se dá pelo reconhecimento da semelhança na pluralidade.

Portanto, é necessário não confundir a interpretação literal com a interpretação metafórica, ou seja, ter clareza sobre os dois regimes sob os quais os enunciados são proferidos. Esta ideia me parece bastante frutífera, pois reafirma a noção de pacto (defendida pelo autor) e sinaliza para a necessidade de uma teoria do ficcional. Nem Kant nem os românticos refutaram o pressuposto de que a crítica literária e a crítica histórica são atividades específicas. Os limites da proposta de Ricoeur estão em que ele se atém ao tipo de metáfora exercida pelo *discurso especulativo*. Ou seja, à metáfora que se toma como exemplo ou ilustração de um significado dela independente. A esta chamaremos metáfora acessória, ou contingente.

A metáfora é um instrumento pluralizador por excelência, uma vez que o mesmo sentido pode produzir um número ilimitado de imagens correlatas. Sua duplicidade está em que ela reúne e contrasta pelo menos dois significados. Na metáfora contingente, apresenta-se um significado basilar e outro acessório, sendo comum que esteja articulando um número ainda maior de imagens. Servindo principalmente ao *discurso especulativo*, este tipo de metaforização tende a acompanhar a um significado nuclear assegurado pelo discurso. Ou seja, traz consigo uma explicação, e a sua pronta resolução. Trocando-se o significante, ou removida a imagem acessória, o significado central permanece claramente delimitado.

Uma das mais importantes contribuições sobre como a duplicidade da metáfora atua na atividade da consciência e, por conseguinte, em toda ação humana, encontra-se na teoria de Freud. Não sendo do objetivo do presente ensaio

mergulhar na profunda e extensa teoria freudiana, limitar-me-ei a explorar algumas indicações sobre suas relações com uma teoria da linguagem poética ou do ficcional. Considerações que extraio basicamente da obra *Interpretação dos sonhos*, e dos apontamentos de alguns de seus comentadores.

De acordo com Agamben, a interpretação do símbolo como palavra cifrada permeia a teoria freudiana, na medida em que a psicanálise pressupõe a cisão do discurso em uma palavra obscura por termos impróprios - a do inconsciente – e uma palavra clara e por termos próprios, que é a da consciência. Assim, na teorização dos sonhos, o símbolo surge como o retorno do significado removido por um significante impróprio (2007 a: 232-233). Nos sonhos, os significados reprimidos reaparecem confundidos por processos de *condensação* e *deslizamento* (*descentramento*). Tomando por base a interpretação de Lacan¹², na condensação, o sentido é como que comprimido no símbolo; no deslizamento, o encadeamento dos significantes faz com que o significado se vá decompondo, de modo que este seja apenas parcialmente representado. Ambos os procedimentos estão presentes no processo de metaforização: a metáfora pode tanto condensar ideias, como apresenta-las através da relação de sentido entre duas ou mais imagens.

Como afirmam Lima e Trilling, a interpretação de Freud assemelha o sonho à experiência poética. Ambos “convertem a matéria perceptível, o resto diurno em imagens e estas assumem uma atividade, alcançam uma autonomia pelas quais não é responsável a matéria desencadeadora” (Lima, 1989: 61). Freud chega a reunir, em uma metáfora, o artista e o neurótico, pelo fato de que ambos se deixam levar pela fantasia e experimentam suas metáforas como realidade (Apud TRILLING, 1965). Com uma diferença fundamental, a qual Freud certamente era bastante consciente: a obra de arte nos conduz de volta ao real, porque interage (livremente) com ele.

¹² LACAN, J. *El seminario - Livro 5: Las formaciones del inconsciente*. 6a ed. Buenos Aires: Paidós, 2007.

Este aspecto, que os românticos chamam de *ironia*, diz respeito à intencionalidade artística da obra de arte, e faz dela coisa bem diferente do puro devaneio. Nas palavras de Charles Lamb: “o poeta (...) sonha estando acordado. Ele não é possuído pelo seu tema, mas exerce domínio sobre ele” (Apud TRILLING, 1965). Portanto, o poeta dirige sua fantasia, não a toma como substituição da realidade indesejável, mas como uma reação a esta.

Neste sentido, para a reflexão de uma teoria do ficcional é necessário lançar o foco sobre outro tipo de metaforização, mais precisamente, aquele que não parte de significados prontos, produzindo o que Agamben denomina *metáforas originárias* (2007 a: 236). Este procedimento é o que faz da poesia, e das artes e modo geral, um médium específico de produção de significado.

A narrativa científica ou racional-filosófica é prezada enquanto completa i.e. enquanto perfaz uma informação plena e coerente. A narrativa literária exige do receptor mais do que a capacidade de apreender o que lê ou escuta. Nesta última, não há um único sentido correto, e a intervenção criativa do leitor é parte da significação (LIMA, 1989). A obra de arte assemelha-se a uma metáfora, à medida que reúne imagens e representações, contanto seja uma metáfora sem significado nuclear. Por seu caráter irreduzível e insubstituível, a arte pertence à categoria das *metáforas necessárias*.

A *metáfora necessária* é aquela cujo significado não é único, de modo que a sua eficácia está associada à sugestão, não à exatidão. Nesta, o símbolo interroga seus próprios significados, como faz a alegoria na obra de arte. Sua configuração na obra de arte pode ser interpretada à luz do conceito romântico de chiste (*Witz*) (F. Schlegel Apud BENJAMIN 1993 e LUKÁCS, 2000). Como aponta Lacan (Op. Cit.), no chiste, o caminho do *sem sentido* engana-nos por um instante, até que sentidos inadvertidos nos surpreendem. Para exemplifica-lo, basta pensar no efeito de uma piada. É sabido que a anedota, como o enigma, perde o seu efeito quando explicada por argumentos lógicos, ou seja, por destrinchamento. No chiste, a reflexão é como que sintetizada ao máximo, a ponto de apresentar-se como condensação, ou seja,

como metáfora. Na teoria romântica, o chiste não é somente gracejo, mas a propriedade poética de expressar o não dito, de revelar sentidos imprevistos. De *apresentar* novos sentidos.

