

ELIZABETH MARIA ALCANTARA

Este exemplar corresponde à redação
final da Tese defendida por Elizabeth
Maria Alcantara e aprovada pela Comissão
Julgadora em 24/03/93

Data: 31-3-93

Assinatura: *[Handwritten Signature]*

AUTOR, LEITOR, CRITICO, OBRA...

ANOTAÇÕES SOBRE OS PONTOS DE REFERENCIA DA LITERATURA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

1993

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

1567036

Tese apresentada como exigên-
cia parcial para obtenção do
Título de DOUTOR EM EDUCAÇÃO
na Área de Concentração METO-
DOLOGIA DO ENSINO à Comissão
Julgadora da Faculdade de Edu-
cação da Universidade Estadual
de Campinas, sob a orientação
do Prof. Dr. JOAQUIM BRASIL
FONTES *Brasil Fontes, Joaquim*

Comissão Julgadora:-

[Handwritten signatures on lined paper]

The image shows four handwritten signatures on a set of horizontal lines. The signatures are written in cursive and are somewhat difficult to decipher. The first signature is on the top line, the second on the second line, the third on the third line, and the fourth on the bottom line. The signatures appear to be names of the members of the judging commission.

RESUMO

Este ensaio trata de literatura e visa à escola, mas não propõe nenhuma estratégia de ensino. Antes, ele objetiva ser um convite a uma indagação: o que é literatura? E a reflexão provocada por essa pergunta que deve dar, em boa medida, o rumo e o norte para o ensino da literatura. Isto posto, e por não haver nenhuma natureza literária sobre a qual dissertar, esse ensaio orienta-se pelo que aqui se estabelece como os pontos de referência da literatura, a saber, autor, leitor, crítico e obra. Esse balizamento inicial é ampliado e tornado mais complexo, em abordagem retrospectiva e lacunar, pelo agenciamento de vozes que constitui este ensaio.

SUMARIO

INTRODUÇÃO

AS BONNAE LITTERAE

1. Um Humanista na Modernidade	05
2. A cidade dos homens	06
3. Em torno de uma palavra	09
4. As artes dignas do homem livre	15
5. Mestre Pan-urgos	26
6. Studia humanitatis	30
7. O retorno da musa antiga	44

O NOVO CONHECIMENTO

1. Superação e ultrapassagem	58
2. A demolição cartesiana	61
3. A apologia do principio da utilidade	71
4. Os ídolos do foro	74
5. O declínio da retórica	79

A TRIVIALIZAÇÃO DO HEROI

1. As ambigüidades da proteção aos escritores.	85
2. O Esclarecimento	95
3. As letras como profissão	98
4. O drama burguês	103
5. O romance moderno	109
6. As belas almas	115
7. O interesse geral do genero humano	126

... AS ARTES, AS BELAS ARTES ...

1. As artes mecânicas	145
2. As artes do desenho	159
3. As belas artes	165
4. As regras e o gosto	171
5. O gosto e um novo público leitor	191

OS FAVORITOS DA NATUREZA

1. A esfera do sentimento	202
2. Imaginação e gênio	217

A SOBERANIA DO POETA

1. Poesia: algo interno que se faz externo ..	234
2. Os legisladores desconhecidos do mundo ...	240

OS PONTOS DE REFERENCIA DA LITERATURA

1. Tornar novo	258
2. A desumanização da arte	263
3. Arte como salvação	272
4. Pars destruens	286
5. A escritura	309
6. Crítica: comentário ou escritura?	315
7. Leitor e autor: escriptor	323
8. Metáforas em torno do texto	333
9. Repercussões I	344
10. Repercussões II	352
11. Um recorte no campo do discurso	361

(Uma quase) CONCLUSÃO	385
BIBLIOGRAFIA	407

INTRODUÇÃO

Há bastante tempo venho sendo incomodada por uma questão: o ensino da literatura não repousaria na evidência da literatura? Tento explicar-me melhor: tanto nos ocupamos com métodos e estratégias de ensino (e é necessário, sem nenhuma dúvida, fazê-lo), que talvez a literatura se tenha transformado em um dado evidente que deve ser ensinado. Sei, por certo, que estão se difundindo afirmações como "literatura é aquilo que algumas pessoas dizem que é literatura". Mas espanta-me a simplicidade dessa afirmação. De qualquer forma, se não sempre, em boa parte das vezes, a literatura vem sendo tomada como uma evidência de si mesma, o que faz com que determinados livros, como *Mémórias postumas de Brás Cubas* (sempre minha paixão), sejam apresentados como um *valor nobre* (tomo uma expressão de Roland Barthes), que *deve* ser estendido (ou seria o caso de se dizer imposto?), indiscriminadamente, a todos. Foi pensando nesse estado de coisas que escrevi este trabalho. Será necessário dizer que não me move nenhum intento de exaustividade, completude ou solução? No mais, serviu-me de base uma afirmação de Barthes: Assim como a ciência eisteiniana obriga a incluir no objeto estudado a relatividade dos pontos de referência, também a ação conjugada do marxismo, do freudismo e do estruturalismo obrigam a literatura a relativizar as relações do escritor, do leitor e do observador (crítico). A essa série em processo de relativização, um outro deslocamento se faz necessário: Diante da *obra* - noção tradicional, concebida durante muito tempo, e ainda hoje, de maneira por assim di-

zer newtoriana -, produz-se a urgência de um objeto novo...⁽¹⁾. Ou seja, essa passagem de Barthes põe em foco quatro pontos: o escritor/autor, o leitor, o crítico e a obra: os pontos de referência da literatura. Aproveitei a sugestão: montei meu ensaio orientado-me por esses pontos de referência, mas não me restringi a eles: algumas incursões paralelas se mostraram necessárias. Ademais, a própria formulação de Barthes, ao indicar o jogo entre o tradicional e o novo, estimulou-me, para falar como os lingüistas, não a um corte sincrônico, mas a um corte diacrônico. Em outras palavras, a formulação de Barthes incentivou-me a procurar os historiadores e a indagar-lhes sobre esses pontos e sobre alguns outros a eles conectados. Agi, por conseguinte, por agenciamento de vozes, para constituir campos de força, de modo a assumir com tranquilidade a incompletude, o fragmentário. Como quer que seja, o corte e a colagem sempre ajudam.

O presente trabalho trata, pois, de literatura e visa à escola, mas não propõe nenhuma estratégia de ensino. Que contribuição pretende ele dar? Eu desejaria que ele fosse um convite a uma indagação: o que é literatura? Parece-me que é a reflexão provocada por essa pergunta que, em boa medida, deve dar o rumo e o norte ao seu ensino, já que o ensino disto ou daquilo depende, em grande parte, de como se constitui isto ou aquilo. Em síntese, este trabalho visa a contribuir para a discussão que constitui a literatura como objeto de ensino. Porém, quero salientar um ponto: quando falo em discussão, penso em um processo contínuo, constante de discussão (atividades de planejamento, encontros, congressos, publicações, etc.), e não em qualquer proposta específica de reforma de ensino. A esse propósito, gostaria de transcrever um passo de Gérard Genette:

(1) "Da obra o texto", in O rumor da língua, p.71

após afirmar que nossa cultura não se interessa pela história dos métodos e dos conteúdos do ensino, o crítico afirma: Basta considerar a forma ingênua pela qual a opinião se apaixona em torno de cada projeto de reforma para constatar que sempre se trata, na consciência pública, da reforma do ensino, como se tratasse de "reformatar" de uma vez por todas um velho ensino como o mundo, mas maculado por alguns "defeitos" que seria preciso corrigir para lhe dar a perfeição intemporal e definitiva que lhe pertence de direito: como se não fosse da natureza e da norma do ensino estar em reforma perpétua... é a institucionalidade, isto é, a *historicidade* do ensino que a nossa cultura não sabe ou não quer perceber.⁽²⁾ Considerando a historicidade das práticas de ensino, sua mutabilidade ininterrupta (nem sempre no ritmo e/ou na direção que desejaríamos), reafirmo que este trabalho pretende contribuir para a discussão que acompanha as práticas do ensino de literatura.

* * *

(2) "Rethorique et enseignement", in Figures II, p.23-24

Então, o Pai Supremo, Deus, o Arquiteto, de acordo com sua sabedoria não revelada, construiu esta casa do mundo que vemos, o templo mais sagrado de sua divindade. Ele adornou a região além dos céus com Inteligências, Ele animou as esferas celestiais com almas eternas, e Ele ocupou as partes abjetas e imundas do mundo inferior com uma multidão de animais de todas as espécies, mas, quando Sua obra havia terminado, o Artesão ansiou ardentemente por alguém para refletir sobre o plano de tão grande criação, para amar sua beleza e para admirar sua magnitude.

Giovanni Pico Della Mirandola

AS BONNAE LITTERAE

1. Um humanista na modernidade

Num momento em que muitos se preocupam com a crise da cultura, dirijo-me a Thomas Mann, em cujo *Dr. Fausto* o narrador, o erudito Serenus Zeitblon, remete-nos para o passado, quando, numa passagem não isenta de entusiasmo, embora enquadrada por indisfarçada nostalgia, escreve:

... não posso deixar de regalar-me, de passagem, com o intrínseco e quase misterioso nexó entre o interesse pela filosofia antiga e uma propensão carinhosamente animada pela beleza e pela dignidade racional do homem - esse nexó que se manifesta no fato de qualificarmos de *humaniora* o orbe dos estudos das línguas antigas, mas também porque a coordenação espiritual entre a paixão pelas línguas e o amor às humanidades é coroado pela idéia de educação, sendo quase óbvio que a missão de formar a juventude resulte da vocação para a filologia. Quem se devotar às realidades das ciências naturais pode muito bem ser professor, mas nunca um educador no senso e na medida de um cultivador das *bonae litterae*.⁽¹⁾

(1) *Dr. Fausto*, p. 14

Essa tirada de Zeitblon, lança uma ponte entre a modernidade e o Renascimento, o tempo das *humaniora* ou *bonna litterae*, ou seja as letras humanas que clamavam por sua legitimidade frente às letras divinas. Aproveitamos, pois, a sugestão do erudito professor e começemos por uma breve passagem pelo tempo dos humanistas renascentistas.

* * *

2. A cidade dos homens

O que se designa por humanismo renascentista alonga-se do século XIV ao século XVI, primeiramente centralizado na Itália e, posteriormente, espraiando-se por toda a Europa ocidental. O humanismo, num sentido bastante abrangente, não delimitado por contornos precisos e rígidos, é um movimento que abriga correntes de pensamento e figuras intelectuais muito heterogêneas, quando não conflitantes, mas de alguma forma comprometidas com a elaboração de uma nova visão da *cidade dos homens*, sem que se rompam os fios que a ligam à *cidade de Deus*. Vejamos, por conseguinte, os pilares que suportam essa elaboração. Primeiramente, uma nova visão do homem, que inclui tanto o reconhecimento do valor mundano, terreno, do homem, quanto a relevância concedida à individualidade, que se liberava da estreita submissão às hierarquias espiritual e temporal da Idade Média. O segundo suporte da construção da *cidade dos homens* diz respeito à

natureza: esta passa a ser percebida como *regnum hominis*. Finalmente, o terceiro pilar é constituído por uma nova visão de história: a linearidade temporal instalada pelo Cristianismo, comprimida entre o pecado original e a parusia, é captada por uma cronologia que biparte o passado em *antiquitas* e *medias aetas* (ou *medium aevum*). Mas essa construção, tal como é aqui exposta, não é encontrada na obra de nenhum humanista. Esclarece-nos Paul Oskar Kristeller, ao defrontar-se com a impossibilidade de definir o humanismo como um corpo filosófico harmónico: não creio que seja possível definir o humanismo renascentista como uma série de idéias filosóficas específicas comum a todos os humanistas, ou considerar o humanismo como um movimento filosófico, e muito menos como a suma total da filosofia renascentista.⁽²⁾ Noutra ponta, Kristeller insiste na falta de sistematicidade das idéias dos humanistas, nas discrepâncias e divergências encontradas nessa copiosa produção de cartas, discursos, diálogos, tratados, poemas latinos, etc: a literatura produzida pelos humanistas está repleta de idéias importantes, mas não há uma única idéia filosófica ou teológica, muito menos uma série de idéias que seja comum a todos os humanistas do Renascimento. Sempre que encontramos uma opinião interessante na obra de um humanista, devemos estar preparados para encontrar a idéia exatamente oposta defendida por outro humanista ou até mesmo pelo mesmo humanista em alguma outra passagem.⁽³⁾ Portanto, essa primeira aproximação ao humanismo - a construção da *cidade dos homens*, a partir de um novo sentido e valorização do homem, da natureza e da história - é bastan-

(2) Ocho filósofos del Renacimiento italiano, p.15

(3) Idem, p.205

te nebulosa, e só pode vigorar na perspectiva de, em momento oportuno, ser precisada. De qualquer forma, não é contestado que desde o século XIV são incontáveis os testemunhos da convicção, não unânime mas bastante generalizada, de que se vivia uma *nova idade*, por alguns julgada como uma *nova idade de ouro*. Efetivamente vivia-se de uma nova época, sobretudo se entendermos que, nesse período, se processa o que Jean Delumeau denomina *ascensão do Ocidente*. Por essa expressão, o historiador francês significa o processo pelo qual a **civilização da Europa ultrapassa, de modo decisivo, as civilizações que lhe eram paralelas.**⁽⁴⁾ A *ascensão do Ocidente*

- conceito com o qual Delumeau propõe que se preencha significativamente o desgastado e controverso termo *Renascimento* - compreende uma série imensa de fenômenos: a invenção da contabilidade por partidas dobradas, da imprensa, do relógio mecânico, a descoberta da América e a do caminho marítimo para as Índias, a revolução copernicana, a Reforma e a Contra-Reforma... Dito de outro modo, entre o século XIV e XVI (os marcos temporais são sempre aproximativos), processou-se um amplo leque de transformações sociais, econômicas, técnicas, científicas, religiosas e culturais, que modificaram não apenas as estruturas internas da Europa, como também alteraram a relação de forças na Terra. Mas, se quisermos localizar *um ponto de consistência* para o humanismo renascentista, sem fazer apelo à proteica "mentalidade humanista", de resto apontada tanto na antiguidade quanto em nossos dias, devemos antes de tudo indagar: o que é arte?

(3) *Idem*, p.205

(4) A civilização do Renascimento, vol.I, p.20

3. Em torno de uma palavra

Quando lemos textos anteriores ao final do século XVIII, estranhamos o emprego que se faz da palavra *arte*. Antes disso, a palavra *arte* tinha um outro significado, que era bastante mais amplo. Ilustrando: Platão, ao procurar determinar o objeto próprio da arte de Górgias, refere-se a outras artes como a medicina, a tecelagem, a música, a escultura, a aritmética, a geometria, etc. Paul Oscar Kristeller a esse respeito esclarece-nos: O termo grego para arte () e seu equivalente latino (*ars*) não denotam especificamente as "belas artes" no sentido moderno, porém aplicava-se a todas as espécies de atividades humanas que denominariamos técnicas ou ciências.⁽⁵⁾ Ademais dessa maior abrangência do termo *arte*, é necessário observar com Wladyslaw Tarkiewicz, dois outros traços que separam a antiga e a moderna idéia de arte: Em primeiro lugar, ela [a idéia clássica de arte] relacionava-se não com os produtos da arte, mas ao ato de produzi-las, e, em particular, à *habilidade* de produzi-las; e.g. ela aponta antes para a perícia do pintor que para a pintura. Em segundo lugar, ela abrange não somente a habilidade "artística" mas *qualquer habilidade humana* de produzir coisas desde que fosse produção regular baseada em regras. A arte era um sistema de métodos regulares de produzir ou fazer.⁽⁶⁾ A essas duas características da idéia antiga de arte - referir-se antes à habilidade e perícia-

(5) "The modern system of arts", in Morris Weitz (ed.) Problems in aesthetics, p.110

(6) "Classifications of arts", in Philip P. Werner (ed.), Dictionary of History of Ideas, vol.I, p.456

de quem produz que ao produto e supor que essa habilidade obedece a um sistema de regras - Tatarkiewicz sublinha ainda um outro aspecto dessa idéia: A arte era, por definição, racional e implicava conhecimento; não dependia de inspiração, intuição ou fantasia.⁽⁷⁾ Esse aspecto da idéia de arte é asseverada a partir de passagens como a seguinte, encontrada em Aristóteles: como a arquitetura é uma arte, sendo essencialmente uma capacidade raciocinada de produzir, e nem existe arte alguma que não seja uma capacidade desta espécie, nem capacidade desta espécie que não seja uma arte, segue-se que a arte é idêntica a uma capacidade de produzir que envolve o reto raciocínio.⁽⁸⁾ Apoiando-se nessas características da idéia de arte, Tatarkiewicz reitera o antes afirmado por Kristeller: Os gregos consideravam tanto as ciências quanto as técnicas como pertencendo ao domínio das artes. A geometria e a gramática eram efetivamente áreas de conhecimento, sistemas racionais de regras, métodos de fazer e produzir coisas, e assim correspondiam ao significado grego do termo "arte".⁽⁹⁾ Esse amplo sentido de *techné* foi traduzido pelo vocábulo latino *ars* e mantida nos derivados modernos deste, como o português *arte*, até aproximadamente o final do século XVIII, quando então ocorre uma drástica restrição.

Recuperado o antigo sentido de *arte*, passemos agora à *classificação* das artes. Inúmeras foram as tipologias propostas para arte. Nós, porém, vamos nos contentar em apontar apenas algumas delas, começando por Platão. Acossado pelo problema da Verdade, não deixa ele escapar nenhuma ocasião de insistir sobre a negatividade

(7) Loc.cit.

(8) *Ética a Nicômaco*, VI, 1140, a10

(9) Op.cit., p.456

da *mimesis*, e desse ponto de vista compara o ferreiro, o correeiro, o cavaleiro e o pintor: os dois primeiros sabem confeccionar rédeas para montaria; o terceiro, isto é, o cavaleiro, sabe usar essas rédeas; o pintor, por sua vez, nada entende nem da fabricação nem do uso das rédeas. Sua atividade restringe-se à imitação. Dessa comparação resulta uma tripartição das artes: há essas três artes relativamente a cada objeto: a de o utilizar, a de o confeccionar, e a de o imitar.⁽¹⁰⁾ Depois do mestre, o discípulo. Aristóteles, como Platão, ressaltará a especificidade das artes imitativas, mas sua lógica não mais marca essas artes com um sinal negativo. Por isso, pode ele dividir as artes em dois grupos compatíveis: a arte, em alguns casos, completa o que a natureza não pode levar a cabo, e, em outros, imita a natureza.⁽¹¹⁾ O mesmo Aristóteles, em outro momento, apresenta as artes classificadas de outro modo, agora não mais as que completam a natureza e as que a imitam, porém as que satisfazem as necessidades da vida em contraste com as que promovem o prazer: E com o multiplicar-se das artes, umas em vista das necessidades, outras da satisfação, sempre continuamos a considerar os inventores destas últimas como mais sábios que os das outras, porque as suas ciências não se subordinam ao útil.⁽¹²⁾ Entretanto, Aristóteles não enlaça as duas classificações, não identifica as artes imitativas com as artes que objetivam proporcionar prazer. Ao indicar a dicotomia utilidade/prazer como critério classificatório das artes, Aristóteles está concordando com o antagonista de Platão, Isócrates, que, ao tratar da união pan-helênica, recorda a dívida das cidades gregas para com Atenas: E ... aquelas artes que

(10) República, X, 601 d

(11) Física, I, 199, a 15

(12) Metafísica, I, 918, b17

servem às necessidades da vida e aquelas outras que foram inventadas para sua satisfação, umas foram descobertas e outras experimentadas e transmitidas por ela [Atenas] às outras [cidades] para seu uso.⁽¹³⁾ Saltando para contexto romano, Quintiliano parte em três o conjunto das artes: as teóricas confinam-se na inteligência; as práticas consistem no próprio ato (*actus*) do qual não resulta nenhum produto material; o contrário, ou seja, a produção material caracteriza as artes efetivas:

As artes são de vários tipos. Puramente especulativas, algumas se limitam ao conhecimento e à apreciação das coisas, como a astrologia, que não exige nenhum ato e se contenta com a inteligência dos objetos que estuda; denominam-se artes *teóricas*. Há outras cuja finalidade é agir, e que não se completam senão por uma ação e nada deixam atrás de si; são as artes *práticas*. Outras, enfim, como a pintura, consistem numa produção qualquer, acabada e visível; por isso recebem o nome de *efetivas*.⁽¹⁴⁾

Outra taxionomia das artes, bastante mais minuciosa é formulada, no século III, pelo místico neoplatônico Plotino, em cuja filosofia emana do Uno, postulando, como condição de compreensibilidade de qualquer realidade, a referência desta a uma outra, mais perfeita. Dito de outra forma, no mundo sensível todas as partes devem estar unidas umas a outras, segundo o princípio da simpatia. Es-

(13) Panegírico, 40

(14) Instituição oratória, II, 18

sa união por sua vez, está subordinada a emanações mais perfeitas do Uno. Tal relacionamento contínuo, realiza-se, por exemplo no jogo de dêiticos que perpassa o texto de Plotino, jogo em que *entaùtha*, traduzido por *cá, aqui* ou equivalente, controla e é controlado por *ekei* e *allei*, significando *acolá, em outro lugar* ou correlato. E, portanto, no jogo de *cá/acolá* que Plotino agrupa as artes em cinco categorias: as artes imitativas, como a pintura, a escultura, a dança e a pantomima; as artes que produzem objetos, como a arquitetura e a marcenaria; as artes que auxiliam a natureza, como a agricultura e a medicina; as artes que adornam as ações, como a retórica, a estratégia, a economia e a arte de reinar; e as artes de uma pura inteligência como a geometria. Eis o que Plotino tem a dizer sobre a classificação das artes:

Todas as artes imitativas - pintura e escultura, dança e pantomina - são produzidas aqui, pois têm um modelo sensível já que imitam e transpõem movimentos, formas e simetrias visíveis; seria, portanto, errado fazê-las remontar a outro lugar, se elas não estão senão na razão humana. Se se parte da simetria visível dos animais para compreender a constituição do animal universo, exerce-se uma parte da falcidade que no outro lugar também considera e contempla a simetria perfeita no ser inteligível. O mesmo é preciso dizer da música, que reflete sobre o ritmo e a harmonia: ela é análoga àquela que tem por objeto o ritmo inteligível. Todas as artes produtivas de um objeto sensível como a arquitetura e a arte do marceneiro extraem seu princípio e os

pensamentos do outro lugar, uma vez que empregam a simetria; mas, como elas misturam esses pensamentos a um objeto sensível, seu objeto não pertence por inteiro ao outro lugar, a menos que este seja considerado no espírito do homem. Neste não se encontra igualmente a agricultura, que ajuda a vegetação das plantas materiais, nem a medicina, que aqui estuda a saúde, a força e a boa constituição do corpo. Há, acolá, uma outra força e uma outra saúde, que consistem em que todos os animais estejam imóveis e sem privações. A retórica, a estratégia, a economia, a arte de reinar ao comunicarem beleza às ações, introduzem em cada uma das demais ciência um elemento que vem do outro lugar e da ciência que está acolá. A geometria, ao relacionar-se a objetos inteligíveis, deve ser situada no outro lugar, e também no grau superior, a sabedoria que se refere ao ser. Eis o que eu tinha a dizer das artes e dos objetos artificiais.⁽¹⁵⁾

Dados esses exemplos de classificações das artes veiculadas durante a antiguidade, passemos agora aos *critérios* que as regem, ainda fazendo de Tatarkiewicz nosso Virgílio: a tripartição platônica (produção/uso/imitação) e a dicotomia aristotélica (completar/imitar a natureza) apoiam-se na *relação entre arte e realidade*; por seu turno a oposição utilidade/prazer, que une Aristóteles e Isócrates, baseia-se nos *objetivos da arte*; ao ordenar as artes em teóricas, práticas e efetivas, Quintiliano orienta-se pelo seu *pro-*

(15) Eneades, V, 9,11

duta; finalmente, Plotino hierarquiza as artes de acordo com seu grau de espiritualidade.