O chiste, cujo raio de ação se aproxima da *ironia*, é um dos pontos centrais da arte romântica como um todo, incluindo, na literatura, poesia e romance. Através do chiste (e da ironia), a obra de arte estabelece uma comunicação intersubjetiva, na qual os sentidos são múltiplos, sem serem aleatórios. Na língua inglesa, poderíamos associar o chiste com o significado da palavra *insight*, e, em nossa língua, ao do jargão *sacada*, todos insinuando este *passe de sentido*, que Lima chamou de mínima forma seminal do ensaio (1993). Como a metáfora, o chiste condensa o que a explicação desdobra e conceitua.

Lacan descreve a metáfora como uma substituição de significantes, tendo a *condensação* (conceito extraído de Freud) por forma particular. A metáfora cria a possibilidade não só do desenvolvimento dos significantes, mas também do surgimento de novos sentidos, que dão profundidade a aquilo que, no Real, é opaco. Pois é na relação de um significante com outro que se engendra a significação. Um belo exemplo de chiste-metáfora nos é oferecido por Agamben, quando comenta a caricatura do rei Louis Philippe feita por Charles Philippon, na qual o rei é representado como uma pêra (*ou vice-versa*). O que vemos neste emblema não é nem uma pêra nem Luís Felipe, mas *a tensão que brota de sua confusão-diferença* (AGAMBEN, 2007 a: 237).

Portanto, na figura linguística da metáfora, encontramos um ponto importante para o estudo do ficcional. De forma simplificada, o discurso racional-descriptivo e o discurso ficcional tenderam a processos distintos de significação. O primeiro opta por estratificar os significados, em busca dos termos próprios. O segundo procede pelo jogo de significantes e pela condensação dos significados, no sentido de substituir os *nomes* pré-concebidos por metáforas. Cabe ressaltar que não há aqui um juízo sobre qual tipo de metáfora é mais necessário para o intelecto,

tampouco qualquer sentido de oposição entre estes. Em ambos os casos, trata-se de avaliar a importância da alegoria para a significação.

A arte, sendo uma construção hermenêutica do mundo através de representação, põe ideias em movimento. Assim, o *prazer* do leitor de ficção consiste exatamente em observar as representações como potências conscientes. Atento à dimensão da *ironia*, este lê cada pequena escolha formal, cada detalhe trivial da obra para além de sua aparência accidental ou *inocente*. Pois o ficcional é *um todo que reclama nosso imaginário* (LIMA, 1989: 61).

Deste modo, enfatizamos fortemente que tanto o ficcional, que é a produção de conteúdos narrativos, quanto o poético, que é a produção de linguagem, contém reflexão. Para interpretá-la, é necessário ir além da teoria estética neoclássica, que defende o princípio do desinteresse do estético, como se a única intenção *em jogo* em uma obra de arte fosse o reconhecimento. Como se a arte tivesse por dever sublimar o desejo e substituir o real. Não se deve exigir da arte que ela seja pura, distante das ideias e do mundo. O que não significa que ela não possa assumir todo tipo de irrealidade em suas representações.

A poesia, sendo a *estância* onde a linguagem reflete sobre si mesma (ao mesmo tempo em que reflete sobre o objeto da fala), revela-se um campo privilegiado para se pensar uma teoria do ficcional. A linguagem poética tem como particularidade a fusão entre significantes e significados (CAMPOS, 1969), pois o que ela exprime não pode ser reformulado ou dito de outra maneira. O texto poético não possui um significado isolado da forma, e isso confere a ele uma individualidade irreduzível. O mesmo não ocorre no discurso lógico, cuja significação pode prescindir do *texto original* e ser reformulada indefinidamente, sem que a ideia se perca, uma vez que sua importância repousa fundamentalmente nos conteúdos transmitidos, e o texto limitar-se-ia à função de intermediário.

Na poesia, a reflexão tem um sentido totalizante pois a linguagem é abordada em seu sentido mais amplo, que abrange desde o pensamento geral da representação do mundo, à exploração da estrutura das línguas vernaculares

escritas e faladas. Assim, a linguagem poética é ao mesmo tempo a configuração de uma realidade - no campo do (im) *possível* - e uma construção da língua.

Ora, a própria definição de Aristóteles associa os termos próprios aos mais usados pelos “gregos”, e a metáfora à uma transposição de sentido para termos impróprios. Portanto, os nomes próprios também foram, um dia, metáforas, antes de serem naturalizados e terem seu significado delimitado. Retirados do uso ordinário, os termos se tornam impróprios novamente, renovando seu poder de sugestão.

Por esta razão, Agamben ressalta que o esquema próprio/impróprio nos impede de ver que na metáfora nada substitui nada, assim como a resposta de Édipo ao enigma da esfinge foi criada pelo enigma, e não era sabida antes dele (2007 a: 236). Aqui, o autor refere-se exatamente ao tipo de metáfora que intitulamos como *necessária*, àquela em que as imagens apresentadas “dizem por si”, em vez de servirem de exemplos para um significado fixo.

Para Agamben, a divisão da linguagem entre uma palavra pensante e uma palavra transfigurante expressa “a *fratura metafísica da presença*” do objeto na representação (2007 a: 214). Em relação à primeira, fica claro que sempre haverá um hiato entre o nome próprio e o objeto que ele evoca, já que a tradução do objeto em palavra nunca é plena, como demonstrado na teoria do signo linguístico. Na linguagem impropria (ou poética), o hiato não é perceptível, na medida em que esta não procede pela tradução direta dos objetos, mas pela fundação de um sentido subjetivo. Ou seja, de um sentido que está não nos objetos, mas na consciência que deles se apropria.

Assim, à diferença de uma enunciação assertiva, a metáfora não pode ser considerada falsa ou verdadeira, apenas bela ou ordinária, útil ou inútil para a expressão de um sentido geral. Isso porque as enunciações metafóricas são dotadas de uma verdade própria, que se mede por sua capacidade de exprimir ideias. Elas renunciam à descrição de “objetos originais”, para restituí-los por imagens que significam. Deste modo, não sofrem da mesma incompletude das palavras próprias,

que se querem exatas. A palavra pensante, diz Agamben, conhece seu objeto sem possuí-lo, ao passo que a palavra poética, exemplificada pela metáfora, possui o seu objeto sem decifrá-lo (2007 a: 12).

Talvez seja esta a razão que motivou a resposta de Rimbaud à sua mãe, quando interrogado sobre o que ele queria dizer em *Estadia no inferno*: “diz o que está escrito, literalmente e em todos os sentidos”.

4.2. Alegoria

Entre os séculos XVI e XVII - época em que se forma a imagem científica de mundo - os poetas e pintores do barroco produzem uma mudança no eixo mimético que prevalecia nas artes clássicas. As formas ideais são abandonadas e a representação torna-se um médium de significação. A obra de arte passa a produzir seus próprios temas, e a produzir a si mesma como um tema. Por um deslocamento de foco, elementos triviais passam a figurar na obra barroca como enigma, exigindo uma interpretação agudamente voltada para o pensamento simbólico.

Produz-se um equilíbrio entre a estética da forma e do conteúdo. O artista habilitava-se a abandonar os temas clássicos (tradicionais), a *criar* conteúdos a partir da forma e vice-versa, fazendo-se autor, no sentido moderno e romântico do termo. A concepção e o fazer mental tornavam-se tão essenciais à obra quanto à habilidade manual, à medida que a *representação* desprendia-se da coisa *representada*, a ponto de estabelecer-se como realidade particular.

Para os teóricos do barroco, a metáfora constitui um *emblema* (AGAMBEN, 2007 a: 227), no qual a forma ideal é sacrificada em favor da alegoria. A arte barroca ganha forma em um momento de crise da visão religiosa, metafísica e unitária de mundo. Ou seja, quando os *símbolos* exaurem sua capacidade de presentificar imagens sagradas. Benjamin (1984) distingue a representação contida no símbolo e na alegoria, indicando que o símbolo, por estar situado na esfera da teologia, tem

um sentido imediatamente reconhecível para aqueles que tem conhecimento de seu valor sagrado. A alegoria, nascida no declínio do sentido uno, configura-se na arte barroca como forma de expressar o desconhecido, o incongruente, e também de propor novos sentidos.

A arte da Renascença havia representado o período áureo de culminância da reunião da forma bela com a totalidade de sentido. Herdeira de seus padrões estéticos, o barroco resguarda o esplendor da técnica mimética, mas expõe o seu paradoxo. As imagens barrocas estabelecem sua ruptura ao incluir a imperfeição e a contingência de um mundo “deixado a si”. Estas não têm um aspecto encerrado, sereno, e sinalizam a confusão. São transfiguradas, por vezes até oníricas, porém marcadas por um pincel realista, virtuoso e conhecedor dos modelos, do qual o exemplo máximo talvez seja, mais uma vez, Velasques.

A arte livra-se do encargo de enaltecer seus conteúdos, fossem reis ou madonas, ou mesmo figuras bíblicas. E se oferece como sacrifício da forma ideal em favor da *verdade na forma* (BENJAMIN, 1984). Deste modo, suas obras introduzem a *aporia* na arte (o que não significa que ninguém o tenha feito antes, basta pensar em um Bosch e seus quadros verdadeiramente fictícios). Através de seu emblematismo, o barroco rompe tanto com o otimismo clássico quanto com a *positividade* de sua linguagem. E expressa a negatividade da arte, refletindo o princípio de que as obras não mais poderiam ser afirmativas radiantes. A própria verdade enchera-se de sombra e de enigmas, e a arte a seguira.

Sob este ponto de vista, não parece casual que os emblematistas se referissem constantemente ao emblema como a um composto de alma (o mote) e corpo (a imagem), e à sua união como uma “mistura mística” e “homem ideal”. A metáfora, como paradigma do significar por termos impróprios, a que, segundo os teóricos barrocos, se deixam reduzir tanto o emblema quanto a imprese, converte-se assim no princípio de uma dissolução mental de todas as coisas em relação à própria forma, de todo significante em relação ao próprio significado (...) Para a intenção alegórica do barroco, tal sacrifício da forma própria é, ao mesmo tempo um penhor da redenção que será resgatado no último dia, mas cuja cifra já está implícita no ato da criação. Assim, Deus aparece como o primeiro e supremo emblematista (AGAMBEN, 2007 a: 228).

Deste modo, o barroco desenvolveu ideias que faziam parte do horizonte renascentista, como a necessidade de expressão individual e a noção de que a obra é um microcosmo para o qual o artista é como um deus. Não faltaram pensadores a dizer que o próprio Deus era um poeta e que o mundo é o seu poema, a exemplo do florentino Landino. Leon Battista Alberti, humanista e teórico das artes do século XV, escreve que o artista de gênio *pintando ou esculpindo seres vivos, se distinguia-se como um outro deus entre os mortais* (Apud. TODOROV, 2010: 47). A glorificação do criador humano também orientou o discurso filosófico a partir do século XVIII. Leibniz, introduzindo os conceitos de *mônada* e de *mundo possível*, abre a possibilidade de o artista criar um universo autônomo e coerente, um mundo que não é nem real nem irreal, pois pertence a este devir chamado *possível*.

Pensar a obra como um cosmo fechado na qual o artista comunica ideias através de alegorias é, como dissemos, atentar para uma concepção da metáfora em que esta deixa de ser apenas um suporte para converter-se na própria significação. Não será outro o compromisso da poesia simbolista do século XIX, que, por oposição ao realismo e ao naturalismo, insiste no poder do símbolo linguístico para expressar as impressões subjetivas do mundo. Neste sentido, o símbolo, tal qual formulado pelos simbolistas, corresponde a concepção benjaminiana da alegoria. A poesia simbolista põe a representação a serviço não do exterior e do visível, mas das realidades da consciência: as emoções, os sonhos, o inconsciente. Seus poemas *são janelas que se abrem não para fora, mas para dentro* (PAZ, 1984: 160).

A diferença entre o emblematismo barroco e a poesia simbolista repousa no afastamento cada vez maior do aspecto figurativo que o primeiro recebe da arte clássica. Seria apropriado dizer, a diferença está em que entre eles experimentou-se uma crise profunda do paradigma da imitação. Um abalo chamado romantismo. A importância da alegoria para a ficção poética é reforçada por F. Schlegel, quando aconselha os poetas a terem em conta *o distanciamento, a fusão do exame crítico com a elaboração poética, a ideia de que o poema é o espaço de uma tensão nunca resolvida* (F. Schlegel Apud. LIMA, 1989:98). Nas palavras do filósofo romântico, a

natureza da arte consiste em que ela eternamente se torna, em que nunca se pode encontrar acabada (SCHLEGEL, F. In LIMA, Ibid: 105).