4. As artes dignas do homem livre

Além desses, cumpre considerar um outro *principium divisionis* sobremodo atuante: o trabalho manual. Aristóteles expõe-no, ao explicar a divisão sobre a qual se constitui a cidade-estado, sua *politéia*:

Na verdade a utilidade dos escravos pouco difere da dos animais; serviços corporais para atender as necessidades da vida são prestados por ambos, tanto pelos escravos quanto pelos animais domésticos. A intensão da natureza é fazer também os corpos dos homens livres e dos escravos diferentes - os últimos para as atividades servis, os primeiros eretos, incapazes para tais trabalhos, mas aptos para a vida de cidadãos (esta se divide em ocupações militares e em ocupações pacíficas)... (16)

Mas a constituição da cidade ultrapassa a oposição cidadãos/escravos, já que os artifices são indispensáveis à cidade. Sur-

(16) Política, 125 4b-1255 a

ge assim a questão de definir o *status* dos últimos. Deverão eles ser contados entre os cidadãos? Ao examinar essa questão Aristóteles assim se pronuncia:

De fato, antigamente a classe dos artífices era constituída de escravos ou estrangeiros (por isto a grande maioria dos artífices ainda tem esta origem); logo a melhor forma de cidade não deverá admitir artífices entre os cidadãos; se forem admitidos, nossa definição das qualidades do cidadão não se aplicará a cada cidadão nem a cada homem livre como tal, mas somente àqueles isentos das atividades servis. Nas atividades servis, aqueles que prestam serviços a um indivíduo são escravos, e os que os prestam à comunidade são artífices ou assalariados. (17)

Muito se tem escrito sobre o projeto político aristotélico; entretanto, dentre as muitas questões por ele suscitadas, interessa aqui destacar apenas que estamos diante de uma indagação: a quem é lícito participar da vida política? Aristóteles, conforme se vê, argumenta no sentido de excluir da *bios politikos* todos aqueles que estão, de qualquer forma, atrelados ao trabalho manual. E a educação, como processo pelo qual se forma o futuro cidadão, o membro da *polis*, deve igualmente excluir qualquer arte que envolva trabalho manual. Por isso, ela deve organizar apenas atividades liberais, e nunca atividades que impliquem trabalhos manuais, as atividades servis, degradantes:

(17) *Ideas*, 1278 a

Não é difícil de ver... que devem ser ensinados aos jovens os conhecimentos úteis indispensáveis, mas é óbvio que não se lhes deve ensinar todos eles, distinguindo-se as atividades liberais das atividades servis; deve se transmitir aos jovens, então, apenas os conhecimentos úteis que não tornam vulgares as pessoas que os adquirerem. Uma atividade tanto quanto uma ciência ou arte deve ser considerada vulgar se seu conhecimento torna o corpo, a alma o intelecto de um homem livre para a posse e a prática das atividades morais. *Eis porque chamamos vulgares todas as artes que pioram as condições naturais do corpo e as atividades pelas quais se recebem salários; elas absorvem e degradam o espírito.*⁽¹⁸⁾

Dentre as artes que não degradam nem o corpo, nem a alma e o intelecto, e pelas quais não se recebe salário, e que podem, portanto, ser ensinadas às crianças e aos jovens que serão um dia cidadãos, Aristóteles elenca a gramática, a ginástica, a música e o desenho, sem contudo deixar de insistir em que um ramo da educação... deve ser transmitido às crianças não por utilidade ou necessidade, mas por ser liberal e dignificante.⁽¹⁹⁾ Relemos de Aristóteles para Platão. No propósito de traçar um currículo de estudo para o guardião de sua *pólis* ideal, Platão havia examinado a contribuição específica que se poderia esperar de cada arte. Sobre a aritmética sua avaliação é extremamente positiva, - é bela e útil de tantas maneiras ao nosso propósito -,

(18) 1337, b1-10 (Grifo meu)

(19) Idem, 1338, b10

mas essa avaliação é condicionada: desde que uma pessoa a cultive por amor ao saber e não para a traficância.⁽²⁰⁾ Essa condição é significativa do modo de pensar o homem livre na antiguidade. Não se ignoravam as diversas funções pragmáticas das artes, sua importância no domínio da necessidade, nem se desconheciam os lucros que delas poderiam advir, mas sua valorização efetuava-se de acordo com outros critérios. Nesses tempos, insistia-se no poder dignificante do conhecimento que se subtrai às leis da utilidade prática, da satisfação da necessidade. Aí está uma das fontes de energia da *paideia* e o princípio norteador das artes liberais, que os gregos denominavam artes encíclicas. Etimologicamente, essa palavra, *encíclica*, significa formação de um círculo; encíclicas eram as artes que compunham o círculo das artes obrigatórias para um homem livre, que se formava ao percorrer o circuito por elas constituído.

Séculos depois dos grandes filósofos gregos, Sêneca, o filho do retor, atesta a permanência do ideal formativo das artes liberais, ao responder ao jovem Lucílio: Tu desejas saber o que penso dos estudos liberais. Eu não conheço, eu não conto entre os bens reais estudos que cunham moedas. São ofícios necessários, úteis somente à medida que preparam o intelecto sem o absorver. Neles não é necessário se deter senão quando a alma é incapaz de alguma coisa maior: são nossos instrumentos, não nossas obras. Por que são chamados estudos liberais? Vê, é porque são dignos de um homem livre.⁽²¹⁾ Para Sêneca o que conta é a *sapientia*, e para antigamente poder-se-ia mesmo dispensar as letras: Por que eu me persuadiria de que não se poderia ser sábio senão se sabe

(20) *República*, 525 d

(21) Carta LXXXVIII, 1-2

escrever, uma vez que não é nas coisas escritas que a sabedoria reside? Ela não ensina palavras, mas atos, e eu me pergunto mesmo se a memória não está mais segura quando não conta com nenhum auxílio estranho. A sabedoria é uma coisa grande e vasta: é-lhe necessário o campo livre.⁽²²⁾ Entretanto, Sêneca, mesmo que desconfiando dos efeitos da escrita, não elege a via iletrada para buscar a virtude. Antes, sua rota está determinada pela e para as letras, e só lhe resta procurar cercar, no conjunto das artes, aquelas que são dignas de um homem livre. Assim é que, chamando em seu socorro o estóico grego do século II Posidônio, postula uma divisão das artes que resulta confusa dado o embaralhamento de critérios a que procede, mas que, apesar de tudo, faz sobressair a impropriedade das artes manuais e mercantis para um homem livre:

As artes se dividem, segundo Posidônio, em quatro categorias: vulgares e sórdidas, recreativas, educadoras e liberais. As primeiras são a ocupação do artesão; puramente manuais, visam à organização material da vida; nem o decoro moral nem a consideração da honestidade as inspiram em nenhum grau. As artes recreativas têm por objetivo o prazer dos olhos e dos ouvidos. A elas podem se anexar as invenções dos maquinistas de espetáculos a quem devemos esses cenários que parecem sair da terra, esses tablados que crescem sem barulho no ar, essas mudanças de cena em que os grupos se deslocam, em que peças isoladas se juntam, em que grandes massas se abatem. E

(22) Idem, 32-33

isso deslumbra a todos os que, faltos do conhecimento das causas, espantam-se com os efeitos. As artes educativas, que de resto se assemelham às artes liberais propriamente ditas, são aquelas que entre os gregos se chamam "encíclicas" e entre nós se chamam "artes liberais". Com efeito, as únicas artes liberais, para falar com exatidão, as únicas artes livres, são aquelas que têm por objeto a virtude. (23)

Fica claro que, ao final desse trecho, Sêneca joga com dois critérios de liberdade; mas, efetivamente, como ele acentua, as artes liberais não têm como objeto específico a virtude. Por isso, a reflexão desenvolvida por ele confronta incessantemente os conhecimentos inerentes a cada arte e os requisitos e postulados da *ciência do bem e do mal*. No desdobramento dessa reflexão é reiterado o caráter propedêutico que o severo missivista empresta às artes liberais: "Por que, pois, pedimos aos estudos liberais para instruírem nossos filhos?" Não é absolutamente porque eles podem dar a virtude, mas porque predis põem a alma para recebê-la. (24) Nem sempre, porém, as artes liberais foram consideradas propedêuticas à sapiência (ou filosofia ou, depois, à teologia), e não faltou quem se ativesse ao valor intrínseco de cada uma delas. Porém, não é essa a única flutuação que se observa a respeito das artes liberais. Sua codificação, segundo os estudiosos do assunto, oscila de autor para autor, revelando-se, por conseguinte, um processo inconcluso. Nota-se, todavia, que seu sistema costuma incluir a gramática, a retórica, a música (enquanto teoria), a geome-

(23) *Idem*, 22-24

(24) *Idem*, 20

tria, a astronomia, e, em alguns casos, a dialética. A jurisprudência e a medicina podiam integrar-se nesse conjunto, e, com bastante mais dificuldade, a pintura, a escultura e a arquitetura. Para tanto, eram estimados, com menos ou mais rigor, o grau de envolvimento físico (não degradar as condições naturais do corpo, adverte Aristóteles), e o grau de afastamento em relação ao lucro (por amor ao saber, não por traficância, decretam Platão e Aristóteles). Porém, para se reclamar o estatuto de liberal para uma das artes suspeitas por implicarem trabalho manual e/ou por acarretarem ganhos pecuniários, era sempre possível ponderar a intensidade do apelo ao intelecto por elas envolvida. Embora estreita, restava margem para o argumento e o contra-argumento. Galeno, por exemplo, elencava entre as artes liberais a gramática, a dialética, a retórica, a aritmética, a geometria, a astronomia, a jurisprudência e a medicina. Ainda mais, a esse conjunto de nove artes liberais admite que se acrescentem a escultura e a pintura, porque, **embora nestas artes se opere com as mãos... o seu exercício não desgasta as forças juvenis.** (25) Um pouco diferente é o rol das artes liberais coligido por Varrão, gramático do século I, considerado por seus contemporâneos como o mais instruído dos romanos. Para Varrão, as artes liberais agrupam a gramática, a retórica, a lógica, a aritmética, a astronomia, a música, a medicina e a arquitetura. (26) Comparando o conjunto de artes liberais inventariado por Galeno e a compilação de Varrão, notamos nesta algumas ausências - medicina, jurisprudência, escultura e pintura -, e um acréscimo, a arquitetura. A codificação das artes liberais é assinalada, por conseguinte, por inconsistências que são explicáveis pelo espaço de manobra argumentativa

(25) Apud Mário Aliguiro Manacorda, História da educação, p.105

(26) Cf. James Bowen A History of Western Education, vol.I, p.209

criado entre as exigências de não envolver trabalho físico e de não visar a lucros pecuniários, pelo lado negativo, e a insistência sobre a atividade intelectual acarretada, pelo lado positivo. A instabilidade é, pois, uma constante na história do recenseamento das artes liberais. Não obstante, no século V, surge uma codificação dessas artes destinada a polarizar as atenções e servir por muitos séculos de ponto de referência para todos os que delas se ocuparam. Antes, porém, de passarmos a ela, registremos uma alteração ou intensificação no próprio sentido de arte ocorrida durante o medievo: **A arte era considerada como um *habitus* da razão prática,** adverte-nos Tatarkiewicz, trazendo em seu apoio Duns Scott: ***ars est habitus cum vera ratione factivus.*** Em outros termos, o aspecto normativo da arte é fortalecido; mais que nunca arte é uma atividade produtiva determinada por regras e regulamentos. Hugo de Saint Victor é também invocado para testemunhar: ***ars dici potest scientia, quae praeceptis regulisque consistit.***⁽²⁷⁾ Por sua vez, Ernest Curtius recorda uma antiga etimologia que fazia *ars* derivar de *artus*, isto é, estreito: **as artes incluíam tudo em regras estreitas.**⁽²⁸⁾ E no interior dessa concepção rígida de arte que devemos ver a codificação das artes medievais dominante na Idade Média e veiculada pelos seguintes versos:

Gram. loquitur; Dia. vera docet; Rhe. verba ministrat;
Mus. canit; Ar. numerat; Geo. ponderat;
As coli astra.

(27) Wladyslaw Tatarkiewicz, op.cit., p.458

(28) Literatura européia e Idade Média Latina, p.40

(A gram(ática) fala; a Dia(lética) ensina a verdade; a Re(tórica) ministra as palavras; a Mús(ica) canta; a Ar(itmética) conta; a Geo(metria) mede; a As(tronomia) estuda os astros)⁽²⁹⁾

Não obstante esse distico mnemotécnico ter surgido apenas no final do medievo, a codificação por ele apresentada remonta ao final da antiguidade, e é obra de um erudito africano, o pagão Marciano Capella. Entre 410 e 439, Capella compôs *As Núpcias da Filologia com Mercúrio*, poema erudito em que se narra como Mercúrio, representado como uma espécie de patrono da instrução, desposa a virgem Filologia, a epitome do conhecimento, ofertando-lhe, como presente pelas núpcias, sete escravas: as artes liberais. A alegoria do poema mostrou ser mais impressiva que a erudição: não só sua codificação disseminou-se, como também suas figuras foram posteriormente gravadas nas fachadas de igrejas e catedrais, como Chartres e Notre Dame, e inspiraram pintores como Botticelli. Quanto à bipartição do *septennium*, parece ter sido Boécio que, por volta do ano 500, empregou o termo *quadrivium* para denotar o agrupamento das *matemáticas*: aritmética, geometria, música e astronomia. No decorrer do século IX, as *voces* - gramática, retórica e dialética - são enlaçadas no *trivium*.

Mas nesses muitos séculos que homogeneizamos descuidadamente como Idade Média, houve momentos em que o valor atribuído às artes liberais foi relativizado pelo interesse despertado pelas artes servis ou mecânicas. Já desde a primeira metade do século XII, as artes mecânicas haviam sido sistematizadas pelo abade de Saint Victor, Hugo, que contrapôs ao *septennium* liberal um *canon* de sete

(29) Apud Ernest Robert Curtius, op. cit., p.39

artes mecânicas: *lanificium, armatura, navigatitio, agricultura, venatio, medicina, theatraica*.⁽³⁰⁾ Esse interesse pelas artes mecânicas é sobretudo sensível no momento em que ressurgem as cidades, o comércio prospera e florescem pela primeira vez os *studia generalia*. É nesse contexto que Jacques Le Goff surpreende a figura do intelectual como artífice, artesão, trabalhador, enfim: O intelectual do século XII, colocado no espaço urbano, vê um universo à imagem deste: vasta fábrica barulhenta devido às atividades dos ofícios. A metáfora estóica do mundo-fábrica é retomada em um ambiente mais dinâmico e com maior eficácia. É Gerhoch de Reichesberg quem com seu *Liber de aedificio Dei*, fala "desta grande fábrica do mundo inteiro, esta espécie de ateliê do universo ... (*illa magna totius mundi fabrica et quaedam universalis officina*)". Nesse espaço, o homem se afirma como um artesão que transforma e cria. É a redescoberta do *homo faber*, colaborando com Deus e com a natureza na criação. "Toda obra", diz Guilherme de Conches, "é obra do Criador, obra da natureza ou do homem-artesão imitando a natureza".⁽³¹⁾ E nessa cena que atua a fórmula de Honório d'Autun: O exílio do homem é ignorância: sua pátria, a ciência. Para empreender o retorno do exílio, o homem deve peregrinar por várias cidades-etapa. Dessas, as sete primeiras são as artes liberais; elas, no entanto, não bastam para que o homem alcance a pátria ciência, daí porque Honório lhe indica outras paradas obrigatórias: a física, a mecânica, a economia, a política. Sobre a mecânica, por exemplo, afirma-se que é nela que os peregrinos aprendem o trabalho em metais, madeira,

(30) Cf. W. Tatarkiewicz, op.cit., p.459

(31) Os intelectuais na Idade Média, p.54

mármore, a pintura, a escultura e todas as artes manuais. Foi lá que Nemrod elevou sua torre e Salomão construiu o templo. Foi lá que Noé fabricou a arca, ensinou a arte da fabricação e a produção dos diversos tecidos.⁽³²⁾ Nessa peregrinação da ignorância para a ciência, as tradicionais fronteiras entre as artes liberais e as artes mecânicas são, em certa medida, diluídas. De fato, estava ocorrendo um fenômeno bem mais amplo, que Paul Oskar Kristeller nos explica: Os dias das sete artes liberais, em que a soma total de conhecimentos seculares podia ser facilmente dominada por qualquer estudante competente, havia acabado há muito. Seu lugar havia sido ocupado, depois do extraordinário aumento de conhecimentos nos séculos XI e XII, da introdução de grandes quantidades de textos científicos traduzidos do árabe e do grego, e do surgimento da instrução avançada nas universidades durante o século XIII, por um número de disciplinas especializadas que já não eram dominadas por uma só pessoa e, portanto, cada uma desenvolveu tradição própria e distintiva: teologia, direito romano e canônico, medicina, matemáticas, astronomia e astrologia, lógica e filosofia natural, e, finalmente gramática e retórica.⁽³³⁾ Com efeito, as universidades não se circunscreviam ao estudo das sete artes e, principalmente, as faculdades de direito e de medicina acenavam com profissões economicamente atraentes para os membros da burguesia. Jacques Le Goff: A primeira [a faculdade de direito] forma notários cada vez mais necessários no século XIII em virtude do desenvolvimento dos contratos comerciais. A

(32) Apud Jacques Le Goff, op.cit., p.55

(33) Ocho filósofos del Renacimiento italiano, p.195

segunda [a faculdade de medicina] conduz àquele ofício, muitas vezes, de médico e boticário, ou mesmo droguista, que freqüentemente ocupou uma posição relevante na sociedade burguesa.⁽³⁴⁾ Entretanto, as artes liberais continuaram a ser cultivadas nas escolas enquanto das artes mecânicas se encarregavam as guildas, ou seja, o *principium divisionis* prevalecia.

* * *

5. Mestre Pan-urgos

Ao celebrado patrono das letras e das artes, Francisco I, da França, alguém quis agradar e divertir, apresentando-lhe um livro surpreendente, publicado em 1532 em Lyon, o *Pantagruel*, do médico François Rabelais. Michellet descreve o livro: A esfinge ou a quimera, um monstro de cem cabeças e de cem línguas, um caos harmônico, uma farsa de alcance infinito, uma embriaguez maravilhosamente lúcida, uma loucura profundamente sábia. E imediatamente após apresenta o escritor: Homem de todos os estudos, de todas as artes, de todas as línguas, o verdadeiro *Pan-urgos*, agente universal nas ciências e nos negócios, que foi tudo e pertenceu a tudo, que contém o gênio do século e que o excede a cada instante.⁽³⁵⁾ E seu

(34) Mercadores e banqueiros na Idade média, p.81

(35) "Une folie profondément sage...", in François Rabelais, Pantagruel, p.8-9

Gargântua que escreve ao filho Pantagrue1 exaltando a excelência de seu tempo, a ultrapassagem dos antigos:

Agora, todas as disciplinas estão restabelecidas, as línguas restauradas; a grega, sem a qual é uma vergonha uma pessoa dizer-se sábia, a hebraica, a caldaica, a latina. Os livros impressos, tão elegantes e corretos em uso, foram inventados em meu tempo por inspiração divina, como, ao contrário, a artilharia por sugestão diabólica. O mundo todo está tão repleto de pessoas sábias, de preceitos muito doutos, de bibliotecas muito amplas, que me ocorre que, nem no tempo de Platão, nem no de Cícero, nem no de Papiniano, não se encontrava tanta comodidade de estudo quanto a que se vê agora. E não será necessário, de agora em diante, encontrar-se lugar e companhia que não tenha sido polida na oficina de Minerva. Vejo os salteadores, os carrascos, os soldados irregulares, os palafreiros de agora mais doutos que os doutores e pregadores de meu tempo. (36)

O programa de estudos prescrito por Gargântua a Pantagrue1 se coaduna com seu entusiasmo pelo renascimento de todas as línguas e todas as artes:

Pretendo e quero que aprendas as línguas perfeitamente: em primeiro lugar a grega, como quer Quintiliano, em segundo lugar, a latina, e depois a hebraica, para as letras santas, e, para

(36) Pantagrue1, capítulo VIII

lealmente, a caldaica e a arábica; e que formes teu estilo, quanto à grega, à imitação de Plátão, quanto à latina, à de Cícero. Que não haja história que não tenhas presente na memória, no que te ajudará a cosmografia daqueles que sobre ela escreveram. Das artes liberais, Geometria, Aritimética, e Música, nelas iniciei teu gosto quando eras ainda pequeno, na idade de seis anos; persegue o resto, e da astronomia saiba todos os cânones; deixa a astronomia advinhatória e a arte de Lullus, como abuso e vaidade. Do direito civil, quero que saibas de cor os belos textos, e os confira com a filosofia.⁽³⁷⁾

O planejamento dos estudos de Pantagrueel não se detém nisso, mas amplia-se para abarcar outras disciplinas: o conhecimento da natureza (todos os mares, rios e fontes, todos os pássaros, todas as árvores, arbustos e moitas das florestas, todas as ervas da terra, todos os metais e pedras preciosas), todos os livros de anatomia e medicina (gregos, árabes e latinos, e mais os talmudistas e cabalistas), as letras sagradas (o Novo Testamento e as Epístolas em grego e o Velho Testamento em hebraico). Some-se a tudo isso a educação do corpo e o exercício das armas, além de um alerta: *science sans conscience n'est que ruine de l'âme*.⁽³⁸⁾ Depois da educação do filho, a do pai, porque *Pantagrueel* foi escrito antes de *Gargantua*. Neste, Rabelais nos diverte com a sátira aos teólogos, como os mestres sofistas Thubal Holopherne e Jobelin Bridé, cujos esforços, que incluíam a ênfase da memorização, a freqüência a surrados textos di-

(37) *Idea*,

(38) *Idea*,

dáticos em latim duvidoso e a insistência no uso dos ultrapassados caracteres góticos (e não da escrita italiana), quase embecilizaram o jovem Gargântua. Salvo por Ponocrates, que o fez purgar dessa iniciação viciada nas letras, o gigante refaz sua educação: seu novo mestre o introduz na companhia dos sábios da época e o inicia num tal programa de estudos, que ele não perdia qualquer hora do dia; ao contrário, todo seu tempo se consumia nas letras e no honesto saber.⁽³⁹⁾ Entende-se que continua valendo a série de estudos anteriormente traçados; no entanto, cumpre ressaltar um aditamento importante: mestre e discípulo iam ver como se forjavam os metais, ou como se fundia a artilharia, ou iam ver os lapidários, os ouvires e os talhadores de pedras preciosas, ou os alquimistas e os moedeiros, ou os tapeceiros, os tecelões, os fabricantes de veludo, os relojoeiros, os fabricantes de espelhos, os impressores, os fabricantes de órgãos, os tintureiros e outras espécies de trabalhadores, e, por toda parte, oferecendo gorjetas, aprendiam e examinavam a indústria e invenção dos ofícios manuais.⁽⁴⁰⁾ Ou seja, Rabelais apregoa a necessidade de se conhecerem as técnicas manuais por meio do contato direto com os artesões. Mas algumas circunstâncias não podem ser encobertas: Gargântua e seu preceptor visitam os artesões nos dias de chuva e intempérie, isto é, quando a prática dos jogos físicos ou das artes do cavaleiro tornava-se inapropriada, requerendo substituição, o que desvenda o caráter secundário dessas visitas; esse caráter fica ainda mais acentuado se considerarmos que Gargântua e Ponocrates se comportam como senhores (que de fato são, não lhes ocorrendo, portanto, representarem-se de

(39) Gargantua, capítulo XXIII

(40) Idem, capítulo XXIV

outro modo), *donnans les vins*.

6. Studia humanitatis

Por sobrecarregado e/ou avançado, o programa de estudos idealizado por Rabelais não obteve aceitação de sua época. Essa conheceu, segundo o expressivo dizer de Manacorda, que nos permitimos pluralizar, inúmeras *Minervas mais crassas*, que assinalavam a emergência da cultura dos *indocti* como Leonardo; entretanto, no século XVI, permanecia-se bastante fiel às *humanidades*. O que são as humanidades? Voltemos aos clássicos. Já os escritores latinos antigos, como Cícero, referiam-se a uma série de disciplinas, que têm real importância para o homem livre por focalizarem o homem e seus problemas. Cícero, por exemplo, proclama que só podem ser reconhecidos como homens aqueles que embelezaram seu espírito graças às artes que são privilégio das humanidades (*humanitates artibus*).⁽⁴¹⁾ Os primeiros humanistas italianos, por seu turno, preocuparam-se em renovar a educação, afastando-se dos esquemas escolásticos. Todavia, não se detiveram eles no domínio de vagas aspirações. Para eles, fazer face à cultura mais científica e técnica da escolástica, sem se recolher ou restringir à fé religiosa, ainda que renovada, mas antes, e sobretudo, voltando-se para a antiguidade clássica (as *humaniores litterae* contrastavam com a aspiração totalizante das *diviniores litterae*), significou eleger um rol de estu-

(41) *República*, I, 17. 28

dos a que se dedicar. No século XV, esse rol de estudos tomam uma forma mais estável os *studia humanitatis*, expressão que se pode intercambiar com *studia humaniores*, *humanitatis*, ou simplesmente *humanidades*. Paul Oskar Kristeller explica: No século XV, o termo *studia humanitatis* adquiriu um significado mais preciso e técnico, e aparece em documentos escolares e universitários, assim como em esquemas de classificação para bibliotecas. A definição dada então aos *studia humanitatis* compreendia cinco matérias: gramática, retórica, poética, história e filosofia moral.⁽⁴²⁾ Nessas disciplinas, a que se unem o estudo do latim dos clássicos (em oposição ao latim dito bárbaro dos medievais) e do grego, Kristeller localiza o núcleo de consistência do humanismo. Para Kristeller, latim (clássico) e grego, juntamente com o estudo da gramática, da retórica, da poética, da história e da filosofia moral, consitituem a aparelhagem intelectual própria, característica do humanismo. Foi através desses estudos que o humanismo adquiriu forças para causar extraordinário impacto sobre sua época. A argumentação de Kristeller procura estabelecer o que os homens do Renascimento entendiam por humanistas: o termo *humanista* foi cunhado em princípios do século XIX, mas esse termo (*humanista*) remonta ao século XV tardio e esteve em uso comum durante o século XVI. A partir dos documentos do período, manifesta-se, além de qualquer dúvida, que o Renascimento tardio entendia por humanista um mestre ou estudioso das humanidades, dos *studia humanitatis*. Um pouco adiante, o *scholar* insiste: na linguagem do Renascimento, um humanista era um representante profissional dessas disciplinas [as que compunham os *studia huma-*

(42) Ocho filósofo del Renacimiento italiano, p.104

nitatis], e nós deveríamos tratar de entender o humanismo renascentista principalmente no termos dos ideais profissionais, interesses intelectuais e produções literárias dos humanistas.⁽⁴³⁾ E tanto ideais profissionais, quanto interesses intelectuais e produções literárias dos humanistas, tal como eram conhecidos no Renascimento, concentram-se nos *studia humanitatis*. Kristeller: muitos humanistas ou sábios com formação humanística tinham fortes interesses em outras matérias, além das humanidades, e fizeram contribuições relevantes para essas outras matérias. Não obstante, é importante dar-se conta de que o território profissional familiar aos humanistas era um círculo de estudos bem definido e limitado, que incluía um determinado grupo de disciplinas e excluía outras.⁽⁴⁴⁾ Desse modo, quando se acusa aos humanistas de não terem estado atentos aos avanços que se faziam na filosofia natural ou nas artes mecânicas, não se comete a rigor um erro. Entretanto, é preciso não generalizar essa afirmação, mas antes indicar o caráter parcial dessa desatenção. E, sobretudo, importa destacar que os humanistas, como nos documentos do tempo são apresentados segundo os especialistas, não se comprometiam com nada mais do que com o *studia humanitatis*, quer como currículo escolar, quer como investigação erudita.

Dada a importância dos *studia humanitatis* como marca distintiva do humanismo, passemos a considerá-los como um pouco mais de vagar. Ainda aqui Kristeller nos serve de guia. Segundo ele, os *studia humanitatis* surgiram como uma remodelação do *trivium* medieval,

(43) Loc.cit.

(44) Idem, p.194-195

do qual se exclui a lógica; e à gramática e à retórica, as outras duas artes restantes do *trivium*, agregam-se a história, a filosofia moral e a poesia, esta como uma arte independente. E mais ainda, ao estudo do latim que se "purificava" do uso medieval, veio juntar-se o estudo do grego. Nessa nova articulação das artes, a gramática, como estudo do correto uso da língua latina, fornecia a base para todos os demais estudos que se lhe seguiam, ou seja, a gramática permanecia como Dante a nomeara, a *prim'arte*, uma vez que o latim se mantinha não só como a língua da Igreja, como também da erudição e da instrução universitária, tanto como dos contatos e das correspondências internacionais.⁽⁴⁵⁾ Quanto à retórica, em certa medida, ela pode ser caracterizada como o estudo dos prosadores latinos. Tal estudo reunia dois tipos, distintos mas complementares, de atividades: por um lado, a leitura e a interpretação da prosa latina clássica, e, por outro, a prática da composição por meio da imitação dos modelos antigos. Essas atividades complementares habilitavam os humanistas a redigirem dois gêneros literários muito necessários e apreciados no contexto renascentista: a carta e o discurso público. A respeito da primeira, vale lembrar que, para o Renascimento, a carta não era simplesmente um veículo de comunicação pessoal, mas também um gênero literário que servia a uma grande variedade de objetivos: informes de novidades, manifestos ou mensagens políticas, tratados curtos sobre temas eruditos, filosóficos ou outras matérias douradas.⁽⁴⁶⁾ Já os discursos, importa compreender bem seu sentido no contexto renascentista: Os documentos mostram que o Renascimento, especialmente na Itália do século XV, a

(45) Paul Oskar Kristeller, Ocho filósofos del Renacimiento italiano, p.197

(46) *Idea*, p.198

oratória pública era uma forma favorita de divertimento, comparável ao papel desempenhado, no mesmo tempo ou em outras épocas, pelas representações musicais ou teatro, ou por recitais de poesia.⁽⁴⁷⁾ A respeito da produção tanto de cartas quanto de peças oratórias convém notar ainda que, se muitas delas aparecem com a assinatura de seu autor, também o humanista, na posição de secretário ou de doméstico dos grandes senhores, podia funcionar, e reiteradamente funcionava, como uma espécie de *ghost writer*; mas, em ambas as situações, é preciso afirmar que o humanista era um homem treinado para escrever bem.⁽⁴⁸⁾ A terceira das artes dos *studia humanitatis* era a história, que se ensinava e se aprendia como parte da retórica: lia-se aos historiadores antigos e exercitava-se a sua imitação. Kristeller: Era costume dos príncipes, governos e cidades comissionarem um humanista para escrever sua história, e o trabalho de historiador oficial amiúde se combinava com o de chanceler ou mestre de retórica.⁽⁴⁹⁾ Nessas posições, como sempre, continua válida a afirmação: O humanista era um homem treinado para escrever bem. A seguir, deparamo-nos com a *filosofia moral*, avaliada por Kristeller, como o ramo mais importante dos *studia humanitatis*, e igualmente como a única parte da filosofia que se enquadrava com especificidade na articulação do saber humanístico. Kristeller: A seu interesse na filosofia moral devem os humanistas, antes de tudo, seu lugar na história da filosofia, ao lado de sua atividade como eruditos e escritores, uma vez que grande parte da obra dos humanistas nada tinha a ver com a filosofia e grande parte do pensamento filosófico do

(47) *Idem*, p.199

(48) *Loc.cit.*

(49) *Idem*, p.200

Renascimento situa-se fora da área do humanismo... Desde o tempo de Petrarca, os humanistas afirmavam ser filósofos morais, e alguns deles realmente ocuparam cátedras universitárias de filosofia moral, juntamente com as de retórica e poética.⁽⁵⁰⁾ Finalmente, a poesia. Durante o medievo, a poesia era posta à serviço do aprendizado da língua latina na condição de parte da gramática, conforme nos dizem os versos abaixo:

Inter artes igitur, que dicuntur trivium, / Fundatrix grammatica vindicat principium. / Sub hac chorus militat metricae scribentium.

(Assim, pois, entre as artes chamadas trívio, a gramática, como fundadora, reivindica a primazia. Sob a sua autoridade serve a multidão dos que escrevem metricamente).⁽⁵¹⁾

É certo, porém que a gramática não se limitava à correção da linguística, como depois veio a acontecer, mas objetivava também o conhecimento dos poetas. Ao mesmo tempo, a poesia não era, de forma alguma, estranha aos estudos retóricos, no interior dos quais ela era acima de tudo apreciada como uma fonte constante de *ornati*. Em outros termos, a poesia não gozava, no curso medieval dos estudos, do *status* de uma arte autônoma. Essa situação começa a mudar no corpo dos *studia humanitatis*, que reservam para a arte do poeta um lugar independente em relação tanto à gramática quanto à retórica. Como uma arte que merecia uma posição autônoma, à poesia eram demarca-

(50) *Idem*, p.200-201

(51) Váler de Châtillon, apud Ernest Robert Curtius, *op.cit.*, p.47 Tradução de T. Cabral e P. Rónai.

das duas metas entrecruzadas: ler e escrever versos em latim. Especificamente quanto à escrita desses versos, ela ocorria em obediência aos modelos antigos. Kristeller: Ao estudante se ensinava a ler e a entender os poetas latinos clássicos, e, ao mesmo tempo, a escrever poesia latina. As duas tarefas eram quase inseparáveis, porque a habilidade de escrever versos latinos se adquiria e se desenvolvia por meio do estudo e da imitação de trechos dos antigos modelos latinos.⁽⁵²⁾ A respeito dessas habilidades, convém fazer duas observações. A primeira delas é uma reiteração: O humanista era um homem treinado para escrever bem (inclusive poesia). E treinava seus discípulos para escrever bem (inclusive poesia). O outro esclarecimento diz respeito ao que se deve entender por poesia nessas práticas: a poesia, nesse quadro, restringia-se à poesia latina, quer dizer, à poesia pagã. E ela que desencadeia as defesas da poesia que tanta diligência exgiu dos humanistas na primeira etapa do seu movimento. E graças a essa poesia imitada dos modelos latinos, que Petrarca foi coroado no Capitólio, e não por suas rimas e canções em vernáculo. A habilidade de escrever, em conformidade com modelos, versos em latim, forneceu aos *humanistas* sua característica, visto que, antes de o termo *humanista* surgir e divulgar-se, eram os humanistas muito comumente designados como poetas. Consideradas, desse modo, as artes que integravam a configuração dos conhecimentos humanistas, passemos às *linguas* que delas igualmente participavam. Em primeiro lugar o latim. Sabemos todos que, durante o Renascimento, os vulgares concorriam com o latim, sobretudo no domínio da poesia, da dramaturgia, da narrativa, da ensaística... Além do mais, a questão lingüística é aguçada pela Reforma. Mas, de forma alguma,

(52) *Op.cit.*, p.197

como também todos sabemos, o latim foi abandonado. (Ainda no século XVIII, sabe-se, alguns escritores, poucos, é verdade, ainda duvidavam da validade de se escrever em vernáculo. Para eles, escrever em língua moderna equivalia a escrever na areia). Os humanistas, por seu turno, fizeram sair de sob o pó de esquecidas estantes, muitos textos, muitos auctores latinos mas também intentaram passar pelo crisol filológico os textos antigos conhecidos e usados durante o medievo para purificá-los dos "barbarismos" que os maculavam. E alguns, sobretudo os italianos, teceram louvores à língua latina. Assim, num trabalho usado como uma espécie de manual de bom uso do latim até ainda no século XVIII, Lorenzo Valla escrevia:

Como nossos antepassados, conquistadores de altos louvores, ultrapassaram os outros homens nos assuntos militares, assim, pela extensão de sua língua eles de fato ultrapassaram a si próprios, como se abandonando seu domínio sobre a terra, tivessem atingido a amizade dos deuses no Paraíso. Se Ceres, Liber e Minerva - que são considerados os inventores do cereal, do vinho e do óleo - e muitos outros têm sido colocados entre os deuses por algum dom dessa espécie, não haveria menos beneficio nisso do que ter entre as nações a língua latina, o fruto mais nobre e verdadeiramente divino, o alimento não do corpo, mas da alma? Porque a língua latina introduziu as nações e todos os povos em todas as artes que são chamadas liberais, ela ensinou a melhores leis, preparou o caminho para a sabedoria, e fi-

nalmente, tornou-lhes possível não serem chamados "bárbaros" por mais tempo.⁽⁵³⁾

O caso grego é diferente, os humanistas das gerações de Petrarca e Coluccio Salutati pouco ou quase nada conheciam da língua grega, e mesmo seus conhecimentos dos escritores gregos dependiam das traduções medievais. No entanto, essas traduções, sobre serem pouco atraentes para as novas reivindicações estilísticas, frustravam os interesses do humanismo por tratarem preferencialmente de teologia, ou de ciência e filosofia aristotélicas. Na verdade, durante a Idade Média, não houve continuidade do ensino do grego, e mesmo era bastante reduzida a quantidade de autores lidos e divulgados por meio de traduções, comparativamente à época do Renascimento. Esse quadro começa a ser alterado antes mesmo do avanço turco, e não só alguns estudantes e eruditos abalaram-se para o Bizâncio a fim de aprender o grego clássico, como também os humanistas empenharam-se em trazer para os *studia* itálicos professores competentes da língua de Homero e Platão. Porém, somente depois da tomada de Constantinopla, é que a Itália viu acorrerem para ela inúmeros sábios bizantinos, muitos dos quais traziam vastas e preciosas coleções de textos. Assim sendo, Kristeller detém-se para fazer um balanço da significação dos estudos do grego, comparando-os com os do latim: no campo dos estudos gregos, a contribuição humanista foi muito mais incisiva do que em latim, e fez-se sentir somente durante o que poderíamos chamar de segunda fase do humanismo renascentista. Seu resultado foi a introdução do ensino do grego nas universidades e escolas secundárias

(53) "From *De elegantia linguae latinae*", in James Bruce Ross e Mary Martin McLanghlin (ed.), *The Portable Renaissance Reader*, p.478

ocidentais, e a gradual difusão, estudo, tradução e interpretação de todo o corpo da literatura grega antiga. Os sábios ocidentais familiarizaram-se agora não só com os escritos científicos gregos ou com Aristóteles, mas também com os demais filósofos gregos, com os poetas, oradores e historiadores, e ainda com grande parte da patrística grega.⁽⁵⁴⁾ Não obstante, se devemos aos humanistas a possibilidade de lermos, muitos ou a maioria dos filósofos, poetas historiadores gregos, o *corpus* hermético, os escritos dos cristãos gregos... cumpre avaliar a profundidade do uso da língua grega no interior do próprio humanismo. Eis o balanço que disso faz Kristeller: No Renascimento, menos pessoas sabiam grego do que latim, além do que não sabiam tão bem o grego quanto o latim. Conseqüentemente, os autores gregos difundiram-se mais amplamente em traduções latinas ou em edições bilíngues (grego e latim) que em seus textos originais. Mais ainda, os casos em que os humanistas ocidentais tentaram escrever em grego foram extremamente raros, e a necessidade prática de se corresponder em grego desapareceu em grande parte com a queda de Constantinopla, em 1453.⁽⁵⁵⁾ Disso resulta o caráter restrito do grego, quase somente confinado à leitura, quando comparado com o latim.

Em suma, o humanismo renascentista constituiu-se, originalmente, numa bem específica articulação de artes e línguas, articulação que deita raízes, por um lado, na investigação erudita e, por outro, no ensino. O solo primitivo do humanismo foi a Itália, cujas fronteiras são a seguir ultrapassadas, a ponto de dessa articulação

(54) *Idem*, p.204

(55) *Idem*, p.205

de conhecimentos repercutir com impacto por todo o ocidente europeu. Certamente o que aí vai escrito é uma visão de conjunto. Uma análise detalhada poderia mostrar que, por exemplo, em contextos específicos uma arte foi tida como menos ou mais importante. De qualquer forma na Florença anterior aos Medicis, humanistas como Vergério e Leonardo Bruni confiavam em que os *studia humanitatis* auxiliariam a promover a *libertà* e a *virtù* cívicas, e, de certa forma, contribuiriam para a própria proeminência de Florença no contexto peninsular. Entretanto, o desenvolvimento político evidenciou a fragilidade dessa confiança. Com a debilitação do vigor cívico, a oligarquia tornou-se tendencialmente livresca, e, ao tempo da academia de Ficino, a *renovativo* (neo)platônica fez reviver o ideal de vida contemplativa, que não dispensou os *studia humanitatis*.⁽⁵⁶⁾ Um pouco mais tarde foram eles orientados para as práticas da corte do príncipe.