Segundo Lima, o romantismo ignorou o decoro e as regras da arte clássica, e subverteu o classicismo com seu padrão vitalista, particularizado e individual. Vitalista porque baseado na ligação com a vida, não com os modelos. Note-se que a escolha da palavra *vida* não é casual, pois exprime um corte em relação à noção de realidade (*physis*). A vida é experimentada de forma pessoalizada, interiorizada, enquanto a realidade é associada a um exterior universal.

Nas palavras de Baudelaire, o trabalho do artista não é copiar, mas “interpretar em uma linguagem mais simples e mais luminosa”¹³. Para ele, como para os românticos, o artista é um decifrador, e penetra o pensamento das coisas para revelar sentidos ocultos.

se a verossimilhança remetia à imitação, a semelhança agora procurada é com os meandros da vida social, particular e a cada ponto diferenciada”. “A imitatio é substituída pela expressão do individual (LIMA, 1989: 58).

A literatura simbolista das últimas décadas do século XIX radicaliza o desejo de autonomia do poético em relação à retórica. Em Rimbaud, a linguagem poética desenvolve uma espécie de psicologia do símbolo, mobilizando ideias, sensações e vivência. Como deixa claro em sua *Carta do Vidente*, ele almeja uma poesia que combine invenção e experiência, para alcançar a linguagem-vida que abriria os diques da imaginação e, logo, da consciência. Esta linguagem, que o poeta persegue sem trégua, pretende comunicar o que está além do pensamento lógico: cheiros, cores, sensações; realidades sensíveis anteriores à razão. Em nome deste conhecimento do mundo e de si, prescreve, o poeta deve esgotar *em si mesmo todos os venenos* (da vida e da linguagem) *para reter somente as quintessências*¹⁴.

¹³ BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*. In TODOROV, 2007: 64.

¹⁴ Carta do vidente. In. RIMBAUD, 2002.

Regulei a forma e o movimento de cada consoante, e, com ritmos instintivos, me lisonjeava de inventar um verbo poético acessível, cedo ou tarde, a todos os sentidos. Eu reservava a tradução. Foi primeiro um estudo. Escrevia silêncios, noites, anotava o indizível. Fixava vertigens¹⁵ (RIMBAUD, 2002: 33).

Nesta corrente do simbolismo, que tem Baudelaire como inspiração e Rimbaud e Verlaine entre seus representantes, a poesia ainda se coloca como *expressão* de uma subjetividade que está além da linguagem. Na corrente *imanenstista*, que tem Mallarmé e Lautremónt entre seus primeiros representantes, a poesia é caracterizada exclusivamente como um fenômeno de linguagem. Seus materiais não incluem visões ou vivências, mas as estruturas constitutivas da língua. Como define Kristeva, abandona-se o “deleite” das ideias *por intermédio* da linguagem a favor da “jousissance into and through language” (KRISTEVA, 1989: 80).

Em relação à concepção negativa da palavra poética, Kristeva (Id. Ibid), analisa que a poesia se tornava o lugar de *sacrifício da linguagem*, lugar que ela vai ocupar em muitos movimentos literários do século XX, a exemplo do dadaísmo e do futurismo. O sacrifício é por ela definido, com apoio em Lévi-Strauss, como um ritual que coloca a desordem a favor da ordem, ao eleger um lugar para violência em que esta assume o significado de um expurgo ou uma catarse. O sacrifício impõe uma continuidade ao que é descontínuo, neste caso, ao descontínuo que se impõe entre a linguagem e o mundo. Em outras palavras, a negatividade da linguagem torna-se o ponto de partida para a existência da poesia, que tira o máximo de proveito desta condição, fazendo dela os limites de sua crítica.

poetic language changed at the end the century precisely because it became a practice involving the subject's dialectical state in language (...) The end of poetry as delirium, wich is contemporaneous with its inseparable counterpart: literature as an attempted submission to the logical order (KRISTEVA, Idem.: 82).

¹⁵ Tradução do original “Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instintifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges” (Délires II, Alchimie du verb).

V: Acerca da autonomia

A arte, sendo linguagem, está sujeita ao movimento do mundo social, do mesmo modo como as línguas são dinâmicas e refletem as mudanças de significado operadas na história. Pensar a linguagem da arte a partir de algum parâmetro essencialista seria retirá-la deste movimento, torna-la estática, o que a modernidade tem revelado pouco útil. Um dos fatores de distinção entre o imaginário tradicional e o moderno está em que, para o último, tornou-se impossível ver o mundo sem o referencial histórico. Hobsbawm¹⁶ refere-se à Revolução Francesa como um acontecimento inaugural porque seus revolucionários haviam construído uma consciência histórica em torno de sua tarefa. E o que foi o culto do futuro e do progresso, na modernidade, senão a colocação do referencial histórico no centro de todas as preocupações?

A arte não é responsável pela reprodução da realidade, mas pelas ideias que põe em jogo. Ora, quem quer jogar o jogo da arte, ou seja, quem deseja obter dela mais do que prazer, não quer ser subestimado por ideias simplórias. De outro lado, quando ambos os interesses, o do artista e do apreciador, coincidem no usufruto estritamente prazeroso da fruição estética, o jogo simplesmente não acontece. É demasiado ingênuo para ser jogado, ou está interditado por seu caráter intransitivo. Em outras palavras, a uma tal arte só se pode aplaudir, não refletir sobre ela. Ela está separada da reflexão por um cordão de isolamento, seja o do obscurantismo subjetivo ou, no polo oposto, o da sacralidade do belo. Se, de outro modo, nos dispusermos

(...) a pensar a respeito das ideias como coisas vivas, iniludivelmente relacionadas com as nossas vontades e desejos, suscetíveis de crescimento e desenvolvimento por força de sua

¹⁶ HOBBSAWM, Eric J. *A Era das revoluções: Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

própria natureza, mostrando sua vida através da tendência à transformação, sendo capazes, em virtude desta própria tendência, de se deteriorarem, se corromperem e causarem danos, estaremos, então, mantendo (uma) relação com as ideias que tornam possível uma literatura ativa (TRILLING: 1965 ,331).

Cabe ressaltar, no entanto, que nenhuma contribuição é esperada da literatura sem perde de vista a dimensão do ficcional. É preciso olhar para a literatura como um processo ativo, em ligação com a época e a sociedade. É evidente que a interação entre sociedade e obra de arte não assume, na última, a forma de um discurso direto. Pois a ficção não consiste na imitação da realidade, mas na sua *encenação*.