Não abdicando do exercício das armas, em que se diluía, ao esvaziar-se, a velha prerrogativa do ofício da guerra, o cortesão encontra no luxo da corte do príncipe seu verdadeiro *habitat*. Na sociabilidade polida que aí se desenvolve, a conversação deve ser cuidadosamente cultivada. Nesse ponto, as *humanidades*, elaboradas e difundidas pelos humanistas, colocam-se sob o signo da sociabilidade cortesã, que exigia que se pudesse comprovar a leitura dos poetas, oradores e historiadores clássicos, principalmente os latinos, mas reclamava que se interagisse no vulgar do príncipe. Logo, o cortesão perfeito, segundo o retrato que dele faz o conde Baltazar Castiglione, deve ser mais do que medianamente instruído nas letras, ao menos nos assuntos que denominamos Humanidades; e não somente em língua latina, mas que ele tenha ainda conhecimento da grega, por meio das muitas e variadas obras

(56) Cf. James Bowen, op. cit., vol. II, p.176-259

que divinamente são escritas nessa língua. Que seja versado nos poetas, e não menos nos oradores e historiadores; que ainda se exercite em escrever versos e prosa, e sobretudo em nossa língua vulgar, porque, além da satisfação que disso extrairá, esse será o meio pelo qual não lhe faltarão jamais conversas agradáveis com as damas, que costumam gostar de tais coisas.⁽⁵⁷⁾ Aproximadamente meio século depois, em seu *Tesouro da língua grega*, publicado em 1572, Henri Estienne, retoma, na esteira do Aulo Gélío, a palavra *paideia*, fazendo-a corresponder à instrução nas artes liberais, explicitando o objetivo dos que a perseguiam: *serem mais humanos*.

"Paideia": Instrução ou método de instrução. Doutrina, Disciplina, Instrução nas artes liberais. Erudição, Doutrina. Aulo Gélío, 13.15 "O que os Gregos chamam "paideia", nós o denominamos erudição e instrução nas artes liberais. Os que as desejam e procuram são, dentre todos, os mais humanos."⁽⁵⁸⁾

Alguns anos mais tarde, em 1578, nas suas *Improvisações*, Estienne preocupa-se outra vez com o significado de *paideia*, fazendo-o agora corresponder a *humanidades* como erudição, instrução nas artes liberais, sem perder a perspectiva em que anteriormente havia informado esse conceito - *ser mais humano* -, frisando que *ser mais humano* depende do conhecimento, da erudição: Os latinos denominaram essa "paideia" que abranda os costumes não so-

(57) Baldesar Castiglione, *Il libro del cortegiano*, I, 64

(58) Apud Jean Jehasse, *La Renaissance de la critique*, p.157

mente artes engenhosas e liberais, mas ainda estudo das humanidades, e mesmo humanidades ... Eles chamavam humanidades exatamente o que os Gregos chamavam "paideia" e nós erudição: instrução nas artes liberais: aqueles que a desejam e as procuram sinceramente são justamente aqueles que, dentre todos, são os mais humanos. O amor e o ensinamento dessa ciência são dados, dentre todos os seres animados, somente ao homem, e por isso são denominados "humanidades". Do mesmo modo, Varrão preferiu "mais humano", para significar mais erudito e mais sábio.⁽⁵⁹⁾ Um cortesão a quem as humanidades interessassem para bem desempenhar seu papel na corte do príncipe, por certo poderia dispensar o peso da erudição que distingue as lides do sábio em seu gabinete. Não obstante, nos dois casos, as humanidades permanecem como uma configuração de artes e línguas. Se atentarmos, porém, para o que Estienne afirma, ficamos sabendo que essa constelação de saberes está associada ao apelo a valores humanos: Os que as desejam e procuram [as humanidades] são, dentre todos, os mais humanos. Por conseguinte, deter as humanidades recorta, na época, os modelos de humanidades, como o humanista e o cortesão. Em outros termos, o humanismo não deve ser caracterizado pelos valores do Homem (dinâmico, ou como quer que se conceitue o Homem do tempo), mas ele não pode ser separado desses valores. E nada mais exemplar disso do que um exercício retórico a que se entregavam os humanistas, notadamente os italianos e sobretudo nos dois primeiros séculos do humanismo: compor o elogio da *dignidade do homem*. O elogio da dignidade humana podia aparecer cá e lá, no corpo de textos que versavam sobre isso ou aquilo, ou, ao contrário, ser o cerne do discurso. E muitos foram os

(59) Apud Jean Jehasse, op.cit., p.158

discursos que se fizeram sobre a dignidade do homem. Talvez o mais célebre deles quem o escreveu foi Giovanni Pico Della Mirandola, que reproduz o ato da criação, ressaltando nele a indeterminação essencial que impões ao homem a necessidade de recriar a si próprio. Segundo Della Mirandola, a interpelação da criatura pelo Criador formula-se como segue:

Não te demos, Adão, nenhum lugar estabelecido, nenhuma forma exclusiva, nem qualquer função especial; por essa razão, podes ter e possuir, de acordo com teu julgamento e desejo, o lugar, a forma e a função que quiseses. A natureza das outras criaturas que foram determinadas está confinada em limites por Nós prescritos. Tu, que não estás confinado em limites, podes determinar tua própria natureza, em conformidade com tua própria vontade livre, em cujas mãos Eu te pus. Coloquei-te no centro do mundo para que daí possas mais facilmente observar o que nele acontece. Não te fizemos nem celestial nem terreno, nem mortal nem imortal, para que, modelador e produtor de ti mesmo, possas, mais livre e honrosamente, moldar-te a tí próprio na forma de tua preferência. Serás capaz de descer às formas inferiores do ser, os animais brutos; serás capaz de renascer do julgamento de tua própria alma nos seres superiores, os divinos.⁽⁶⁰⁾

Mas não nos enganemos. Esse homem louvado porque é representado como sendo vocacionado para se transformar em deus, não rom-

(60) "The Dignity of man", in James Bruce Ross e Mary Martin McLaughlin (ed.), op. cit., p.478

peu as amarras teológicas. Ele é ainda um segundo deus.

7. O retorno da musa antiga

Focalizamos as artes no corpo dos *studia humanitatis*, mas o que se disse, seguramente, não esgota toda a dimensão de cada arte. A poesia, por exemplo, não era meramente uma matéria de ensino ou de pesquisa erudita, ao contrário, ela constituiu uma das bases da *renovatio* então em andamento. Vejamos, pois. Tem-se tomado Petrarca como o marco de uma re-visão do conceito de história de onde procede o objetivo de renovar, *revivere*, segundo os modelos clássicos. Nessa direção, há uma carta de Boccaccio datada de 1370 que, de um modo bastante sintético, narra o sentido da renovação que se processava. Boccaccio parte do reconhecimento de estar vivendo uma época sobremaneira propícia à poesia, uma época de retorno das musas: Em nosso tempo, se bem observo, os mais ilustres homens têm vindo do céu, espíritos generosos que desejam elevar de novo, com toda a sua força, a oprimida arte da poesia e chamá-la de volta de seu exílio para sua morada primeira, e não em vão.⁽⁶¹⁾ Esse retorno das musas encontra em Dante seu primeiro marco a exigir atenção:

(61) "From *Lettere edite ed inedite di Giovanni Boccaccio*" (To Jacopo Pizzinghe), in James Bruce Ross e Mary Martin McLanghlin (ed.), *op.cit.*, p.123-126

antes de outros que são merecedores de nota, um famoso homem, nosso Dante Alighiere ... habitou a casa da Filosofia, tendo bebido as águas doces na fonte que foi perdida muitos séculos atrás. Vemos também que ele a atingiu, não pelo caminho que os antigos seguiram, mas por um atalho inteiramente desconhecido de nossos antepassados, procurando-o não sem ansioso esforço, e então, exaltado às estrelas, ascendeu à montanha e chegou ao lugar em que essa fonte se origina.

Ora, ao ressaltar que a senda percorrida por Dante não era conhecida dos antigos, Boccaccio nada mais faz do que repetir o próprio Dante: ao deparar-se com Virgílio na selva tenebrosa, o poeta italiano saúda o Poeta antigo como seu modelo:

Tu se'lo mio maestro e'l mio autore;/Tu se'solo colui da cu'io tolsi/Lo bello stilo che m'ha fatto honore.

(Es meu mestre. O modelo sem segundo;/Unicamente és tu que hás-me ensinado/O belo estilo que honra-me no mundo).⁽⁶²⁾

A isso o poeta latino responde:

"A te convien tenere altro viaggio"/.../se vuo'campar d'este loco selvaggio"

(62) La Divinina Commedia, O Inferno, I, V.85

(Te convém outra rota de ora avante/ Para o lugar selvagem ser vencido).⁽⁶³⁾

Ainda que salientando a independência de Dante em relação aos antigos, Boccaccio deve fazer justiça ao Poeta da *Comédia* e considerá-lo responsável pelo retorno das musas: ele despertou essas irmãs semi-adormecidas, as musas, e atraiu Febo de volta à sua lira, e ousou forçá-los a dedicarem-se à música materna... Tendo reverenciado o Poeta que desvendara um caminho até então ignorado e a que devem recorrer aqueles que desejam poder aprender de um novo poeta qual é a natureza da poesia e com que sua função se relaciona⁽⁶⁴⁾, Boccaccio passa a saudar o advento de Petrarca como a re-descoberta do caminho dos antigos, enfatizando que a tarefa a que se propôs o poeta dele demanda dons especiais e muito denodo por causa do estado de abandono e selvageria a que se convertera o caminho, atulhado que estava de impurezas *dall'etati grossi*, como diria Dante:

Então, depois de Dante, mais um cidadão de Florença, aquele homem ilustre, Francisco Petrarca, meu mestre, que, rejeitando os princípios dos escritores que apenas tocaram a porta de entrada da poesia, começou a seguir o antigo caminho, com tal firmeza de coração, tal ardor de espírito tal agudeza de talento, que nenhuma barreira pôde detê-lo, e nenhum obstáculo do caminho pôde intimidá-lo. De fato, ao afastar os espinheiros e o mato com que encontrou o caminho embaraçado

(63) *Idem ibidem*, V. 91 e 93. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro

(64) Giovanni Boccaccio, *op.cit.*, p.124

devido à negligência dos mortais e atravancado com um sólido depósito de pedras semicorroídas que desceram em avalanche, ele abriu o caminho para si mesmo e para aqueles que desejassem ascender após ele.

Dada a situação de volta à barbárie, ou quase isso, a Petrarca é atribuído o papel de desbravador, ou melhor, de civilizador:

Pois Petrarca purificou a fonte do Hélicon, estagnada por lodo e junco, restituindo suas águas à pureza original, e reabriu a caverna de Castálida que estava coberta pelo emaranhado de vinha selvagem. Limpando o láureo bosque das sarças, restituiu Apolo a seu antigo templo e devolveu às musas, enodoadas pela rusticidade, a sua pristina beleza.

Finalmente, o reconhecimento, a consagração pública, quer dizer, a coroação do Poeta no Capitólio, como prêmio por seus versos em latim, seguindo a imitação de modelos antigos:

... ele [Petrarca] trouxe de volta a seu tempo a coroa de louros que não era vista há talvez mil anos ou mais, e ostentou-a diante dos cidadãos de Roma, em meio ao aplauso do Senado. Ele forçou os gonzos enferrujados do antigo Capitólio a girarem na direção oposta, e a alegria extrema dos romanos selou seus anais com um triunfo inu-

sitado. O honra admirável! O proeza memorável !
 Por seus poderosos esforços e por seus aprimora-
 dos escritos que são agora celebrados de todos,
 por sua música majestosa que ressoa celeremente
 como se através do mundo todo, esse homem tem
 espalhado a fama da poesia que ele trouxe de
 volta de seu esconderijo. Ele reviveu nos espí-
 ritos nobres a esperança que estava quase morta,
 e mostrou que, contrariamente à crença de mui-
 tos, o caminho do Parnaso está aberto e seu topo
 acessível. E não duvido que tenha inspirado mui-
 tos a subi-lo.

E de fato inspirou: Boccaccio, como vimos, chama de *mestre*
 a Petrarca e não a Dante, embora lhe reverencie os méritos poéticos.
 Dante havia entendido que seu caminho não era o antigo, ao contrário
 de Petrarca, que a ele retornou. E os contemporâneos, apesar do res-
 peito e da admiração votados a Dante, preferirão, como Boccaccio, o
 caminho desatravancado por Petrarca. Os antigos são erigidos em pa-
 drão de excelência, em modelos a serem *imitados*.

* * *

O retorno da musa antiga, contudo, acarretou um sério pro-
 blema: defender essa poesia pagã e também toda a poesia que a toma
 por modelo. Como realizar tal tarefa? Um modo encontrado foi fazer
 apelo ao simbolismo alegórico (a distinção entre símbolo e alegoria
 é tardia: final do século XVIII e início do XIX). Sabe-se que a in-
 terpretação alegórica foi conhecida e praticada durante toda a Idade
 Média. E, quando Tomás de Aquino dela trata, ele a restringe às Es-

crituras. Dante, por seu turno, teria reivindicado para sua *Comédia*, que depois será divina, essa interpretação reservada ao texto sagrado. Ao apresentar o *Paraiso* ao Cangrande della Scalla, ele cita o Salmo 113 - Quando Israel saiu do Egito,/e a casa de Jacó se apartou de um povo bárbaro,/Jacó tornou-se o santuário do Senhor./E Israel seu reino. - e desdobra os níveis de sentido: pelo sentido literal, sabemos que ao tempo de Moisés, as filhas de Israel abandonavam o Egito; e como um acontecimento prefígura outro, a saída do país dos adoradores de idolos anuncia o resgate dos fiéis por Cristo, esse é o sentido alegórico; pelo sentido moral, aí se lê a conversão da alma, que troca o pecado pela graça; por fim, conforme o sentido anagógico, esses versículos prenunciam que a alma atinge a glória ao libertar-se das corrupções desse mundo⁽⁶⁵⁾. Mas, se Dante não escreveu essa carta, de qualquer forma, aí fica exemplificado o processo da interpretação alegórica. Já no *Banquete*, onde afirma que os poetas recorrem aos níveis de sentido diferentemente dos teólogos, Dante escreve a propósito do sentido alegórico: é aquele que se esconde sob o manto das fábulas, é uma verdade oculta por uma bela mentira.⁽⁶⁶⁾ Boccaccio também fala de uma verdade velada, mas desta feita o véu alegórico é invocado a respeito da musa antiga. Ao empreender a *Genealogia dos deuses pagãos*, o poeta afirma: Essa poesia que os frívolos e ignorantes põem de lado é uma espécie de ardente e requintada invenção, em calorosa expressão na fala ou na mente daquele que a inventou. Ela se origina no seio de Deus e poucos são as almas, acho eu, nas quais essa dádiva nasce; de fato, tão maravilhosa dádiva é ela que os verda-

(65) *Epístola XIII*, 7

(66) *Banquete*, II,2

deiros poetas têm sempre sido os mais raros dos homens. Esse fervor da poesia é sublime em seus efeitos: ele impele a alma a um anseio de elocução; ele se origina de estranhas e inauditas produções da mente; ele adorna toda composição com um inusitado entrelaçamento de palavras e pensamentos; e então *vela a verdade com encantador traje de ficção.* (67)

* * *

Se durante os primeiros tempos do Renascimento italiano, poetas como Boccaccio explicavam a poesia como o velamento de uma verdade, o que se passa ao final desse período? Vejamos como Shakespeare apresenta o objetivo da arte do comediante:

To hold, as 'twere the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorne her own image and the very age and body of the time, his form and pressure.

apresentar, por assim dizer, um espelho à vida, mostrar à virtude suas próprias feições, ao vício sua verdadeira imagem e a cada idade e geração sua fisionomia característica. (68)

Ou seja, a problemática da poesia para Shakespeare não inclui os véus alegóricos, mas antes ressalta a correspondência arte-

(67) "Genealogy of the Gentile Gods", XIV, 17a., in Hazard Adams(ed.), Critical Theory since Plato, p.127 (Grifo meu)

(68) Hamlet, III, 2 Tradução de F. Carlos da-Cunha Medeiros e Oscar Mendes.

natureza: *the mirror up to nature*. No momento em que Shakespeare dá a correspondência entre arte e natureza como um dos objetivos da arte poética (e lembremos que a poesia tinha um escopo bem mais amplo do que hoje: a dramaturgia era então poética), nesse momento, dizia eu, e bem distante do teatro shakespeariano, um livro por muitos séculos desconhecido, ganha extraordinária importância: a *Poética* de Aristóteles. Em 1498, é impressa, em Veneza, a primeira tradução latina feita a partir de um original grego. O texto grego é editado, em Veneza, em 1503. A reintrodução da *Poética* na vida intelectual do ocidente europeu não provocou, contudo, imediata repercussão; mas, por volta de meados do século, começaram a surgir seus grandes comentadores (tanto admiradores quanto detradores), as discussões, as polêmicas, as artes poéticas. A historiografia tradicionalmente tem tentado explicar a extraordinária aceitação da *Poética*. Joel Elias Spingarn, por exemplo, advoga que Aristóteles oferece, se não uma justificativa completa, ao menos uma justificação racional da poesia, e uma resposta a cada uma das objeções platônicas e medievais à literatura de imaginação.⁽⁶⁹⁾ Exploremos um pouco essa tese. Seguramente Aristóteles não envolve a poesia com o furor poético como o faz Platão no *Ion*. Aristóteles não deixa nenhum espaço para se conceber a poesia como palavra da musa, frenesi, inspiração, entusiasmo. Para ele, a poesia é uma arte, uma *techné*. Se por isso se entende uma justificação racional para a poesia, nada a objetar. Quanto à *mimesis*, na *República*, ela é sombra da sombra, aparência da aparência, cópia da cópia, porque está afastada três pontos da Idéia, fonte de todas as determinações do mundo sensível. E porque a lógica platônica opera por modelo, a Idéia, e cópias (a cópia perfeita, porque se assemelha ao modelo, e a cópia im-

(69) Literary criticism in the Renaissance, p.12

perfeita ou simulacro, porque desprovida de semelhança), a imitação poética, um simulacro, é condenada e o poeta é banido da cidade. Platão diz sobre o poeta: o produtor de fantasmas, o imitador ... nada entende da realidade, mas só da aparência.⁽⁷⁰⁾ Muito outro é o estatuto da mimesis em Aristóteles. Para este, a mimese não está reservada a artes como a poesia e a pintura, antes, tendencialmente, qualquer arte pode envolver a mimesis, porque ela é imitação de processos da natureza. Diz Aristóteles na *Meteorologia*, ao examinar a relação entre processos naturais e processos artificiais: a coacção e a ebulição são processos artificiais, mas a mesma espécie geral de coisas ... é também encontrada na natureza. As modificações produzidas são similares, embora lhes falte um nome, porque a arte imita a natureza.⁽⁷¹⁾ A diferença específica da poesia deve ser buscada no *meio* da imitação, a linguagem, no *objeto*, a ação dos homens, e no *modo* da imitação, ou seja, na tipologia narrativa-dramática-e-mista⁽⁷²⁾. Ademais, se Platão acusa a poesia de falsidade, inutilidade, afrouxamento dos costumes, para Aristóteles a poesia não tem outra finalidade que a perfeição de seu produto. E, se isso não bastasse, a *Katharsis* aristotélica pode servir de contra-argumento às objeções platônicas sobre os efeitos nocivos da poesia. Por certo, todo esse arsenal de argumentos a favor da poesia poderia ser acionado também contra as invectivas contra ela realizadas pelos promotores da fé, do ascetismo moral ou do fervor místico. Apenas se deve notar que, com a redescoberta da *Poética*, a poesia (qualquer poesia, pagã ou não) não passou a deter uma finalidade intrínseca, a perfeição de seu produto. An-

(70) *República*, X, 601a

(71) *Meteorologia*, 381a (Grifo meu) Cf. Richard McKeon, "The concept of imitation in antiquity", in R.S. Crane e outros, *Critics and criticism*, p.24-175

(72) Cf. *Poética*, I, 1477a

tes, pode-se dizer que, com raras exceções, a poesia reivindicou uma finalidade didática, ou, mais especificamente um compromisso moral. Ao comentar a *Poética* de Aristóteles, Júlio César Scaliger assevera:

A imitação não é a finalidade da poesia, mas é a intermediação para essa finalidade. Sua finalidade é dar instrução em forma agradável, porque a poesia instrui, e não simplesmente diverte.⁽⁷³⁾

Além do mais, em defesa da poesia, podia-se invocar a justiça poética, que é uma forma de educar pelo exemplo. E então que a poesia se diferencia tanto da filosofia quanto história: a filosofia ensina pelo preceito, enquanto as duas outras artes oferecem exemplos; contudo, a história, por ater-se àquilo que aconteceu, registra a vitória ora do bem ora do mal; a poesia, por sua vez, justamente por não estar subordinada ao que aconteceu, rege-se por uma outra lei, de acordo com a qual o vício é punido e a virtude recompensada: essa é a justiça poética. Em sua apologia da poesia, Philip Sidney escreve: a poesia sempre descreveu a virtude em tão belas cores, fazendo da Fortuna sua fiel serva, que necessariamente dela nos enamoramos ... mas o historiador, cativo da verdade de um mundo tolo, muitas vezes contraria a boa conduta e encoraja a maldade descontrolada.⁽⁷⁴⁾ Outras formas há para se dizer a finalidade da poesia durante a última etapa do Renascimento, mas, regra geral, elas se situam ao largo da *Poética*, na qual a imitação poética se justifica pela perfei-

(73) "From *Poetics*", in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory since Plato*, p.137

(74) "An apology for poetry", in Hazard Adams (ed.), *op.cit.*, p.163

ção do produto poético. Quanto à imitação, muitos foram aqueles que explicaram a poesia como imitação: imitação da natureza, imitação que contém ficção, imitação das ações humanas, etc.⁽⁷⁵⁾ A imitação podia até mesmo ser associada à alegoria. E à medida que os comentaristas da *Poética* alçavam Aristóteles como uma nova autoridade em matéria de poesia, essa nova autoridade era chamada a referendar o que se formulava a respeito da *imitatio*, visto que ela, a imitação, tornou-se um dos tópicos de grande relevância para as teorias poéticas do Renascimento tardio, independentemente da *Poética* de Aristóteles. O que estou tentando dizer é que há, no século XVI, uma problemática da imitação cuja especificidade tem sido obscurecida porque vem sendo tratada, pelo menos nas obras a que tive acesso, como resultante da redescoberta da *Poética* de Aristóteles. Ao final, tudo se passa como se, com essa redescoberta, a imitação aristotélica tivesse resuscitado. Seria necessário focalizar a especificidade quinhentista da imitação. E como Aristóteles é invocado a esse propósito - ele se tornou uma autoridade em matéria de poesia - importaria então investigar as leituras (e não a influência) que se fizeram da *Poética*. Esse é um trabalho que, segundo sei, não foi realizado. Finalmente, há um outro ponto que envolve a *Poética* do Estagirita: as regras. Alguns teóricos da poesia, como o antes citado Scaliger, passaram a pleitear um padrão de perfeição para cada gênero poético, a mostrar que esse padrão pode ser atingido *a priori* através da razão.⁽⁷⁶⁾ Para tanto, cumpria elaborar um conjunto de regras que orientassem o fazer poético, e às quais o poeta deveria obedecer. Essas regras que garantiriam um padrão de excelência começaram a ser elaboradas e foram ditas *regras aristotélicas*. E muita

(75) Cf. Władysław Tatarkiewicz, "The poetics of the Sixteenth Century", in *History of aesthetics*, vol.III, p.161-192

(76) Joel Elias Spingarn, op. cit., p.93

tinta foi gasta para confirmar ou contestar o aristotelismo dessas regras: a unidade de lugar está ou não na *Poética*? Para o presente trabalho essa polêmica não interessa. O que aqui efetivamente importa é ressaltar a existência de uma atividade de codificação voltada para o produto poético: apesar de muitas resistências, houve quinhentistas que defenderam os preceitos aristotélicos: ação, tempo, lugar, decoro, verossimilhança, etc.⁽⁷⁷⁾ Essa atividade legisladora provocou tanto mais fortes reações quanto fora de ambientes estritamente escolares, a poesia se revestia de uma plethora de elementos como *ingenium*, imaginação, furor poético, etc. Entretanto, a poesia conservava-se como uma arte, ou seja, um fazer sujeito a regras, e esse status da poesia tornou-se a condição de possibilidade para a codificação das "regras aristotélicas". E tais regras incidiram fortemente sobre a imitação dos antigos, que se fazia de forma bastante livre, estando, por consequência, à mercê tanto das idiossincrasias pessoais do poeta, o que despertava profunda aversão na época, quanto do acaso, que não era admitido em matéria de arte. Ora, as "regras aristotélicas" abriram uma nova fase para a imitação dos antigos e também, conforme alguns advogavam, dos melhores dentre os modernos, visto que, no século XVI, alguns modernos haviam sido sacralizados: a imitação segundo regras aprioristicamente estabelecidas.

Scaliger: Parece que não devemos remeter-mos em tudo de volta a Homero, como se fosse a norma, mas o próprio Homero deve ser remetido à norma.⁽⁷⁸⁾ Além disso, convém anotar que, por vezes, como em Scaliger, dois tipos de imitação podiam estar em presença: a imitação dos antigos e a imitação da natureza. Porém, essas duas espécies de imitação não se excluíam, como ainda

(77) Cf. William K. Wimsatt Jr. e Cleanth Brooks, *Crítica literária. Breve história*, p.196-198

(78) Apud Joel Elias Spingarn, op. cit., p.90

se atravessavam mutuamente. E isso era possível porque a imitação da natureza podia ser uma imitação em segundo grau, quer dizer, podia-se imitar a natureza tal como ela se apresentava nas obras dos antigos: Todas as coisas que deves imitar, aconselha ao poeta Scaliger, deves fazê-lo de acordo com outra natureza, isto é, Virgílio. (79)

(79) Apud Joel Elias Spingarn, op. cit., p.83

De todos os signos nenhum é mais certo ou nobre que o tomado dos frutos. Com efeito, os frutos e os inventos são como garantias e fianças da verdade das filosofias.

Francis Bacon

O NOVO CONHECIMENTO

1. Superação e ultrapassagem

Em 1575, o humanista Loys Le Roy compõe uma espécie de inventário das excelências de seu tempo. É um longo parágrafo que merece ser transcrito quase que integralmente:

aqui, no leste, nos últimos duzentos anos redescobrimos as boas letras e recuperamos o estudo das *disciplinas* ... que haviam permanecido por longo tempo como que extintas. A indústria contínua de muitos homens instruídos tem conduzido a tal sucesso que, hoje, nossa época pode ser comparada aos tempos mais instruídos que já existiram. Pois vemos as *línguas* restauradas e não somente as *ações e os escritos dos antigos* foram trazidos à luz, mas também muitas belas coisas foram novamente descobertas. Nesse período, a *gramática, a poesia, a história, a retórica e a dialética* têm sido iluminadas por exposições, anotações e inúmeras traduções. Nunca a *matemática* foi melhor entendida, nem a *astrologia, a cosmografia e a navegação* melhor compreendidas. A *física e a medicina* não estavam num estado de maior perfeição entre os antigos gregos e árabes

do que estão agora. *As armas e os instrumentos militares* nunca foram tão destruidores e aptos para suas funções, nem havia igual perícia em manipulá-los. *A pintura, a escultura, a modelagem e a escultura* têm sido quase que completamente restauradas. E mais não poderia ter sido feito *na eloquência e na jurisprudência*. Mesmo a *política*, incluindo o controle de todas as coisas, a qual parecia ter sido relegada ao passado, tem recebido ultimamente muito brilho. Ademais, a *teologia*, a mais digna de todas as coisas, que parecia ter sido destruída pelos sofistas, tem sido iluminada pelo conhecimento do hebraico e do grego, e *os primeiros Pais da Igreja*, que pareciam definhar nas bibliotecas, têm sido trazidos à luz. *A imprensa* tem auxiliado grandemente esse trabalho e tornado mais fácil seu desenvolvimento. (1)

Para os primeiros humanistas, restaurar as letras e artes era uma tarefa de máxima urgência. No entanto, eis que, no tardio Renascimento, Loys Le Roy nos diz que o legado da antiguidade não foi apenas reapropriado e restaurado, como também aperfeiçoado, desenvolvido e acrescido. Em outras palavras, Le Roy constata que os modernos ultrapassaram os antigos. Se a longa passagem citada não foi convincente a esse respeito, pode-se recorrer a outra, menor, do mesmo Le Roy: Toda a cosmografia e com a astrologia têm sido tão extensamente esclarecidas que, se Ptolomeu, o pai de

(1) "From *De la vicissitude eu varietés des choses dans l'univers*", in James Bruce Ross e Mary Martin MacLaughlin (ed.), op. cit., p.91 (Grifos meus)

ambas, retornasse à vida, ele não as reconheceria, aumentadas que estão pelas recentes observações e navegações.⁽²⁾ Contudo, Le Roy não é o primeiro a asseverar a ultrapassagem dos antigos. Rabelais, por exemplo, como vimos, alegrava-se: me ocorre que, nem no tempo de Platão, nem no de Cícero, nem no de Papiniano, não se encontrava tanta comodidade para o estudo quanto a que se vê agora.⁽³⁾ Em outros termos, o século XVI, ao mesmo tempo em que abriga o regozijo dos humanistas pela recuperação das letras e artes do mundo antigo, era pontuado por comprovações da superação dos antigos. Entre os humanistas, três invenções que os antigos não conheceram, mas que alteram substantivamente seu presente, são usualmente indicadas: a imprensa, a bússola e as armas de fogo. E mais, costumeiramente há referências às navegações, que provaram os erros de algumas suposições dos antigos, como, por exemplo, ao demonstrarem que as terras até há pouco desconhecidas eram habitadas, ao contrário do que os antigos acreditavam. Outros exemplos de incorreções dos antigos vinham juntar-se a essa. Isso, contudo, não quer dizer que Le Roy estivesse acicatado pelo ideal de progresso. Ao contrário, para ele, a história é cíclica: se a memória e o conhecimento do passado servem de previsão para o presente e de conselho para o futuro, deve-se temer que, tendo agora alcançado tal grau de excelência, o poder, a sabedoria, as disciplinas, os livros, a indústria, as obras e o conhecimento podem, no futuro, declinar, como aconteceu no passado, e serem destruídos; a ordem e a perfeição de hoje serão substituídas pela confusão, o refinamento pela brutalidade, a instrução pela ignorância,

(2) Op. cit., p.106

(3) Pantagrueu, VIII

a elegância pela barbárie.⁽⁴⁾ Em outros termos, ao lado do entusiasmo pela restauração da herança da Antigüidade e do otimismo advindo pela sua superação, ainda que parcial, implanta-se o pessimismo da previsão do declínio. E como surgiu a questão do progresso convém atentar para a seguinte explicação de Le Goff: A idéia explícita de progresso desenvolveu-se entre o nascimento da imprensa no século XV e a Revolução Francesa. Esta idéia não só está longe de se ter espalhado entre todos os intelectuais da época, e mesmo os que a exprimem o fazem - como nos séculos precedentes - com importantes limitações, conscientes ou inconscientes, contendo muitas vezes contradições implícitas. Pode dizer-se que até o início do século XVII os obstáculos a uma teoria consistente do progresso continuam a ser determinantes; que de 1620 a 1720, aproximadamente, a idéia de progresso se afirma antes de mais nada no domínio científico; depois de 1740, o conceito de progresso tende a generalizar-se nos domínios da história, da filosofia e da economia política.⁽⁵⁾

2. A demolição cartesiana

Nada contrasta mais vivamente com o discurso de Le Roy - o elogio das excelências do tempo e o temor do declínio - que o

(4) Op. cit., p.107

(5) "Progresso/Reação", in História memória, vol.I da Enciclopédia Einaudi, p.346

quirida entre os homens de negócio. A base negativa dessa crítica é o desalento de quem, **nutrido das letras desde a infância**, descobre-se frustrado na confiança de, por meio delas, **adquirir um conhecimento claro e seguro de tudo o que é útil à vida**, achando-se enleado em tantas dúvidas e erros, que me parecia não haver obtido outro proveito, procurando instruir-me, senão o de ter descoberto cada vez mais a minha **ignorância**.⁽⁸⁾ Em contrapartida, a base positiva dessa crítica é o desejo de distinguir, com clareza e precisão, o verdadeiro do falso. Em síntese, Descartes confessa-se insatisfeito ou desiludido com o saber oficial, institucionalizado, e completamente avesso às **ciências curiosas, e mais raras**, as quais conhecera através da leitura, isto é, a alquimia, a astrologia e a magia. O filósofo não se contenta, porém, com um registro geral de sua decepção, e examina cada ramo do conhecimento a que tivera acesso. Respeitando os protocolos da sociedade dos sábios e dominando os códigos de discurso de circunstância, Descartes não se exime de invocar as justificativas convencionadas para os diferentes estudos; contudo, mesmo nesse procedimento, a complacência não se faz presente. Se não, vejamos o que escreve sobre a *estima* que vota a esses estudos, com ênfase naqueles transmitidos pela escola:

Sabia que as *línguas* ... são necessárias ao entendimento dos livros antigos; que a gentileza das *fábulas* desperta o espírito; que as *ações memoráveis das histórias* o alevantam, e que sendo lidas com discricção, o ajudam a formar o juízo; que a *leitura dos bons livros* é qual uma conversação com as pessoas mais qualificadas dos

(8) *Ibidem*, I, p.43

séculos passados, que foram seus autores, e até uma conversação premeditada, na qual eles nos revelam tão somente os melhores de seus pensamentos; que a *eloquência* tem forças e belezas incomparáveis; que a *poesia* tem delicadezas e doçuras muito encantadoras; que as *matemáticas* têm invenções muito sutis e que podem servir muito, tanto para contestar os curiosos quanto para facilitar todas as artes e diminuir o trabalho dos homens; que os *escritos que tratam dos costumes* contêm muitos ensinamentos e muitas exortações à virtude que são muito úteis; que a *Teologia* ensina a ganhar o céu, que a *Filosofia* dá meio de falar com verossimilhança de todas as coisas e de se fazer admirar pelos eruditos; que a *Jurisprudência*, a *Medicina* e outras ciências trazem honra e riqueza àqueles que as cultivam; e, enfim, que *é bom tê-las conhecido a todas, mesmo as mais supersticiosas e as mais falsas, a fim de conhecer-lhes o justo valor e evitar ser por elas enganado.*⁽⁹⁾

Salientando alguns tópicos desse parágrafo: as línguas antigas, o valor a elas atribuído é puramente instrumental, sem nenhuma concessão, por exemplo, à elegância, que tanto impressionava os humanistas; o estudo da história só se justifica se conduzido com moderação; a jurisprudência não é vinculada à ordenação da sociedade, e a medicina não se associa aos cuidados para com a saúde, de ambas só se frisam as honras e a riquezas que trazem àqueles que as

(9) *Idea*, I, p.44 (Grifo meu)

Discurso do método, de Descartes. Aliás, Descartes não deixa dúvidas a esse respeito:

E enfim, como não basta antes reconstruir a casa, onde se mora, derrubá-la ou prover-se de matérias e arquitetos, ou adestrar-se a si mesmo na arquitetura, nem, além disso, ter traçado cuidadosamente o seu projeto, mas cumpre também ter-se provido de outra qualquer onde a gente possa abrigar-se durante o tempo em que nela trabalha; assim, a fim de não permanecer irresoluto ... (6)

De imediato reconhecemos Descartes introduzindo o tema da moral provisória. Não é esse tema, no entanto, que aqui reclama nossa atenção. Antes e sobretudo atentemos para a firmeza e a ousadia do objetivo aí representado: o designio do filósofo é demolir os fundamentos da teoria do conhecimento em vigor e construir outra totalmente nova. E Descartes é bem sucedido em seus propositos. No entanto, o que aqui importa considerar não é a parte construtiva do *método*. O que aqui interessa é sua *pars destruens*. Por isso, concentremo-nos na primeira parte do *Discurso*, em que, de acordo com a *Advertência* a ele anteposta, encontrar-se-ão diversas considerações atinentes às ciências. (7) Seria de fato apequenar a importância da referida parte, se nela vissemos apenas uma crítica aos ensinamentos recebidos no colégio jesuíta de La Flèche; opostamente, nessa parte, a extensão da crítica abrange o mundo do saber oficial e também o mundo dos saberes paralelos, bem como a experiência ad-

(6) *Discurso sobre o método*, III, in *Obras escolhidas*, vol. I, p.59

(7) *Idem*, p.9

praticam. Contudo, é a filosofia que recebe o mais duro dos golpes, e por filosofia, Descartes está referindo as disputas da escolástica. E a essa filosofia que Descartes relaciona com a verossimilhança, e não com a verdade, estando, por conseguinte, fadada a impressionar apenas aos *moins savants*. Por esse parágrafo, apesar de tudo ainda ameno, prepara-se a crítica mais corrosiva do parágrafo seguinte: às línguas antigas e às fábulas dos livros antigos não se deve destinar tempo excessivo. A história é alvo de severa crítica: não lhe é negada a virtude de proporcionar o contato com outros usos e costumes, impedindo que se absolutizem os vigentes aqui e agora; mas a dedicação ao estudo do passado pode tornar a pessoa estranha a seu próprio tempo, além de que os relatos históricos não costumam manter-se fiéis aos fatos, visto que alteram os acontecimentos para dignificá-los; como guia de conduta, a história é comparável aos romances: aqueles que regulam os seus costumes pelos exemplos que deles tiram estão sujeitos a cair nas extravagâncias dos paladinos dos nossos romances e a conceber desígnios que ultrapassam suas forças.⁽¹⁰⁾ Fuga da realidade, distorção dos eventos, incentivo às fantasias que podem prejudicar a conduta na vida, tal é a história (um dos pilares das humanidades) como Descartes no-la apresenta, rompendo com sua tradicional valorização utilitária e instalando, na expressão de Collingwood, o *pirronismo histórico*. Quanto à eloquência e à poesia, Descartes consagra-lhes apreço e admiração, mas retira-lhes o *status* de arte, considerando-as como *dans do espírito*. No contexto da época, em que a poesia e a eloquência se propunham como artes (e quando para a poesia se codificavam as "regras aristotélicas"), Descartes, ao declará-las *dans do espírito*, certamente não lhes faz exatamente um elogio. Vejamos como

(10) *Idea*, I, p.44-45

o filósofo se refere a ambas:

Eu apreciava muito a eloquência e estava enamorado da poesia; mas pensava que uma e outra eram dons do espírito, mais do que fruto do estudo. Aqueles cujo raciocínio é mais vigoroso e melhor digerem seus pensamentos, a fim de torná-los claros e inteligíveis, podem sempre persuadir melhor os outros daquilo que propõem, ainda que falem apenas baixo bretão e jamais tenham aprendido retórica. E aqueles cujas invenções são as mais agradáveis e que as sabem exprimir com o máximo de ornamento e doçura, não deixariam de ser os melhores poetas, ainda que a arte poética lhes fosse desconhecida. (11)

Quanto às matemáticas, a certeza e a evidência de suas razões sempre fascinaram o autor do *Discurso*, mas o modo como eram ensinadas, ou seja, direcionadas para aplicações práticas na arte militar, na cartografia, na arquitetura, ou em outras artes mecânicas, impedia que ele percebesse a possibilidade de serem elas empregadas como método universal do conhecimento. Sobre os escritos dos antigos pagãos que tratam dos costumes, perífrase pela qual Descartes se refere aos estóicos é argumentado que, se eles enaltecem a virtude, o que chamam com um nome tão belo não é senão uma insensibilidade, ou um orgulho, ou um parricídio. A teologia, por sua vez, conduz ao céu, mas o caminho para ele está franqueado tanto ao sábio quanto ao ignorante e, sobretudo, as verdades reveladas que para lá conduzem estão acima de nossa inteligência. A filosofia, como o meio de fa-

(11) Op. cit., I, p.45.

lar com verossimilhança de todas as coisas⁽¹²⁾, denuncia-se agora como o espaço da disputa de *opiniões*, mera contenda verbal, o exercício do pró e do contra, em que tudo é duvidoso:

Da filosofia nada direi, senão que, vendo que foi cultivada pelos mais excelsos espíritos que viveram desde muitos séculos e que, no entanto, não se encontra ainda uma só coisa sobre a qual não se dispute, e por conseguinte não seja duvidosa, eu não alimentava qualquer presunção de acertar melhor que os outros; e que, considerando quantas opiniões diversas, sustentadas por homens doutos, pode haver sobre uma e mesma matéria, *sem que jamais possa existir mais de uma que seja verdadeira*, reputava quase falso tudo quanto era somente verossímil.⁽¹³⁾

Tais controvérsias atestam que não se está a caminho da verdade. E mais, impregnam elas outras ciências, como a jurisprudência e a medicina. Quanto às *más ciências*, suas promessas e previsões nada mais são que embustes, artifícios e jactância.