Pensar em uma literatura ativa implica em considerar que a autonomia da arte não deve significar o seu isolamento. Confinar a arte no âmbito do prazer: não seria este o dispositivo que nos faz acreditar que a ciência é a voz adulta de toda verdade?

Na arte e no conhecimento do homem, a verdade nunca está encerrada, inalterável. O deslocamento da preocupação metafísica para uma perspectiva materialista fez das ciências do homem um conhecimento dinâmico, sujeito à mudança dos horizontes de pensamento. No mesmo sentido, não há nada na arte que esteja além do alcance da mão humana.

Dominar as formas conhecidas e produzir seus desdobramentos parece ter sido também a atividade básica do pensamento científico moderno. Sobretudo das ciências que, desde não muito antes do século XVIII, vêm se dedicando ao conhecimento do homem enquanto ser social. Foi parte da tarefa de tais especialistas - filósofos, artistas, cientistas - a produção de conceitos apropriados ao “novo” universo de preocupações. Daí o nascimento doloroso das ciências do *espírito* em pleno século da doutrina *cientificista*.

As sociedades não são universais ou atemporais, de modo que os conceitos sobre elas também não podem sê-lo. Poucos são os que ainda insistem no estabelecimento de leis positivas, mecanicamente aplicáveis a qualquer contexto onde o homem social se encontre. Neste sentido, parece estar claro que nós,

envolvidos na produção deste tipo de conhecimento, estamos condenados a atualizar constantemente nossos conceitos e teorias, mesmo que o façamos em defesa dos mesmos. Não podemos apenas repetir fórmulas como palavras mágicas, e pouco nos serve o afã de demolir tudo e recomeçar *do zero*.

A cada novo contexto, temos de reelaborar nossas representações, seja por uma mudança no próprio objeto, seja por uma mudança de perspectiva, ou seja, de ordem subjetiva. Pois o espaço mental também é palco de transformações, que certamente produzem efeitos sobre a observação da realidade. Por esta razão, identificam-se mais rupturas interpretativas nas ciências humanas do que nas ciências exatas, onde o conhecimento assume a forma aproximada de uma unidade.

Isto não quer dizer, como temem os inimigos da corrente “pós-moderna”, que a atividade intelectual se faça de rupturas constantes. Não se trata, de uma vez por todas, de insistir no vanguardismo obscuro, no niilismo sem freio, ou na rebeldia sem causa. Nós, que defendemos uma aproximação entre a produção científica e o fazer poético, longe estamos da subjetividade selvagem de um *Sturm und drang*. A ilusão do chamado “pré-romantismo” foi crer em uma poética que se ergue sobre o vácuo, que se funda a si mesma de modo inconsciente. Hoje, sabemos que toda ideia surge do enleio de muitas outras. Que toda poesia e toda ciência é devedora, e que cabe ao pesquisador e ao poeta devolverem o que foi apropriado sob a forma de uma contribuição. Ou melhor, de uma *intervenção* neste diálogo *trans-histórico* que chamamos ciência ou arte. Intervir é acrescentar uma diferença, e, como lembra Deleuze (2006), sem a diferença não há continuidade, e sem esta, cessa a repetição.

5.1 Ciência e poética: cruzando a fronteira

A autonomia do campo estético configura ponto central das teorias literárias modernas, de Kant ao romantismo. Nesse aspecto, as diferenças entre tais correntes dizem respeito ao específico desta autonomia, ao que ela significa e, por conseguinte, ao fundamento da atividade artística. Através desta exposição, espero ter-nos encaminhado à hipótese subjacente a este ensaio, a saber: a de que, assumindo-se o papel fundador da linguagem, a representação é pensada a partir da construção poiética, e não da mimesis.

Entender a representação como poética é pensá-la como uma composição, em um sentido semelhante ao apresentado por Heidegger em relação a *tékne*, na qual a composição (*Gestell*) acompanha um processo de desvelamento – ou desencobrimento- do mundo. Os teóricos da linguística nos ensinaram a pensar a linguagem como um sistema autorreferente, além da qual há uma zona de escuridão impossível de ser acessada. E revelaram-nos que a representação não tem origem na realidade “ela mesma”, quanto menos em significados transcendentais contidos no “plano das ideias”.

Se a representação não faz apenas “traduzir” o real mas fabricá-lo a partir das estruturas da linguagem, já não é possível tratar verdade e ficção como forças contrárias. Seria mais interessante pensa-las como um *continuum*, uma escala de gradações, ligando a necessidade de significar a experiência (verdade) à necessidade de significar a potência (ficção). Tendo em vista sempre que a experiência está permeada de potência, ou seja, de possibilidades. Aquilo que aconteceu, ou que acontece, nunca está completamente consumado. Ao contrário, mantém-se “em aberto”, conservando o fio que o liga ao reino da “invenção”, no qual os significados são desvelados. Do mesmo modo, aquilo que está dito, ou que se está dizendo, mantém a hesitação de sentido que têm as palavras, elas próprias divisas em suas possibilidades de significado. A voz que fala é como a corda da lira, cuja vibração

espalha diferentes frequências de sons, que nossa audição, por intermédio da linguagem, é capaz de interpretar sob o aspecto unificado da nota musical.

Situada fora dos limites da mimesis, a linguagem pode ser apreendida em analogia com a palavra poética, na qual a hesitação do sentido é considerada um campo de possibilidades, ao invés de uma maldição, como supunha Platão. Na poesia, a palavra põe à vista sua arquitetura poliédrica. A abertura dos significantes e a tensão entre os significados. Assim, expõe de modo sincrônico – no ato da escrita ou da fala – a natureza dinâmica da língua, o que a filologia realiza de forma diacrônica, através do exame genealógico.

Em *Sobre o conceito da História*, Benjamin comenta a relação entre a utopia da razão e a ideia de uma linguagem transparente, livre do pathos da poesia. Uma linguagem de sentido pleno, por meio da qual se produz um discurso perfeitamente integrado. Esta “utopia de linguagem” corresponderia ao princípio da mimesis, que, segundo Agamben, está na base da “velha inimizade” entre filosofia e poesia.

De acordo com uma concepção que está só implicitamente contida na crítica platônica da poesia, mas que na idade moderna adquiriu um caráter hegemônico, a cisão da palavra é interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem o possuir. A palavra ocidental está, assim, dividida entre uma palavra inconsciente e como que caída do céu, que goza do objeto de conhecimento representando-o na forma bela, e uma palavra que tem para si toda seriedade e toda a consciência, mas que não goza do seu objeto porque não o consegue representar (AGAMBEN, 2007a: 12).