Ler a primeira parte do *Discurso* depois de haver lido Le Roy é estimar, embora só aproximativamente, a distância que separa o mundo do humanismo renascentista da revolução filosófico-científica. No primeiro, em Le Roy, não obstante as vicissitudes detectadas no seu tempo, o clima é de satisfação pelo renascimento das artes e línguas, rememorando o júbilo de Rabelais: **Agora, todas as disciplinas estão restabelecidas, as línguas restauradas.** Mas há algo mais, a exultação diante dos feitos dos modernos,

(12) Idem I, p.45-46

(13) Idem I, p.46 (Grifo meu)

seus sucessos e avanços. Le Roy: Além da restauração da antiga instrução, agora quase completa, a invenção de muitas coisas belas e novas, que servem não somente às necessidades, mas também ao prazer e ao ornamento da vida, tem sido reservada para esta idade.⁽¹⁴⁾ E flagrante a diferença dessas declarações com as da primeira parte do *Discurso*. Nesta, há insatisfação e profunda desconfiança para com o que se passa no mundo das letras: os conhecimentos que causaram a admiração dos humanistas são insatisfatórios porque seus fundamentos são duvidosos. Há, é certo, uma honrosa exceção, mas essa não tem sido explorada como deveria: espantava-me de que, sendo seus fundamentos (os fundamentos das matemáticas) tão firmes e sólidos não se tivesse edificado sobre eles nada de mais elevado.⁽¹⁵⁾ Essa falha, Descartes tratará de sanar; sobre esses fundamentos sólidos e firmes, que não admitem controvérsias, Descartes projetará a unificação das ciências. E em vão procuraremos em Descartes o fascínio pelos antigos. Antes, a primeira parte do *Discurso* lembra, guardadas as devidas proporções, as vanguardas da modernidade em suas conclamações para a queima das bibliotecas e a destruição de museus. Como quer que seja, após a crítica do mundo das letras, Descartes, desapontado, resolve abandoná-lo e estudar o livro do mundo, ou seja, ver exércitos e cortes, freqüentar gente de diversos humores e condições. Essa resolução não é, contudo, estimulada por nenhum desejo de sociabilidade; ao contrário, Descartes sustenta ter esperado encontrar muito mais verdade nos raciocínios que cada qual efetua no respeitante aos negócios que lhe importam e cujo desfecho, se julgar mal, deve puni-lo logo em se-

(14) Op. cit., p.98

(15) Op. cit., I, p.45

guida.⁽¹⁶⁾ Mas os cálculos dos homens do mundo sobre os negócios que os afetam diretamente também se efetuam sem base sólida ou princípios incontrovertidos. Os homens do mundo tanto quanto os homens de gabinete guiam-se por opiniões. Onde então encontrar um princípio que permita distinguir o verdadeiro do falso, subtraindo-se ao jogo das opiniões? A resposta, todos a conhecemos:

tomei um dia a resolução de estudar também em mim próprio.⁽¹⁷⁾

Desse mergulho na subjetividade resulta um método para, com segurança e clareza, distinguir a verdade do erro, da falsidade, método que prescinde de livros e discussões. Desse mergulho na subjetividade emerge também um sistema tão totalitário quanto o de Aristóteles⁽¹⁸⁾. Gilles Gaston Granger: **Descartes anuncia o advento de um mundo positivo e duro, mas que é também aquele em que o homem proclama seu reinado sobre as potências da natureza.**⁽¹⁹⁾ E o nascimento da ciência moderna que, rejeitando a contemplação da natureza, forja suas armas para subjugar-lá. Em nome de quê? Na última parte do *Discurso*, expondo as razões que o levaram a escrever e publicar suas pesquisas (é bom não esquecer que o *Discurso* foi uma tentativa de evitar atritos com a ortodoxia por causa dos seus três ensaios: *Meteoros, Dióptrica e Geometria*), Descartes assim se pronuncia a respeito de algumas noções de física por ele adquiridas:

(16) Op. cit., I, p.47

(17) idem, I, p.48

(18) Cf. Jean-Marie Beyssade, "Descartes", in François Châtelet (org.), História da filosofia, vo.3, p.86

(19) "Introdução", in René Descartes, op. cit., p.32

elas me fizeram ver que é possível *chegar a conhecimentos que sejam muito úteis à vida* e que, em vez dessa Filosofia especulativa que se ensina na escola, se pode encontrar uma outra prática, pela qual, conhecendo a força e as ações do fogo, da água, do ar, dos astros, dos céus e de todos os outros corpos que nos cercam, tão distintamente como conhecemos os diversos misteres de nossos artifices, *poderíamos empregá-los da mesma maneira em todos os usos para os quais são próprios, e assim nos tornar como que senhores e possuidores da natureza.* O que é de desejar, não só para a invenção de uma infinidade de artificios, que permitam gozar, sem qualquer custo os frutos da terra e todas as comodidades que nela se acham, mas principalmente também para a conservação da saúde, que é sem dúvida o primeiro bem e o fundamento de todos os outros bens desta vida ... (20)

Como se vê, o método concebido após a iluminação de 1619, não visava a apenas enclausurar-se no plano da especulação, nem a apenas saciar o desejo de evidência do seu autor. A ciência moderna, que ensaiava seus primeiros e decisivos passos, nutria-se de esperanças e promessas de felicidade terrena. Incorporando *o princípio da utilidade*, tornou-o sua mais alentadora e inatacável justificativa. Porém, Descartes, ao acenar com as possibilidades do uso prático das descobertas da ciência, foi sempre comedido.

(20) Op. cit., IV, p.91 (Grifos meus)

3. A apologia do princípio da utilidade

O apologista do princípio da utilidade é o controvertido e exuberante Francis Bacon. Vejamos o que ele tem a nos dizer sobre a filosofia natural por cuja instauração ele luta:

Devemos ...aplicar à filosofia o princípio da religião, que quer que a fé se manifeste em obras, estabelecendo assim que um sistema filosófico seja julgado pelos frutos que seja capaz de dar; se é estéril deve ser refutado como coisa inútil, sobretudo se em lugar de bons frutos como os da vinha e da oliveira produz os cardos e espinhos dos contendas.⁽²¹⁾

Resumindo: em lugar de palavras, obras. Obras úteis como os frutos da vinha e da oliveira. E pelo princípio da utilidade que alcançamos a crítica de Bacon à tradição. Paolo Rossi: O que Bacon rejeita energeticamente e o que faz com que o saber tradicional lhe pareça um "estéril deserto" é, acima de qualquer outra coisa, o fato de que, desde os pré-socráticos até Telésio, a verdade se representou separada e oposta à utilidade, e introduziu uma ruptura entre a teoria e a prática, saber e operar, discurso lógico e técnicas experimentais.⁽²²⁾ Impulsionado por sua aversão à esterilidade de uma ciência que se exauria no exercício de técnicas retóricas, até onde o levou seu entusiasmo pela utilidade? Teria ele identificado utili-

(21) Novum Organum, I, 73, in Os pensadores

(22) Os filósofos e as máquinas, p.124-125

dade e verdade? De qualquer forma, o chanceler da Inglaterra investiu a ciência que se dissolvia em contendas verbais, levantando o estandarte do experimentalismo. Porém, o experimentalismo baconiano, margeando as matemáticas, alijou seu autor da revolução dos anos de 1620. Em contrapartida, seu ardor inesgotável pelo conhecimento que pode fazer da terra a prefiguração do paraíso, insere-o definitivamente na memória da ciência, transformando-o, ao mesmo tempo, no padadino do princípio da utilidade. E esse princípio que inspira a *Nova Atlântida*. John Bury faz uma elucidativa leitura comparada entre a utopia de Bacon e a de Platão. Acompanhem-lo, pois. De início, constata-se que a sociedade ideal de Bacon, como as de Platão e Aristóteles, e mesmo como as de Morus e Campanella, não resulta do desenvolvimento histórico, tendo sido modelada por legisladores excepcionais, no caso, o sábio Salomão. Na comunidade da ilha de Bensalém, vive-se sob um prudente paternalismo. Porém, em contraste com Platão e mais em consonância com os utopistas quinhentistas, Bacon não determina que os segmentos sociais inferiores devam restringir-se apenas a satisfazer as necessidades dos membros da *polis*; opostamente prevê para todos, indistintamente, a participação nas benesses criadas pelo conhecimento operativo. E a diferença se aprofunda ainda mais. John Bury: Enquanto Platão visava a assegurar uma sólida e permanente ordem fundada sobre princípios imutáveis, o designio de Bacon era habilitar sua comunidade imaginária a realizar o domínio da natureza por meio de descobertas progressivas. Os líderes da cidade platônica são metafísicos que regulamentam o bem estar do povo por doutrinas abstratas, estabelecidas de uma vez para sempre; enquanto o mais importante traço da *Nova Atlântida* é o colégio dos pesquisadores científicos que estão sempre

descobrimo novas verdades que podem alterar as condições de vida.⁽²³⁾ Por meio dessa pesquisa que determina a mudança constante, assegura-se um aperfeiçoamento contínuo. Assim sendo, para Bacon, a elaboração de conhecimento em obediência à autoridade é inconcebível. Por conseguinte, faz-se urgente lutar contra a autoridade em filosofia natural:

No que respeita à autoridade, é de suma pusilanimidade atribuir-se tanto aos autores e negar-se ao tempo o que lhe é direito, pois com razão já se disse que "a verdade é filha do tempo, não da autoridade". Não é, portanto, de se admirar que esse fascínio da Antiguidade, dos autores e do consenso tenha de tal modo assoberbado as forças dos homens que não puderam eles se familiarizar com as próprias coisas, como que por artes de algum malefício.⁽²⁴⁾

Ao defender que a *verdade é filha do tempo, não da autoridade*, Bacon está modelando um dos postulados da filosofia natural, a saber, o conhecimento aumenta pela colaboração de muitos na lentidão do tempo. E esse postulado tem sido apontado como um traço da modernidade de Bacon. Contudo, mesmo respeitando os aspectos modernos da obra de Bacon, importa não tentar modernizá-la em excesso, pois, afinal, ele não se integra no milagre dos anos 1620. O que foi esse milagre? René Taton responde: *Falou-se em milagre grego. No tocante à ciência, houve também o milagre dos anos 1620.*

(23) *The idea of progress*, p.60

(24) *Novum Organum*, I, 84, in op. cit., p.52. O *dictum* aí mencionado é de Aulo Gêlio

A física das qualidades substituiu a física quantitativa; ao Cosmos hierarquizado, um Universo "indefinido", formado de fenômenos equivalentes e freqüentemente sem finalidade; ao mundo sentido da percepção imediata, o mundo pensado do matemático - prolongado, graças ao microscópio, por um além da percepção.⁽²⁵⁾ A superação da física das qualidades para a física da quantidade só foi possível graças às matemáticas, em outras palavras, a física quantitativa foi obra daqueles que ousaram matematizar natureza, como Galileu, que sustentava que *a natureza está escrita em linguagem matemática*. Fórmula singularmente revolucionária. E ela que, pelo menos para o cientista, provoca o evanescimento da antiga natureza - organização de substância, formas e qualidades - e o surgimento de uma natureza nova, conjunto ordenado de fenômenos quantitativos.⁽²⁶⁾ Nesse momento, a natureza como ideal e norma está definitivamente vencida. Bacon apregoara a operação eficaz, mas, de fato, suas possibilidades de realizá-la eram escassas: seu experimentalismo mantinha-se no interior da física das qualidades, sem condições de superá-la.

4. Os ídolos do foro

A mercê das limitações de seu método, Bacon deve usar de

(25) "A revolução da ciência moderna", in René Taton (dir.) A ciência moderna, segundo v.2 da História geral da ciência, p.10

(26) René Taton, *op. cit.*, p.15

cautela e argúcia para descobrir as armadilhas que ameaçam o nascimento e a futura sobrevivência do conhecimento. Nesse afã, descortina os *ídolos*:

Os ídolos ou noções falsas que ora ocupam o intelecto humano e nele se acham implantadas não somente o obstruem a ponto de ser difícil o acesso à verdade, como, mesmo depois de seu pórtico logrado e descerrado, poderão ressurgir como obstáculo à própria instauração da ciência, a não ser que os homens, já precavidos contra eles, se cuidem o mais que possam.⁽²⁷⁾

Dito isso, Bacon diligencia por advertir os *verdadeiros filhos da ciência* contra todos os erros que, como falsos deuses, comprometem a filosofia da natureza a ser instaurada. É necessário, por conseguinte, aclarar a noção de ídolo. Emile Bréhier: *Os ídolos não são ... sofismas, erros de raciocínio, mas disposições viciosas do espírito, como uma espécie de pecado original, que nos faz ignorar a natureza.*⁽²⁸⁾ Os ídolos contra os quais Bacon trava combate estão por toda parte: na própria natureza do homem, como, por exemplo, em sua predisposição para contentar-se com explicações fáceis e simplistas; no indivíduo, nos hábitos que adquire pela educação e pelas mais fortuitas circunstâncias, e que escravizam o espírito; no prestígio dos antigos filósofos, que, aceitos sob a égide da autoridade, fazem passar por verdade o que não é senão ficção, *fabulas*. Sobremaneira perturbadores e insi-

(27) *Novum Organum*, I, 38, in op. cit., p.20-21

(28) *História da filosofia*, t. II, fasc. I, p.37

diosos são os *ídolos do foro*:

Há também os ídolos provenientes, de certa forma, do intercuro e da associação dos indivíduos entre si, a que chamamos de ídolos do foro devido ao comércio e consórcio dos homens. Com efeito, os homens se associam graças ao discurso, e as palavras são cunhadas pelo vulgo. E as palavras, impostas de maneira imprópria e inepta, bloqueiam espontaneamente o intelecto. Nem as definições, nem as explicações com que os homens doutos se munem e se defendem, em certos domínios, restituem as coisas ao seu lugar. Ao contrário, as palavras forçam o intelecto e o perturbam por completo. E os homens são, assim, arrastados a inúmeras e inúteis controvérsias e fantasias. (29)

Apanágio do homem, como vem sendo reiteradamente louvada, a linguagem verbal sempre representou um desafio, e não raras vezes tem sido posta sob suspeita. A teoria dos ídolos do foro importa, contudo, à medida que implanta a desconfiança ainda na ante-sala do movimento de constituição da ciência moderna, reavivando a velha problemática do divórcio entre as palavras e as coisas e estimulando a igualmente antiga indagação sobre as relações entre linguagem e pensamento. Bacon arrisca-se mesmo a sugerir que as palavras dominam os homens e os predispõem às disputas:

(29) *Novum Organum*, I, 43, in op. cit., p.22

Os homens, com efeito, crêem que sua razão governa as palavras. Mas sucede também que as palavras volvem e refletem suas forças sobre o intelecto, o que torna a filosofia sofisticada e inativa.⁽³⁰⁾

Seguramente, essa afirmação insere-se na luta contra as disputas verbais, nas quais se exauria a ciência oficial. Mas, indo além dessas contendas, Bacon debruça-se sobre as próprias palavras, nelas detectando dois tipos de falácia: Ou são nomes de coisas que não existem (pois do mesmo modo que há coisas sem nome por serem despercebidas, assim também há nomes por mera suposição fantástica, a que não correspondem coisas), ou são nomes de coisas que existem, mas confusos e mal determinados e abstraídos das coisas, de forma temerária e inadequada.⁽³¹⁾ Argumentos como esse da teoria dos ídolos do foro visam a demonstrar que a linguagem verbal humana detém armadilhas para a *instauratio magna*. Contudo, por mais insidiosa que a linguagem verbal se apresente a Bacon, ele não tem alternativa a contrapor-lhe, e, ao fim e ao cabo, deve ficar no nível de conselhos de bom senso: que os homens já precavidos contra eles [os ídolos], se cuidem o mais que possam.⁽³²⁾ Outro é o caso daqueles que participaram do milagre dos anos 20 ou a ele se seguiram. Esses conheciam o poderoso instrumento afiado por Viète. No entanto, a revolução filósofo-científica muito se preocupou com a relação entre a linguagem verbal e o processo do conhecimento. E assim que, se entre o empirismo de Locke e o racionalismo de Leibniz há incompatibilida-

(30) *Idea*, I, 59, in op. cit., p.28-29

(31) *Idea*, I, 60, in op. cit., p.29

(32) *Idea*, I, 38, in op. cit., p.21

de, os dois filósofos, embora amparados em argumentos emanados de posições conflitantes, convergem no mal-estar frente às línguas naturais, instrumento impróprio para o conhecimento na nova ordem de verdade que se estabelecia:

LOCKE: Sou levado a imaginar que, sendo as imperfeições da linguagem, como instrumento de conhecimento, mais cuidadosamente comparadas, a grande maioria das controvérsias que fazem tal ruído no mundo cessariam por si mesmas; e a via do conhecimento, talvez a harmonia também, ficariam em grande parte mais às claras do que estão. (33)

LEIBNIZ: Dir-se-á que, ao invés de imputar tais imperfeições às palavras, cumpre antes atribuí-las ao nosso entendimento; a isto respondo que as palavras se interpõem de tal maneira entre o nosso espírito e a verdade das coisas, que se pode comparar as palavras com o meio pelo qual passam os raios dos objetos visíveis, que muitas vezes espalha nuvens sobre os nossos olhos; estou tentado a crer que, se examinássemos mais a fundo as imperfeições da linguagem, desapareceria por si mesma a maior parte dos discursos, sendo que o caminho do conhecimento, e talvez também da paz, estaria mais aberto aos homens. (34)

(33) Ensaio sobre o entendimento humano, III, 11, in Os pensadores, p.128

(34) Novos ensaios sobre o entendimento humano, III, 9 in Os pensadores, p.67

5. O declínio da retórica

A filosofia, *grossa modo*, habitua-se a prestigiar as relações entre a linguagem e pensamento. Ao analisarem essas relações os filósofos do século XVII não estão abrindo nova frente de reflexão sobre a linguagem. O dado novo é a ênfase nas imperfeições da linguagem por comprometerem seriamente o processo do novo conhecimento científico. Sonha-se com a desbabelização. Incentivam-se projetos que visem a contornar essas imperfeições ou, com mais audácia, uma língua universal e específica para o intercâmbio entre os novos sábios. O contraponto de toda essa atividade é, sem dúvida, a simplicidade, a precisão, a univocidade e a elegância da simbolização matemática. Entretanto, anteriormente ainda ao surgimento da ciência moderna e fora dos círculos que a moldaram, as cartas haviam sido embaralhadas de tal modo que o jogo fora perturbado. Para entender essa perturbação, recuemos até os meados do século XVI e focalizemos a remodelação ramista de retórica.⁽³⁵⁾ Em grandes linhas: a *disputatio* escolástica travava-se no campo lógico, dividido, *grossa modo*, entre os argumentos prováveis da dialética e os argumentos necessários da analítica. Por sua vez, os humanistas, ou melhor, muitos deles, associaram os rigores da dialética e da analítica ao tecnicismo, ao nocionismo, ao barbarismo e a outros ismos pecaminosos imputados por eles à escolástica, mostrando, por consequência, pouca disponibilidade para e nenhuma simpatia por essas disciplinas, no tempo em que se redescobriam inúmeros textos da retórica antiga, destacando-se os de Cícero e o de Quintiliano. A retórica passa pela

(35) No que segue, apoio-me em Renato Barili, *Retórica*, p62-68

renovação humanista. No entanto, a dialética não foi esquecida ou abandonada, e mesmo os humanistas não a podiam ignorar, ainda quando pouca estima por ela nutrissem, e apesar mesmo de ela não figurar na configuração específica de artes que os distinguiu. Assim, durante o Renascimento, dialética e retórica conviveram, não obstante essa convivência acontecer sob o signo do conflito. Por volta da metade do século XVI, contudo, contra a retórica é desferido duro golpe por parte de Petrus Ramus. Ao debruçar-se sobre as artes do trívio, o ferrenho adversário de Aristóteles tentou tornar menos fluidos os limites entre as artes. Destarte, observando que a invenção e a disposição eram compartilhadas tanto pela dialética quanto pela retórica, proclama que essas duas atividades pertenciam exclusivamente à esfera da dialética. Dessa operação de enrijecimento de fronteiras, uma consequência deve ser ressaltada: a retórica, amputada de suas tradicionais partes lógicas, vê-se praticamente reduzida à elocução, desde que as duas outras partes, a memória e a prolação, eram totalmente secundárias. Renato Barili assim comenta a reforma ramista: Se contra o Humanismo literário, Ramus fortalece os justos direitos da lógica, da razão mesmo pura e direta, por outro lado reafirma-se humanista na medida em que excluiu a analítica: não é atraído pela apodixe, pela demonstração necessária. No fundo, a sua posição é um difícil compromisso entre o antigo e o moderno, entre a adesão às velhas estruturas lógicas que remontam, mais do que ele se dá conta, ao *Organum* aristotélico, e a intuição da revolução cartesiana.⁽³⁶⁾ Enquanto Barili sublinha o hibridismo da remodelação ramista, Wimsatt Jr e Cleanth Brooks põem em foco a duplicidade de interpretação a que ela se prestava. Por um lado, auto-

(36) Op. cit., p.89

riza ela a seguinte ponderação: "A arte da retórica, uma vez que é distinta da filosofia e da ciência, tem de ser, afinal, essencialmente, uma questão de estilo. Deixando, por conseguinte, o conteúdo e a estrutura da argumentação ao lógico, ao cientista e ao teólogo, discutamos retórica na sua forma pura, a das figuras e tropos da prolação".⁽³⁷⁾

E, como o sabemos à saciedade, a retórica acabará por se transformar num repositório de *ornata facilitas e ornata difficultas*, conforme a terminologia dos medievais, e, nesse sentido, a reforma de Ramus preludia o declínio da retórica durante a Idade Moderna. Mas, por outro lado, essa remodelação propiciava um outro raciocínio: "Invenção e discussão, os dois pontos substanciais da discussão, constituem realmente partes lógicas. A retórica é, de facto, principalmente lógica. Aquilo que uma boa retórica precisa é de um estilo honesto e severo de adequação ao problema. A elocução é o enfeite - ou "desbaste".⁽³⁸⁾ Certamente as duas alternativas são possíveis. Mas, como decidir? O que positivamente sabemos é que a retórica foi reduzida à elocução. E sabemos também que a atividade ornamentista não foi admitida em todas as situações. Sobretudo a Real Sociedade de Londres para a Promoção do Conhecimento Natural, reconhecida por Carlos II em 1660, fomenta iniciativas que visem a alcançar o despojamento, a simplicidade e a regularidade lingüística. (*E eis que, ao acompanharmos as peripécias da retórica, encontramos-nos de novo no interior do movimento de nascimento da ciência moderna*). Thomas Sprat relata o comportamento dessa instituição (da qual é o primeiro historiador) na definição de padrões lingüísticos mais condizentes com os interesses

(37) Op. cit., p.274

(38) Iden, p.243

do conhecimento científico:

Foram, por conseguinte, extremamente rigorosos em pôr em execução o único Remédio que pode arranjar-se para essa extravagância; ou seja, a Resolução constante de rejeitar todas as amplificações, digressões e empolamentos de estilo, e de regressar à primitiva pureza e concisão, quando os *homens* transmitiam tantas coisas quase com um número equivalente de *palavras*. Exigiram de todos os seus membros uma maneira natural, concentrada e desatavida de linguagem: expressões positivas; sentido claro; à vontade natural: aproximando as coisas da simplicidade matemática tanto quanto o possível.⁽³⁹⁾

A relação palavras-coisas intrigava, desafiava. Ela estimulou a pena impiedosa de Swift, que, ao relatar a visita do Capitão Gulliver à academia de Lagados, descreve a atividade dos sábios estudando vários processos para o melhoramento do idioma de seu país. A sátira swiftiana é ácida: o primeiro processo de melhoramento consiste em reduzir todo o idioma a substantivos monossilábicos, pois tudo quanto possa imaginar-se não são mais que substantivos. Todavia, as lidas dos sábios aprofundam-se e atingem a perfeição absoluta:

O outro processo consistia num plano para a abolição total de todas as palavras, o que se tor-

(39) *Idem*, p.276

nava vantajoso não só para a saúde como para a brevidade ... Ocorreu-lhes então, uma vez que as *palavras* são apenas nomes para *coisas*, que seria mais fácil, para todos, cada um levar consigo as *coisas* necessárias para manter uma conversa.

As mulheres, o vulgo e os analfabetos, o povo, enfim, que sempre foi e será o inimigo irreconciliável da ciência, insurgiu-se diante da possibilidade de lhe ser interdita a língua dos antepassados, e não vingou o achado dos sábios:

Contudo, houve muitos homens cultos e sábios que aderiram ao novo modo de se exprimirem por meio de *coisas*, o que tem o único inconveniente de, quando se trata de uma conversa muito importante e variada, uma pessoa ter de levar um fardo de *coisas* às costas, a não ser que tenha a possibilidade de ter ao seu serviço dois vigorosos criados. Tive várias vezes a ocasião de ver alguns destes sábios quase esmagados sob o peso dos seus fardos ... Uma outra grande vantagem oferecida por essa invenção era a possibilidade de servir como língua universal capaz de ser compreendida por todas as nações civilizadas, cujos gêneros e utensílios idênticos assemelhavam-se em geral o bastante para permitir uma compreensão fácil por meio de seu emprego.⁽⁴⁰⁾

(40) As viagens de Gulliver, p.171-172

... não se diz de um livro que ele é bom, mas que é um livro de um homem de espírito.

Jean Le Rond D'Alembert

A TRIVIALIZAÇÃO DO HEROI

1. As ambigüidades da proteção aos escritores

Ao anunciar ao público, em 1750, o lançamento próximo da *Enciclopédia*, Diderot explicava: Toda a matéria da *Enciclopédia* pode reduzir-se a três pontos capitais: as ciências, as artes liberais e as artes mecânicas.⁽¹⁾ Posta a extensão da matéria enciclopédica, entende-se de imediato ser ela inquestionavelmente desmedida para ser realizada por uma única pessoa. Em todo caso, havia o precedente próximo, incomodativamente próximo de Efraim Chambers, que, em 1728, publicava, na Inglaterra, a *Enciclopédia ou Dicionário Universal das Artes e das Ciências*, cujo sucesso foi tal que, em 1745, Le Breton adquiriu o direito de publicar na França a obra, incumbindo Diderot da tradução. Encurtando a história, em 1750, Diderot anuncia, não a tradução da *Cyclopaedia* mas a *Encyclopédie*, explicando-se: Chambers extraíra de obras em nossa língua a maior parte da matéria com que compôs seu dicionário. Que teriam pensado nossos Franceses de uma tradução pura e simples? Teria excitado a indignação dos sábios e a grita do público a quem ter-se-iam apresentado, com um título faustoso e novo, apenas riquezas que ele possuía havia

(1) "Prospecto", in Denis Diderot e Jean Le Rond D'Alembert, Enciclopédia ou Dicionário Racionado das Ciências, das Artes e dos Ofícios por uma Sociedade de Letrados. Discurso Preliminar e outros textos, p.145

muíto. (2) A esse argumento em prol de uma obra inédita e não da tradução segue-se o elogio dos méritos da obra de Chambers, após o que, o exame de suas imperfeições. A primeira delas refere-se à extensão da matéria compreendida pela enciclopédia inglesa: **De fato, pode-se conceber que tudo o que concerne às ciências e às artes possa ser encerrado em dois volumes *in-folio*?** (3) No entanto teria podido Chambers, trabalhando sozinho, fazer mais do que fez? Vejamos o que Diderot diz ao abordar o problema da *colaboração intelectual*:

A experiência diária nos ensina demasiadamente bem quanto é difícil para um autor tratar em profundidade da ciência ou da arte da qual fez toda a sua vida o objeto de um estudo particular; não devemos, portanto, nos espantar que um homem tenha fracassado no projeto de tratar todas as ciências e todas as artes. (4)

Chambers é censurado porque, bastante ousado e bastante limitado, intentara sozinho um dicionário universal. Aquelle que diz tudo saber mostra apenas que ignora os limites do espírito humano. E pela cooperação que os editores resolvem o problema de elaborar um livro que se pudesse consultar sobre todas as matérias: para sustentar um peso tão grande quanto o que devíamos carregar era necessário partilhá-lo e imediatamente procuramos sábios e artistas... Distribuimos a cada um a parte que lhe convinha: a matemática ao matemático, as fortificações ao engenheiro, a química ao químico... Assim, cada um ocupando-se apenas do que entendia... nin-

(2) In op.cit., p.141

(3) Loc.cit.

(4) Idem, p.143

guém invadiu o terreno alheio, nem se intrometeu no que talvez nunca tenha aprendido.⁽⁵⁾ Na *Enciclopédia*, a extensão da matéria está, por conseguinte, forçando a colaboração entre aqueles a quem se reconhece notório saber em um ramo do conhecimento, o que impulsiona a determinação das funções dos editores: E verdade que este plano reduziu o mérito do editor a pouca coisa... A única parte de nosso trabalho que supõe alguma inteligência é o de preencher os vazios que separam duas ciências ou duas artes e de reatar a corrente nas ocasiões em que nossos colegas confiaram uns nos outros quanto a certos verbetes que, parecendo pertencer igualmente a vários entre eles, não foram feitos por nenhum.⁽⁶⁾ Essa limitação das funções dos editores, contudo, não parece suficiente, uma vez que Diderot acrescenta: Manteremos exatamente a palavra que demos: o trabalho alheio será sagrado para nós e não deixaremos de consultar o autor se, no curso da edição, acontecer que sua obra pareça exigir alguma modificação considerável.⁽⁷⁾ A história da publicação da *Enciclopédia* registra que acontecimentos diversos vieram contrariar as expectativas otimistas dos editores, seu planejamento objetivo e límpido, e as relações entre eles e os colaboradores não foram isentas de conflitos. Entretanto, fixando-nos nos parágrafos do *Prospecto* em que Diderot trata da colaboração intelectual, parece que nos está sendo informado um segredo de polichinelo: afinal, todos sabemos o que cabe a colaboradores e a editores. Mas não o sabiam Diderot, seus colegas (como ele trata os colaboradores da obra coletiva) e seus leitores. Por isso Diderot parece estar selando um contrato público entre editores e

(5) Loc.cit.

(6) Loc.cit.

(7) *Idea*, p.143,145

colaboradores, pedindo ao público que sirva como testemunha, uma vez que a prática da colaboração, motivada pela iniciativa privada das *gens de lettres*, praticamente nascia naquele momento. Maurice Pellisson: a idéia de agrupar-se, organizar-se e consagrar um esforço comum à execução de uma obra que, por sua amplitude e variedade, ultrapassa as forças e as capacidades de um único homem, essa idéia parecia inteiramente nova: as empresas literárias coletivas não tinham sido tentadas senão por "corpos" (o *Dicionário* da Academia francesa), ou por congregações religiosas (O *dicionário* de Trévoux pelos jesuítas, a *História literária da França* pelos beneditinos de Saint-Mour).⁽⁸⁾ E a empresa enciclopédica nada tem que se assemelhe ao corpo acadêmico ou, dispensável é dizer, à ordem religiosa. Aliás, se há um motivo de júbilo para a empreitada dos enciclopedistas, reside ele no fato de não ser a *Enciclopédia* uma obra decretada pelos interesses, na maior parte das vezes instáveis e, por consequência, pouco confiáveis, dos grandes ou do poder real. Por isso, Diderot informa ao público: Se o governo se intromete em tal obra, ela não se fará. Toda sua influência deve limitar-se a favorecer sua execução... Não se ordena uma *Enciclopédia*. E antes um trabalho que quer ser seguido com obstinação que quer ser começado com calor... Os projetos literários concebidos pelos grandes são como folhas que nascem nas primaveras, secam todos os outonos e caem sem cessar umas sobre as outras no fundo das florestas, onde o alimento que fornecem a algumas plantas estéreis é todo o efeito que delas se observa.⁽⁹⁾

(8) *Les hommes de lettres au XVIII siècle*, p.208

(9) Verbetes "Encyclopédie", in *Encyclopédie ou ...*

Durante o século XVIII, nos meios letrados, agravava-se a percepção das ambigüidades das tradicionais formas de proteção às artes exercidas pelos grandes. Na primeira Idade Média, essa proteção era uma espécie de prerrogativa da Igreja e da nobreza, mas quando mercadores e banqueiros começam a ativamente ambicionar os privilégios dos senhores, logo adquirem, ao lado do apurado sentido do valor comercial das "obras de espírito", *o gosto pelas coisas belas* (10), passando então a partilhar dos encargos da proteção das letras e dos letrados, das artes e dos artifices. Essa proteção era uma das formas pelas quais os novos ricos pretendiam nobilitar-se, como aquela outra que os nobres entendiam ser uma *mésalliance*, mas à qual sucumbiam pela força das circunstâncias. Quanto as formas assumidas por essa proteção, de acordo com Alain Viaila, distinguem-se duas, o clientelismo e o mecenato. A primeira delas, o clientelismo, fundava-se em relações pessoais semelhantes às que uniam o vassalo ao suserano: o letrado colocava-se a serviço de um senhor seus préstimos como secretário, preceptor, historiador, panfletista, etc., e recebia, em troca, benefícios, cargos e pensões, que tendiam a ter caráter permanente. Ao passo que o clientelismo se mostrava como uma *lógica de serviço* de extração medieval, o mecenato impõe-se como uma *lógica da recompensa*, que prescindia da continuidade dos laços pessoais e assume a forma de um prêmio que, simultaneamente, consagra quem o recebe e justifica, perante a sociedade, aquele que o outorga. (11) Desde o Renascimento, essas duas lógicas faziam sentir suas ambivalências; no entanto, no século XVIII elas se tornam, para alguns, mais agudas. No meio dessa crise das práticas de proteção aos habitantes da república das letras, os escritores vêem consolidar-se

(10) Jacques Le Goff, *Mercadores e banqueiros da Idade Média*, p.83

(11) Cf. *La Maissance de l'écrivain*, p.52,84

o reconhecimento da *propriedade literária do autor*. Com o advento da imprensa, os escritores aprenderam a vender seus escritos na forma de manuscrito aos livreiros impressores mediante o pagamento *in pecunia* ou outro modo acordado qualquer, o que retirava a obra do raio de decisão de quem a escrevera, dando ao livreiro que adquiria o manuscrito o direito de reimprimi-lo quantas vezes quisesse ou pudesse, sem mais nada pagar ao autor. Que não se veja nisso, contudo, uma simples manifestação de artimanhas e astúcias, porque os livreiros arcavam de fato com os riscos da publicação no período incerto da formação do mercado da palavra impressa. De outra parte, eles assumiam o papel definido de mediadores entre autores e público leitor, e podiam intervir (o que não quer dizer sempre o fizessem) a favor de escritores ou de causas, exercendo, então, uma espécie de patronato das letras, conforme a lição nunca esquecida dos impressores livreiros do Renascimento. Além do mais, os livreiros podiam ser responsabilizados por aquilo que imprimiam e, nessa grande aventura que é a história do livro, contam-se livreiros entre seus mártires. Mas, acima de tudo, eles eram comerciantes e como tal agiam. Em contrapartida, era antiga a reivindicação dos autores sobre a propriedade de sua obra. Parece que foi na Inglaterra do século XVII que os editores começaram a contratar com os escritores, na ocasião da compra de um manuscrito, outros pagamentos quando e se houvesse reimpressão. Um marco na história dessa prática tem sido a compra do manuscrito do *Paraíso Perdido*, em 1667, por Samuel Simons, que pagou a Milton cinco libras, comprometendo-se a cada reimpressão pagar ao poeta outras cinco libras caso houvesse reimpressão do poema deste. Henri-Jean Martin: em 1710, novos estatutos outorgados pela rainha Ana regularizam a questão sobre o plano jurídico: para o futuro, o direito de *copyright* é

concedido ao autor que inscreve sua obra no registro oficial e é tido como proprietário. E, ao mesmo tempo, ele conserva o monopólio de sua impressão e de sua venda por um período de catorze anos, renovável por outros catorze anos se ele ainda estiver vivo ao expirar o primeiro prazo. A partir de então, os autores ingleses recebem às vezes somas muito elevadas. No continente, levou-se muito mais tempo para que se reconhecessem os direitos dos autores, aos quais os livreiros continuaram a comprar os manuscritos com todos os direitos inclusos na compra. (12)

Obtida essa primeira vitória na Inglaterra, a campanha pela propriedade literária prosseguiu em ritmo e em intensidade diversas, por diferentes países, até o momento em que a Convenção publicou uma lei regulamentando os direitos dos autores e lançando as bases da atual legislação: o autor tinha o direito de vender e de distribuir suas obras e de ceder sua propriedade, total ou parcial, e o direito do autor se prolongava a favor de seus herdeiros dez anos após sua morte. E, pouco a pouco, no fim do século XVIII e início do XIX, leis análogas proclamavam por toda a Europa os direitos dos autores. De agora em diante, os autores tinham meios de defender seus interesses. (13) Obviamente, havia muitos obstáculos para que os direitos autorais vingassem como, por exemplo, as edições piratas. Essas, contudo, eram uma faca de dois gumes. Por um lado, obstaculizavam seriamente as pretensões dos autores à propriedade total da obra, mas, por outro, difundiam essas mesmas obras e angariavam-lhes a reputação. Na França, o quadro era

(12) Lucien Febre e Henri Jean Martin, L'apparition du livre, p.251

(13) *Idea*, p.254

deveras contraditório: os letrados louvavam a Inglaterra pela liberdade que nela os escritores gozavam, ao passo que deploravam a censura mantida em seu país, que os obrigava a recorrer a editores clandestinos ou a editores estrangeiros que contrabandeavam suas publicações para a França. Dependendo da impressão e do comércio ilegais, como podiam eles combater mais eficazmente as edições piratas? Ao final, é fascinante verificar que as *Lumières* muito devem sua difusão a contraventores que, burlando a censura e escapando à polícia, faziam os livros desconhecer as fronteiras, transportados no lombo de mulas conduzidas por contrabandistas que inspiravam viva aversão aos letrados, ciosos que eram de sua distância em relação à *canaille*. De qualquer forma, durante o século XVIII, os escritores, ou pelo menos a vanguarda das Luzes manifestavam o desejo de se porrem ao largo dos caprichos dos patronos, quer fossem reis quer fossem ricos senhores. Mas, sublinhe-se, dificilmente se poderia dizer que aspiravam pelo regime de mercado. Seja como for, sobre serem instáveis, os modos de proteção exercidos pelos notáveis podiam ser desdenhosos e humilhantes. Na Inglaterra, onde o mercado da palavra impressa não conhecia os mesmos entraves que em outros lugares, os escritores começavam a aperceber-se de que poderiam sobreviver sem patronos e mecenas.

* * *

Em relação aos inconvenientes dos modos de proteção, a decisão do Dr. Johnson de negar-se às boas graças de Lorde Chesterfield é digna de destaque. Em 1755, ou seja, quase ao mesmo tempo em que Diderot proclamava que não se podia ordenar uma obra da monta da *Enciclopédia*, o Dr. Johnson vivia uma extraordinária experiência, con-

forme uma carta que endereça ao poderoso nobre tido por amigo das letras e dos letrados, carta cuja circulação, segundo o biógrafo James Boswell, o ilustre *scholar* cercava de inusuais cuidados. O misivista começa por informar ter tomado conhecimento de que seu destinatário escrevera comunicados aos jornais recomendando o dicionário que ele, Johnson, acabava de elaborar, terminando o parágrafo de abertura desse modo: **não sei bem como receber (esse favor) ou em que termos agradecer.** Na verdade, se jamais houve uma carta que demonstrasse nada haver a agradecer, Johnson a dirigiu a Chesterfield. Nela, seu autor narra que procurava aquele que se notabilizara por proteger as letras e com ele gastava **toda a arte de agradar que um estudioso, reservado e pouco habituado à cortesia, possui.** E continua: Sete anos, meu Senhor, passaram-se desde que esperei em suas antecâmaras ou fui expulso de sua porta; durante esse tempo fiz avançar meu trabalho por entre dificuldades das quais é inútil reclamar e conduzi-o às vias de publicação, sem um gesto de auxílio, uma palavra de encorajamento, um sorriso de aprovação. Tal tratamento, eu não o esperava, pois nunca tivera um patrono antes. O que é um patrono? Eis a *pièce de résistance* da carta e o ponto de apoio para a enérgica recusa a ser patrocinado por quem o aviltava em vez de o incentivar. E atente-se, quem assim escreve é um homem que viveu permanentemente sob a tensão de dificuldades financeiras:

Um patrono, meu Senhor, não é aquele que olha com indiferença o homem que luta pela vida contra a água, e que, quando este atingiu a terra firme, embaraça-o com socorro? A notícia de que agrada a Vossa Senhoria tomar sob seus auspícios

meu trabalho, se tivesse chegado mais cedo, teria sido amável, mas, sendo demorada, encontra-me indiferente e não posso dela desfrutar; até aqui estive solitário e agora não posso dela participar; até aqui não a conhecia, e agora não posso desejá-la. Espero que não haja muita aspe-
reza cínica em não confessar obrigação quando não há benefício recebido, ou em não estar disposto a que o Público possa considerar-me como tendo um Patrono, quando a Providência capaci-
tou-me a fazer-me por mim mesmo. (14)

* * *

2. O Esclarecimento

A idéia de que há um público (esclarecido) que pode servir de árbitro de ações e comportamentos, por certo, não é encontrada apenas em Johnson. O público (esclarecido) foi uma entidade muito valorizada no século da Razão, que, tem sido reiterado, impôs fronteiras rígidas entre o público e o privado. Muito tempo depois da carta de Johnson, em que se invoca o julgamento do público, um filósofo, Kant, debruça-se sobre a questão público/privado ao responder à pergunta *o que é esclarecimento?* Diz-nos Kant, depois de ter exortado o esclarecimento como emancipação:

(14) "To the Right Honourable the Earl of Chesterfield" in James Boswell, Life of Samuel Johnson L10, p.71.72

Para este esclarecimento (*Aufklärung*) porém nada mais se exige senão LIBERDADE. E mais inofensiva entre tudo aquilo que se possa chamar liberdade: a de fazer um *uso público* de sua razão em todas as questões. Ouço, agora, porém, exclamar de todos os lados: *não raciocineis!* O oficial diz: *não raciocineis, mas exercitai-vos!* O financista diz: *não raciocineis, mas pagai!* O sacerdote proclama: *não raciocineis, mais crede!* (Um único senhor no mundo diz: *raciocinai, tanto quanto quiserdes, mas obedecei!*) Eis aqui por toda a parte a limitação da liberdade. Que limitação, porém, impede o esclarecimento ("*Aufklärung*")? Qual não o impede, e até mesmo o favorece? Respondo: o *uso público* de sua razão deve ser sempre livre e só ele pode realizar o esclarecimento ("*Aufklärung*") entre os homens. O *uso privado* da razão pode porém muitas vezes ser muito estreitamente limitado, contudo por isso impedir notavelmente o esclarecimento ("*Aufklärung*"). Entendo contudo sob o nome de uso público de sua própria razão aquele que qualquer homem, enquanto SABIO, faz dela diante do *mundo letrado*.⁽¹⁵⁾

Qualquer homem, mesmo um sábio, no exercício de cargos ou funções que objetivem o interesse público, pode ter o uso de sua razão constrangido: Assim, seria muito prejudicial se um oficial, a quem seu superior deu uma ordem, quisesse pôr-se a raciocinar no serviço a respeito da conveniência ou da

(15) "Resposta à pergunta: Que é "esclarecimento"? ("*Aufklärung*") in Textos seletos, p.104

utilidade dessa ordem. Deve obedecer... Do mesmo modo também o sacerdote está obrigado a fazer seu sermão aos discípulos do catecismo ou à comunidade, de conformidade com o credo da igreja a que serve, pois foi admitido com esta condição. (16) Atua-se, nesses casos, na esfera privada. Outro é o caso da esfera pública: Mas, razoavelmente, não se lhe pode impedir, (ao oficial), enquanto homem versado no assunto, fazer observações sobre os erros do serviço militar, e expor essas observações ao seu público, para que as julgue... mas, enquanto sábio, (o sacerdote) tem completa liberdade, e até mesmo o dever, de dar conhecimento ao público de todas as suas idéias, cuidadosamente examinadas e bem intencionadas, sobre o que há de errôneo naquele credo, e expor suas propostas no sentido da melhor instituição da essência da religião e da Igreja. (17) Mais adiante, Kant acentua o contraste entre o uso privado e uso público da razão por meio do contraste entre o padre e o sábio, duas faces de um mesmo indivíduo: com relação a esse uso (privado da razão) ele, enquanto padre, não é livre nem tem o direito de sê-lo, porque executa uma incumbência estranha. Já como sábio, ao contrário, que por meio de suas obras fala para o verdadeiro público, isto é, o mundo, o sacerdote, no *uso público* de sua razão, goza de ilimitada liberdade de fazer uso de sua própria razão e falar em seu próprio nome. (18) A divisão entre o público e o privado deve hoje ser pensado segundo uma pluralidade de aspectos e levar em conta uma

(16) Idem, p.106

(17) Loc.cit.