Desfazer essa utopia é devolver à linguagem sua engenharia poética, sua capacidade de desvelar o mundo, mas também a sua aporia. Portanto, pensar a linguagem partir da faculdade poética é abrir mão do sentido puro e admitir que as representações são, em última instância, arbitrárias. Ou seja, que sua matéria é inseparável da ficção. Citando mais uma vez Agamben: “só é verdadeira a representação que representa também a distância que a separa da verdade” (2012: 106).

Para os fins deste ensaio, a poética poderia ser traduzida como *criatividade*, com ênfase no termo *atividade* que integra sua etimologia. Criar é uma capacidade

intrínseca ao homem e integra todos os ramos de sua atividade. É o mesmo que transformar ideias em produção. É fazer avançar um projeto qualquer, de cadeira, máquina, conceito ou obra de arte. Nesta definição de criatividade, aproximamo-nos da definição de Marx sobre o trabalho como a ação que transforma matéria em produto através da inclusão de valor. Nas palavras de Paz, em relação a qualquer trabalho humano *a operação transmutadora consiste no seguinte: os materiais abandonam o mundo cego da natureza para ingressar no das obras, isto é, no mundo das significações* (1982: 24, 25).

A atividade poética é, portanto, sinônimo de atividade criadora (criatividade). A poética não diz respeito somente à criação de novas imagens ou de ideias originais, mas à interpretação como um todo, pois a criadora nos acompanha desde o primeiro contato com o objeto. Somos seres interpretantes e mesmo o primeiro olhar contém uma centelha de criação. A poiésis é parte essencial da atividade científica, e nenhum avanço se fez nestes campos sem uma parcela considerável de criatividade. Sua importância é especialmente percebida no momento em que, diante de material observado, o pesquisador precisa propor significado e expressão, em geral escrita. A este tino criador do cientista, o próprio Weber chama de inspiração.

(...) a finalidade da intuição não é menos importante na ciência do que na arte. É infantilidade acreditar que um matemático (...) pudesse atingir um resultado cientificamente útil através do simples manejo de uma régua ou de um instrumento mecânico, assim como a máquina de calcular. Quanto a seu sentido e resultado, a imaginação matemática é orientada de maneira inteiramente diferente da maneira como se orienta a imaginação do artista, da qual se distingue também do ponto de vista da qualidade. Todavia, o processo psicológico é igual em ambos os casos. Pois os dois equivalem a embriagues (“mania”, segundo Platão) e “inspiração” (CP, 2001: 34).

Nunca existirá uma máquina capaz de responder sobre as questões do homem, mas existem computadores de precisão quântica. O mesmo se pode dizer sobre a arte: certamente haverá uma inteligência artificial com domínio pleno do

sistema musical já elaborado, mas tal máquina não seria capaz de fazer a música de Tom Jobim, porque é incapaz de *poiésis*.

A dimensão poética de nosso conhecimento está diretamente relacionada à centralidade da linguagem para a compreensão do humano. Esta diferença é bastante responsável pelas aporias que marcam estas ciências. Pois adentrar o reino da linguagem é mexer com a matéria impura da ficção. Como aponta Lima, “a raiz do fictício deposita-se (...) na própria linguagem e não deriva de um erro do qual devêssemos nos libertar. Isso não seria sequer cogitável porque é impossível pensar sem o seu apoio” (1989: 48).

Arte e ciência comunicam ideias. Mas as ideias não existem antes do exame de algum material particular, ou seja, as ideias possuem um tema, um assunto. Como aponta Deleuze¹⁷, “*não temos uma ideia em geral*”, as ideias estão destinadas a um domínio. Pode-se ter uma ideia em pintura, uma ideia em música, uma ideia em filosofia, uma ideia em ciência e assim por diante. Cada um destes domínios produz seus conceitos, a partir do conjunto de materiais disponíveis ou fabricáveis.

Caberia questionarmo-nos, afinal, o que são ideias científicas, o que são ideias literárias e como elas podem (e devem) interagir em uma reflexão sobre a questão da forma. À primeira vista, este problema se apresenta como um tema das artes, no entanto, concerne a toda atividade intelectual que envolva o humano como tema e a escrita como médium. Podemos reformular esta questão perguntando o que as diferencia no nível da linguagem. Uma resposta possível seria a de que na arte os conceitos são subsumidos na forma, enquanto na ciência eles são explicitados por ela. Por trás de uma obra de arte existe um universo de ideias que a sua forma não deseja explicar, mas pôr em cena. Deste modo, se a ciência representa por meios explicativos, a arte encena.

¹⁷ DELEUZE, G. *O Ato de Criação* (palestra), 1987 (digitalizada).

As representações produzidas pela ciência devem ser *explicadas* pela sua forma (além de verificadas empiricamente, etc.). Em geral, um conceito científico apresenta uma estrutura lógica de significação: tem de ser delimitado, preciso, exemplificado. Ou seja, tem de ser autoexplicativo. Na arte, por outro lado, os conceitos são ideias que figuram *sob* a forma. Para apreendê-los, é necessário seguir seus rastros, perceber pistas, ler nas entrelinhas.

Quando interpretamos uma obra de arte, não nos baseamos apenas em seus “conteúdos” como eles se apresentam de imediato. No romance, por exemplo, não há a necessidade de identificação entre o leitor e os discursos e ações dos personagens. As obras estão repletas de *ironia*, e a sua verdade não é evidenciada na superfície da forma, mas através dela. Como é óbvio, as falas de um protagonista não dizem respeito, necessariamente, ao “ponto de vista do autor”, embora a obra como um todo provavelmente o faça, num nível bem mais sutil.

Trilling afirma que a literatura demasiadamente assertiva distancia-se da vida porque tenta moldá-la em discurso fechado e pleno, coisa que não cabe ao *modus operandi* da arte. A literatura encena ideias e apresenta, simultaneamente, as suas dimensões de conflito e de utopia. Por isso a ironia lhe é fundamental. Uma obra de arte não deve responder todas as perguntas que sugere. Este caráter *em aberto* da arte é o que convida o receptor a participar da obra, preenchendo-a com seu intelecto e imaginação.

Um exemplo de contribuição da literatura para as ciências humanas pode ser encontrado na forma do *ensaio*. Na escrita ensaística, o cientista permite-se explorar seu objeto através de uma exposição mais fluida, geralmente sem um escopo totalizante. No ensaio, como na narrativa literária, é possível suscitar perguntas e deixar algumas delas em suspenso. Poupa-se o esforço de escrutinar todos os aspectos de uma questão, em nome de uma abordagem mais reflexiva sobre alguns aspectos em particular. O mapa traçado pelo ensaio tende a ser ou menor ou menos detalhado que o do tratado científico. No entanto, o ensaio tem por característica valorizar a leitura interpretativa e a riqueza da reflexão/significação sobre

determinado tema. A sua forma enseja possibilidades criativas no que tange à linguagem da forma. Se o tratado tende a dispor seus conteúdos como um raciocínio retilíneo, com um máximo de didática conceitual, o ensaio torna possível “explorar em várias direções, retificar o itinerário se algo não anda, sem a necessidade de defender-se durante cem páginas de exposição prévia, como numa monografia ou num tratado”¹⁸.

É evidente que as duas formas narrativas¹⁹ citadas acima não se excluem, e que nenhuma prevalece como forma autêntica. Aliás, é traço característico de alguns dos grandes pensadores das ciências humanas a capacidade de conciliar as duas formas de discurso, em uma mesma obra ou separadamente, demonstrando a possibilidade da fluência entre os planos explicativo, reflexivo e poético na escritura destas ciências. Raymundo Faoro está entre os autores que realizam mudanças de escala na sua narrativa. Transita do peculiar à análise de conjuntura, da narrativa dos acontecimentos às estruturas, da teorização à reflexão poética. É o que podemos dizer relação, por exemplo, à seguinte passagem:

O regime político, retoricamente liberal, acolheu-se rapidamente, ao primeiro susto, mais fictício do que real, debaixo da proteção das baionetas. A recuperação da modernidade, para desvendar-lhe o leito por onde ela corre, não se faz do alto, pela revolução passiva, prussianamente ou pela burocracia. O caminho que leva a ela é o mesmo caminho no qual trafega a cidadania: essa via, que só os países modernos, e não modernizadores, percorreram, não tem atalhos. Os atalhos estão cheios de atoleiros e de autocracias. Se o relógio da história não tem um curso fatal, ele não se deixa adiantar para que o relojoeiro queira alcançar, ao nascer do sol, o meio-dia, trapaceando o espectador e trapaceando-se a si próprio (FAORO, 2007: 142).

A passagem selecionada aborda as tendências autocráticas da república brasileira sob um liberalismo de elites e um Estado patrimonial-autoritário que o autor chega a definir como monstro, utilizando a imagem de Euclides da Cunha de

¹⁸ GEERTZ, Clifford. *O saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa.*, Apud CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad.* 1ª ed. 3ª reimp. Buenos Aires: Paidós, 2010).

¹⁹ Aqui, faço uso da definição de narrativa como “qualquer discurso que incorpore a ação”, proposta no segundo capítulo deste ensaio.

um “Hércules Quasimodo” (FAORO, 2007: 114). É desnecessário observar que esta passagem não tem qualquer relação com o tema do presente ensaio. Contudo, o que quero enfatizar é que o autor fez surgir, do modelo de modernização contido no *neopombalismo* brasileiro, a imagem de um relojoeiro tentando manipular o tempo. Assim fazendo, Faoro conjuga beleza e “instrução”, como quiseram os poetas clássicos.

Passemos a outro exemplo, curiosamente também extraído da teoria política. Ao referir-se ao anseio de certas vanguardas intelectuais por liderar os trabalhadores a uma revolução sem integrar-se às questões do próprio movimento operário organizado, Thompson assim escreve: *os intelectuais sonham amiúde com uma classe que seja como uma motocicleta cujo assento esteja vazio. Saltando sobre ele, assumem a direção, pois têm a verdadeira teoria*²⁰. Thompson cria a imagem da motocicleta como representação da classe operária no espaço mental das vanguardas. Para um leitor que vem lhe acompanhando ao longo do texto, o sentido da metáfora é claro. Se quiséssemos exprimi-la de outro modo, poderíamos utilizar a *imagem da tábula rasa* no lugar da motocicleta, dada a sua comum utilização no vocabulário filosófico. Mas a motocicleta conota a ideia de uma aceleração perigosa, pilotada por um só homem, que, na metáfora, também representa uma classe. A imagem de um trem desgovernado tampouco surtiria o mesmo efeito, uma vez que o trem anda sobre trilhos, sobre um caminho já traçado. Ou seja, a metáfora de Thompson faz disparar a reflexão, e sintetiza em uma só imagem o que o texto vinha anunciando por meio de um discurso explicativo.

De acordo com Dolezel, a *linguagem poética* é diferente de poesia, pois seu uso é mais extenso (1990). Se bem continuarão a existir poemas das mais variadas formas, e oxalá seja assim, a linguagem poética pode ser habilitada a outras formas narrativas, inclusive àquelas de interesse antropológico. Ou seja, pode-se dispor da

²⁰ THOMPSON, E. P. *As Peculiaridades dos Ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000, p. 280

poética da linguagem sem o objetivo de produzir poemas, mas sim, de tornar a expressão mais fecunda em suas possibilidades.

Aqui, faz-se necessário diferir a linguagem poética da poesia em si, ou seja, da arte de fazer poemas. Como lembra Octávio Paz, os poemas são organismos verbais que contém, suscitam ou emitem poesia. “O poético é a poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue”. No poema, todas as metáforas são necessárias, pois forma e conteúdo estão entrelaçadas em um estatuto único do dizer (AGAMBEN 2007 a).

Como exposto anteriormente, as enunciações de um poema não devem suscitar um julgamento de veracidade. Em sua relativa *negatividade* de ficção, o poema tem a liberdade de ser afirmativo sem explicar-se, uma vez que se admite, de antemão, que tudo que nele se diz é relativo. O poema pode mesmo alcançar grande precisão em suas colocações, mas não carece de provas. A vida é a sua empiria e a linguagem a sua autoridade. A poesia tem livre acesso à comunicação do sensível, e não raro recorre a esta dimensão para criar sentido. Como afirma Veyne: “um poeta compara a paixão amorosa à chama, para dizer que são muito comparáveis” (VEYNE, 1983: 17).

Na narrativa da ciência, a mesma liberdade não se verifica, pois, por uma diferença de pacto, esta se compromete a justificar seus argumentos; a destrinchá-los. No entanto, como este ensaio propõe, a presença dupla do elemento humano e da dimensão da linguagem indica a impossibilidade de a ciência tratar somente do que se constata à nossa frente. Noutras palavras, os seres humanos são habitados por um mundo que não se confunde com suas coordenadas físicas. Por esta razão, não há *termos próprios* para descrevê-los. Há, sim, escolhas formais e conceituais que marcam os diferentes campos.

Sobre o homem, não há palavra definitiva. Esta afirmação pode parecer, à primeira vista, uma dura constatação para os que têm por ofício expressá-lo. Por outro lado, não é outra a razão da necessidade da acumulação do saber. Não é outra a razão de todos os museus e bibliotecas, e de todos os estudantes que neles

encontram sentido e alguma paz. Não há saber morto sobre o homem. As arqueologias existem porque não há representação feita pela mão e pela mente humana que deva ser descartadas de nossas galerias mentais. Tudo interessa a este conhecimento que não tem fim, enquanto o homem seguir em sua história. Assim, abandonar a sacralidade das palavras definitivas é, para o cientista (e para todos nós), também uma carta de liberdade.

Faz tempo a história não nos dá manuais, como nos tempos da expressão *História magistral vitae*. E isso não deve ser de modo nenhum lamentado. O mundo não tem idade e ninguém sabe o que virá. Mas, através de grande cultivo e alguma distração, o olhar pode reconhecer no tempo presente as marcas de uma trajetória, e, por algumas linhas, os gregos revivem, a luta dos operários desfila sob nossos olhos, e a escrita nos faz poéticos em *nossas gravatas e nossas botas envernizadas*, como sugere Baudelaire. A poética permite mergulhar o pensamento nas águas do e sensível e da experiência, reintegrando o intelecto e as impressões emotivas que as ideias nos deixam. Por esta razão nas palavras do historiador e filósofo da *Ciência Nova* (1730): “a metafísica separa o espírito dos sentidos, a faculdade poética quer, a contrário, mergulhá-lo neles” (VICO, G. Apud TODOROV, 2010: 55).

A poética da ciência é, portanto, distante tanto da imitação como da *vidência*. Ela não é a mimesis, não copia a natureza tampouco a essência. E não é imediatista, não precipita como um raio, ou uma maçã. Ela se faz na reflexão como um todo: observação, interpretação e expressão, e tem como finalidade dar forma ao mundo através da linguagem. Assim como a realidade interna de um romance, as suas representações são organizadas com o rigor de um cosmo, e assim podemos experimentá-las.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *A arte poética* (tradução Pietro Nasseti). São Paulo: Martin Claret, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*; tradução de Selvino José Assmann- Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007 a.

_____. *Profanações* (Trad. Selvino J. Assmann). São Paulo: Boitempo, 2007 b.

_____. *Ideia da prosa* (Trad. e notas de João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3. Ed. – São Paulo : Hucitec : UNESP, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal* (trad. Pietro Nasseti). São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *Pequenos poemas em prosa* (trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet- 8ª Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo : Iluminuras, 1993.

_____. *Obras Escolhidas III. Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1ª Ed. São Paulo: Brasiliense. 1989.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERLIN, Isaiah. *The Roots of Romanticism* (recorded 1965), Chatto & Windus, 1999.

BOAS, Franz. *A Formação da antropologia americana, 1883-1911* (antologia); organização e introdução George W. Stocking Jr; trad. Rosaura Maria Cirne Lima Eichenberg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CARR, Edward Hallet. *Que é história? Conferências George Macalay Trevelyan proferidas por E. H. Carr na Universidade de Cambridge, janeiro-março de 1961*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CÍCERO, Antônio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, G. *O Ato de Criação* (palestra), 1987 (digitalizada).
- DOLEZEL, Lubomír. *A poética ocidental: tradição e inovação*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- DUARTE, Luis Fernando Dias. *A pulsão romântica e as ciências humanas no Ocidente*. In Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol 19, n. 55, Junho de 2004.
- FAORO, Raimundo. *A República Inacabada: organização e prefácio Fábio Konder Comparato*. São Paulo: Globo, 2007.
- FOCAULT, Michel. *Nietzsche, a Genealogia e a História*; In Microfísica do Poder; org. e trad. Roberto Machado; Rio de Janeiro, Editora Graal, 1979, PP.15-37
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *O que é um autor?* 7ª ed. Trans. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Veja, 2009.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la atznidade*. 1ª ed. 3ª reimp. Buenos Aires: Paidós, 2010 A.
- _____. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: atz Editores, 2010 B.
- GIDDENS, Antony. *As consequências da Modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- _____. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A ed. 2000.

HEIDEGGER, Martin. *A Questão da Técnica*; Trad. Emmanuel Carneiro Leão. In *Ensaio e Conferências: Vozes*, Petrópolis, 2002.

HIRSCHMAN, Albert. *As paixões e os interesses*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*; Trad. Valerio Rohden e António Marques. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*; (tradução do original alemão Wilma Patrícia Maas). Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-RIO, 2006.

LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

LIMA, Luís Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da Voz: Montaigne e Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. *A historiografia nascente in: História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O arco e a lira*. (tradução de Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos de um conceito em Max Weber*. São Paulo: USP: Ed. 34, 2003.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2007.

_____. *A metáfora viva*. (Trad. Joaquim Torres Costa, Antônio M. Magalhães). Porto: Res, 1983.

RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno. Poemas escolhidos. A carta do vidente*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SINDER, Valter. *Configurações da narrativa: verdade, literatura e etnografia* (Tese). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 1992.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil qual romance?: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*; Trad. Caio Meira – 3ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

TRILLING, Lionel. *Literatura e sociedade* (do original *The liberal imagination*); trad. Rubem Rocha Filho. Rio de Janeiro: Lido, 1965.

VEYNE, Paul. *O inventário das diferenças*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WATT, Ian. *Ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Companhia das Letras, São Paulo, 2004. [abrev. EP].

_____. *Ciência e Política: duas vocações*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2001. [abrev. CP].

_____. *Ensaio de Sociologia*. 5. Ed.; trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: LTC, 1982. [abrev. ES]

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Editora da USP, 1992.

_____. *O valor da narratividade na representação da realidade*. In: Cadernos da UFF, Niterói, 3, 1991 [Tradução e apresentação por José Luís Jobim].