(18) Idem, p.108

série de acontecimentos, desde pelo menos o século XVI⁽¹⁹⁾. No entanto, aqui somente importa assinalar a separação rígida que durante o século XVIII se faz entre o público e o privado. Para tanto, a resposta de Kant à questão *o que é o Iluminismo?* é obrigatória. Em suma, Kant advoga que *o espaço público* é aquele em que *peçoas privadas* se reúnem, no gozo de *plena liberdade*, para cada uma *em seu próprio nome*, fazer *uso público de sua razão*. O espaço público demarca-se como o *locus*, por excelência, da discussão e da crítica; tudo em princípio pode ou deve ser aí debatido e criticado, inclusive *o poder público*. Mas veja-se bem quais são as condições requeridas para esse espaço público se constitua segundo Kant: os indivíduos particulares devem abdicar de todas as marcas particularizantes, salvo seu próprio nome (não mais sacerdote, não mais oficial), e, como indivíduos plenamente livres, estabelecer uma interlocução plenamente racional. Não se reconhecem outras interferências: *nada mais se exige senão LIBERDADE*. E a mais inofensiva entre tudo aquilo que se possa chamar liberdade: a de fazer uso público de sua razão em todas as questões. Razão e liberdade são condições para a emancipação da humanidade de seu estágio de minoridade⁽²⁰⁾. Diz Kant:

Esclarecimento [Aufklärung] é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de

(19) Cf. Roger Chartier, "Introdução", in Philippe Aries e Roger Chartier (org.), Da Renascença ao Século das Luzes, p.22-25

(20) Uma leitura obrigatória sobre o público é Mudança estrutural da esfera pública, de Jürgen Habermas. Mas não se deixar de ler A sociedade de corte, de Norbert Elias.

entendimento, mas na falta de decisão e coragem de *servir-se de si mesmo* sem a direção de outrem. *Sapere aude!* Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento ["aufklärung"].⁽²¹⁾

3. As letras como profissão

Na Inglaterra e na França, resguardadas as diferenças específicas, os escritores vinham se acostumando há tempos ao trato social com os grandes. O exemplo paradigmático dessa convivialidade é o salão seiscentista de Madame de Rambouillet, que Auerbach assim descreve: Em lugar do grande vestibulo dos príncipes seculares e espirituais, os magníficos patronos de artistas e poetas, [Madame de Rambouillet] criou o *salon*; um lugar em que um grupo de homens e mulheres, essencialmente iguais e não tendo entre eles quaisquer laços de dependência econômica, se encontravam em termos de familiaridade social.⁽²²⁾ Pondo-se à margem da representatividade pública da corte, o Hôtel de Rambouillet aglutinou pessoas de diferentes origens sociais e de desiguais fortunas sob o signo da *honnêteté*, ou seja, ao ideal pessoal (e não de classe) de purificação de todas as qualidades pessoais e conseqüente adaptação ao ambiente de rígidas convenções em que se vivia. Auerbach: o ideal social do tempo

(21) "La cour et la ville", in Luís Costa Lima (org.) Teoria da literatura em suas fontes, vol.II, p.100

(22) Op.cit., p.172,173

do *honnête homme* pedia uma educação e uma atitude o mais universal possível; esforçava-se por se manter longe de qualquer especialização, ainda que se tratasse da do poeta ou do sábio; quem quisesse ter valor inteiro na sociedade, não devia deixar transparecer as bases econômicas da sua vida, nem a sua especialização profissional, caso a possuísse; caso contrário era tido por pedante, extravagante e ridículo; só era permitido mostrar aquelas aptidões que também pudessem ser tidas por *hobbies* elegantes e que contribuíssem para o divertimento leve e agradável em sociedade.⁽²³⁾ Ao despojar-se de todas as idiossincrasias, de todas as insígnias de classe, religião e profissão, o sentimento de hierarquia de classe se diluía em um manter a distância apenas perceptível, cuidadosamente cultivado por ambos os lados.⁽²⁴⁾ Que não se subestime, porém, esse *manter a distância apenas perceptível*. Os principais promotores dos salões pertenciam à nobreza curializada, que desenvolvera uma sensibilidade apuradíssima para atitudes, manifestações e actos que favoreciam ou prejudicavam seu prestígio social⁽²⁵⁾, e não admitiriam um único gesto ou palavra que atentasse contra seu prestígio ou posição. Nesse ambiente de tutela da nobreza, tanto mais rigorosa e eficiente quanto mais sutil, os salões do tempo de *la cour et la ville*, ao guardarem certa distância da publicidade do quadro mais específico da corte do rei, funcionavam como centros de crítica literária, mas eram bastante cuidadosos a respeito da ampliação das críticas a outras direcções. No século XVIII, as coisas mudam. A morte de Luís XIV destravou as línguas. Nas grandes

(23) "O santarrão", in *Mimesis*, p.322

(24) Erich Auerbach, "La cour et la ville", in *op.cit.*, p.173

(25) Norbert Elias, *A sociedade de corte*, p.33

casas, nos altos círculos, em qualquer salão, tomou-se interesse pela coisa pública, e, alternativamente, neles se fala de guerra e de diplomacia, de política e de finanças, de história e de religião.⁽²⁶⁾ Nessas novas condições a nobreza e a alta burguesia continuam a admitir, tendencialmente, a idéia de conviver com os homens de letras.

Por outro lado, não convém esquecer que os letrados tiveram de aprender a conviver com as pessoas de qualidade, pois, não obstante as reivindicações de paridade, muitas anfitriãs podiam exibir os homens de letras como se eles participassem de um número de espetáculo com que se brindava aos outros hóspedes. A respeito da sua admissão na sociabilidade requintada dos salões, Marmontel lembra: **Ai se chegava preparado para desempenhar um papel; a vontade de entrar em cena não permitia à conversa a liberdade de seguir sempre seu curso fácil e natural.**⁽²⁷⁾ Marmontel pressiona, nesse passo, um ponto nevrálgico, visto que em sociedade, mesmo defendendo causas, era necessário *conversar* e não *professar*, e os recém admitidos tinham dificuldade em se harmonizar com seu novo ambiente, como censura Horácio Walpole: **Os autores que, incidentalmente, se encontram por toda parte são piores que suas obras, o que não é um cumprimento nem para aqueles nem para essas; geralmente o tom da conversa é solene, pedante, não se animando senão quando se debate**⁽²⁸⁾. Lorde Chesterfield, por seu turno, elogia os letrados franceses, mas não poupa os ingleses: **Devo fazer justiça aos letrados da França: eles não são ursos como os nossos. São gentis-ho-**

(26) Fernand Brunetière, opud Jules Bertaud, La vie littéraire au XVIII siècle, p.8

(27) Apud Maurice Pellisson, op.cit., p.225

(28) Apud Maurice Pellisson, op.cit., p.223

mens.⁽²⁹⁾ Duclos, um ativo letrado do período heróico do Iluminismo, tenta um balanço dos ganhos tanto das *gens du monde* quanto das *gens de lettres*: Ganha-se de parte à parte com essa ligação. As pessoas da sociedade cultivaram seu espírito, formaram seu gosto e adquiriram novos prazeres. Os letrados dela não retiraram menos vantagens. Alcançaram consideração, aperfeiçoaram seu gosto, tornaram polido seu espírito, suavizaram seus costumes e obtiveram muitos artigos das luzes que não teriam podido extrair dos livros.⁽³⁰⁾ Nessa nova aliança, o problema não seria saber se houve concessões, mas qual sua extensão e quais suas implicações, pois ocioso seria lembrar que a promoção dos letrados ao *monde* acarretava um reforço da ordem social. Em todo caso, o olhar curioso e estrangeiro de John Moore, em viagem pela França, espanta-se diante do alcance do novo poder em ascensão: A custo podeis imaginar a influência dessa classe de pessoas em Paris. Suas decisões não fazem apenas a reputação dos livros de arte e de ciências, mas até mesmo influem consideravelmente sobre o modo de pensar das pessoas de condição, sobre o público em geral, e não deixam de ter, por conseqüência, alguma participação nas medidas do governo.⁽³¹⁾ Porém, esse poder não se consolidava sem um risco, que o advogado Mathieu Marois condensa num *dictum*: Poeta, mau ofício, que faz morrer de fome seu mestre ou o faz enforcar.⁽³²⁾ Essa não era, contudo, uma sentença da qual não se pudesse apelar, nunca o fora. Mas, no século XVIII, sobretudo, como profissões, as letras sofriam um processo incontestável de promoção, cujo

(29) Apud Maurice Pellisson, op.cit.,p.233

(30) Apud Maurice Pellisson, op.cit.,p.229

(31) Apud Maurice Pellisson, op.cit.,p.234

(32) Apud Maurice Pellisson, op.cit.,p.238

exemplo máximo nos oferece Voltaire. Conheceu ele, pela primeira vez, a Bastille por causa de um epigrama cujo alvo fora o Regente. Solto, desentende-se com o cavaleiro de Rohan que lhe afirma não ter ele nem mesmo um nome, ao que o jovem Francois - Marie Arouet contradiz: **Meu nome, eu o inicio; convosco termina o vosso.** A réplica de Rohan é aristocrática: ordena que se aplique uma sova no atrevido. Ainda bastante ingênuo, vai este queixar-se ao Regente e deve ouvir como resposta: **Senhor Arouet, sois poeta e recebestes umas pancadas... Isso está na ordem das coisas, e nada mais tenho a dizer**⁽³³⁾. Depois disso, revisitou a prisão, conheceu períodos de exílio no estrangeiro e na província, cortejou os poderosos e foi agraciado com seus favores, suportou-lhes as intempéries, atormentou-os com sua insolência, enriqueceu graças a empreendimentos que não dispensaram uma certa anestesia dos escrúpulos, comprou uma propriedade carregada de privilégios feudais, administrou-a de maneira esclarecida, posou de *seigneur de village*, hospedou amigos e admiradores que de toda parte afluíam para ele e dentre os quais se contavam inúmeros membros da nobreza, e escreveu. Ao fim de toda sua longa vida de eterno moribundo, escreveu: cultivou as musas, notabilizou-se por sua crítica literária, exerceu a eloquência, compôs contos filosóficos, divulgou Newton, louvou os costumes e a organização política da Inglaterra, cometeu um ensaio científico sobre a natureza do fogo, embrenhou-se em questões filosóficas, fez pesquisa histórica, não deu trégua a *l'infâme*, reabilitou a memória de Calas, advogou a causa da *Enciclopédia*, participou com prodigalidade da tarefa de inundar Paris de panfletos, foi incansável missivista... Enfim, em 1778, retorna mais uma vez a Paris, desta feita para ser ovacionado. Durante a representação de *Irene*,

(33) Apud Maurice Pellisson, op.cit.,p.237

sua última peça para teatro, seu busto foi coroado em cena aberta. Era o triunfo. Seus confrades da república das letras triunfavam com o patriarca. Construíra ele uma lenda e o nome que escolhera para si mesmo, *Voltaire*, e comandara a batalha para provar que não estava na natureza das coisas sorrir um homem de letras. Suprema e casual homenagem lhe foi prestada muito tempo depois: em 1968, pressionado por seus assessores a mandar prender Sartre, De Gaulle resiste, alegando *On n'arrête pas Voltaire*. Voltaire passara a corporificar a ambigüidade do poder dos intelectuais.

4. O drama burguês

Se Voltaire exemplifica a promoção social dos que fazem das letras profissão e/ou missão, ele ao mesmo tempo tipifica o processo pelo qual o homem de letras ergue-se à condição de *novo modelo de humanidade*. Na seqüência do santo, do cavaleiro medieval, do cortesão, do *honnête homme*, o século das Luzes recortou novos modelos de humanidade, dentre os quais sobressai o homem de letras, de acordo com Paul Hazard, que, no entanto, parece desatento ao seguinte: o homem de letras surge como modelo de humanidade no momento em que o herói, ou melhor, um tipo de herói entra em crise. Em realidade, Paul Hazard descreve com muita vividez o colapso do herói durante o século XVIII: Já não nos interessa o herói. Louvaram-no demasiado, enerva-nos e irrita-nos. Tomemo-lo como alvo e crivemo-lo de flechas, estas serão bastantes para o aba-

ter. Porque ele se insinuou no coração dos homens, os quais mantêm ainda por ele uma velha reverência que destruiremos. Será uma das nossas tarefas mais urgentes. Esse herói, tão gabado, não passa de um orgulhoso, um temerário, um destruidor, um ladrão infame, um ilustre celebrado. Esse presunçoso nunca pode passar sem um teatro; sem espectadores; é brilhante, traz uma auréola de glória, mas logo que o encaramos de perto vemos a sua ambição, flagelo do gênero humano.⁽³⁴⁾ No entanto, não se está no portico de uma época sem heróis; antes, a insurreição se endereça contra o herói nobre e guerreiro, e pode ser apreendida desde o que se passa no teatro. Mas deixemos que Rousseau nos informe sobre o que ocorre no palco: Há nessa grande cidade (Paris) quinhentas ou seiscentas mil almas que jamais estão em questão sobre a Cena. Molière ousou pintar burgueses e artistas tanto quanto Marqueses. Mas os Autores de hoje, que são pessoas de outro tom, acreditar-se-iam desancorados se soubessem o que acontece no balcão de um Comerciante ou na oficina de um operário; a eles são necessários somente interlocutores ilustres, e buscam na condição de seus personagens a elevação que não podem extrair de seu gênio.⁽³⁵⁾ Resumidamente, Rousseau está acusando o hiato entre o público, ou melhor, uma potencialidade de público e a cena. Recordemos que as formas dramáticas não pertencentes à tradição greco-latina haviam sido combatidas pela retomada dos modelos antigos, num processo que se radicaliza com a redescoberta da poética aristotélica. A poética clássica moderna que disso resulta afeta sobretudo os gê-

(34) O pensamento europeu no século XVIII, p.155

(35) "La Nouvelle Héloïse", II,17

neros considerados nobres, quer dizer, a epopéia e a tragédia, mas adapta-se para abarcar também outros gêneros, como a comédia. Por outro lado, é preciso não esquecer que o classicismo moderno está fortemente conectado com a formação social de corte, que encontrava nos espetáculos teatrais uma oportunidade especial para ostentar sua magnificência. Os mesmos espetáculos deviam passar pelo crivo da conversação do circuito dos salões para receber a aprovação ou a censura das *honnêtes gens*, bem como dos sábios nas academias. Nesse contexto, até mesmo o discretíssimo namoro de Molière com o *pavo* é censurado por Boileau:

Etudiez la cour et connaissez la ville; / L'une et
l'autre est toujours en modèles fertiles. / C'est
par là que Molière, illustrant ses écrits, / Peut-
être de son art eût remport le prix, / Si moins
ami du peuple, em ses doctes peintres, / Il n'eût
point fait souvant grimmacer ses figures⁽³⁶⁾

(Estudai a corte e conheci a cidade, uma e outra são sempre férteis em modelos. Seria por aí que Molière, ilustrando seus escritos, talvez de sua arte houvesse obtido o prêmio, se, menos amigo do povo em suas doudas pinturas, não houvesse frequentemente exagerado em suas figuras).

Ora, o *pavo* a que se refere Boileau como tendo uma presença excessiva na comédia de Molière de forma nenhuma se identifica com o que hoje assim denominamos. O *pavo* refere, nesses versos, cir-

(36) Art poétique, III, 391-396, in L'Art Poétique, p.80

culos da burguesia que, quando iam ao teatro, ocupavam o *parterre*. Fora do teatro, esse *povo* era formado principalmente por comerciantes de artigo de luxo e moda, ou seja, pessoas que estavam em contato contínuo com a corte e os salões e, por isso, eram predispostas a afinarem-se com seus hábitos e gostos. (37) Não cabe aqui discutir a correção da reprimenda de Boileau, o que importa é que ela atesta uma exigência: tudo deve confluir para a corte e a sociedade polida dos salões. Com o declínio da publicidade de corte, contudo, não é automática a subversão dos preceitos aristocráticos da dramaturgia. E contra a resistência desse anacronismo que, em 1761, Rousseau formula sua crítica à cena, que **depois de Molière é bem mais um lugar em que se fornecem lindas conversas que a representação da vida civil.** (38) Porém, por essa época, a dramaturgia estava sendo remodelada. Não que o palco se povoasse de cocheiros e sapateiros; ao contrário, continua ele habitado pela nobreza, que, não obstante, deve conceder em avizinhar-se com segmentos da burguesia, que não mais são encenados na duvidosa condição de protagonistas da comédia. Dito de outro modo, rompe-se a cláusula dos estados pela qual o herói dos gêneros elevados deveria ser necessariamente um nobre. Não se está, contudo, diante de uma unânime e direta reivindicação do palco pela burguesia para a representação do conflito de classes. Se há peças setecentistas que enfocam o conflito de classes, e há, elas não estão na origem do drama burguês. O adjetivo *burguês* aplicado ao drama, num primeiro momento, como argumenta convincentemente Peter Szondi (39), deve ser explicado de outra forma. Nesse sentido, a teoria dramática de Diderot, um dos iniciadores do drama burguês, é bem ilustrativa, porque não é ela elaborada com o

(37) Cf. Erich Auerback, "La Cour et la ville", in *op.cit.*, p.166

(38) *Op.cit.*, p.252

(39) "Tableau et coup de théâtre", in *Poétique*, 9, p.1-14

objetivo de servir diretamente a causas políticas ou sociais. Antes, é ela estimulada e compromissada com o conceito de *natureza*, seja enquanto base da formulação do direito natural, seja enquanto idéia de natureza selvagem, que Diderot, como Rousseau, cultuava. Assim alicerçado, o drama burguês de Diderot centraliza a pintura de *quadros verdadeiros dos sentimentos*, que podem ser protagonizados tanto por uma rainha quanto por uma camponesa, uma vez que não é a condição dessas mulheres que o interessa, mas seus sentimentos de mãe ou esposa, e *sentimentos*, esclareça-se, são *natureza*. Em Clitemnestra, por exemplo, o que emociona é a mãe desditosa, não a rainha de Argos. No episódio, não dramatizado mas dramatizável, de uma camponesa que pranteia a morte do marido, o que impressiona é a esposa desventurada, não a sofrida camponesa.⁽⁴⁰⁾ Por esse caminho, abandona-se a preocupação com a grande família nobre e sua glória, e adentra-se o espaço privado da família patriarcal reduzida, os conflitos de sua interioridade, a sentimentalidade de pais e filhos, marido e mulher. Diderot e seus contemporâneos, ao seguirem essa senda, estão inaugurando, na história do teatro ocidental, o drama familiar. Outra é a posição de Sébastien Mercier, que, na década de 1770, solicita explicitamente o palco como púlpito a serviço da causa do cidadão:

Qual será, pois, a verdadeira tragédia? Deverá ser aquela que será entendida e compreendida por todas as ordens de cidadãos, que terá uma relação íntima com todos os negócios políticos, que, substituindo a tribuna de arengas, esclarecerá o povo sobre seus verdadeiros interesses, oferecê-los-á a ele sob traços evidentes, exaltará em seu coração um patriotismo esclarecido, fá-lo

(40) Cf. *Entretiens sur le Fils Naturel*, in *Oeuvres esthétiques*, p. 80-175

(sic) amar a pátria da qual ele sentirá todas as superioridades. Eis a verdadeira tragédia que absolutamente não foi conhecida entre os Gregos, e que não fará ouvir seus altivos ritmos senão num país em que os ritmos da liberdade não serão sufocados. (41)

Nos cem anos que medeiam a primeira leitura por Boileau de trechos de sua *Arte Poética* para um número reduzido de pessoas na casa do Cardeal de Retz, e a publicação do ensaio de Mercier sobre arte dramática, ocorre uma mudança fundamental de rota. Boileau prescreve o vértice da hierarquia social como modelo para o poeta, com todas as implicações de tal prescrição, como o preceito de ater-se, nos gêneros imitativos elevados, a heróis nobres, exemplares, universalizantes, a-históricos, e, em outros gêneros, como a comédia, com a condição de não se deixar influenciar pelo *povo*, nem mesmo no sentido reduzido que o termo assumia. Mercier, contrariamente, censura a dramaturgia que se desligava da vida civil, dos verdadeiros interesses do cidadão. E mesmo se considerarmos a pequena extensão habitualmente conferida ao termo *cidadão* no período anterior à Revolução, há, na teoria dramática de Mercier, uma grande abertura relativamente a Boileau. Para este, o drama deveria fechar-se em torno de *la cour et la ville*. Para Mercier (e também para Rousseau, conquanto em posições diferentes), o teatro não se justificava senão por sua inserção na vida civil. Já para Diderot, o palco deveria acolher a sentimentalidade das relações familiares. Nesses dois casos, a sociologia da cena se enriquece, visto que a dignidade cênica

(41) "Duhéâtre ou nouvel Essai sur l'art dramatique" (extratos), in Francisque Vial e Louis Denise (org.), Idées et doctrines littéraires du XVIII siècle, p.274

não se prende mais com exclusividade à nobreza, mas diversifica-se por filhos, amantes, esposas ou *homens simplesmente*. Mercier:

Mas os reis, ser-me-á dito, não vos interessarão eles mais do que simples particulares? Eles me interessam como homens, mas não como reis. Pondo abaixo o cetro e a coroa, a mim eles não se tornarão senão mais caros.⁽⁴²⁾

5. O romance moderno

O processo de trivialização do herói não se limita apenas ao drama, mas apresenta-se igualmente nesse gênero tão controvertido, o romance. Também neste, a sociologia dos personagens se altera, sem que a teoria aponte qualquer objetivo limitado ao conflito de classes. Mas o romance guarda especificidades históricas que convém registrar. Com efeito, o romance é um gênero que não gozara das benevolências do classicismo moderno. Ele é, como em sua defesa sublinhou Giraldo Cintio, durante as disputas sobre os *romanzi* no século XVI, um gênero que Aristóteles não conhecera e sobre o qual, por conseqüência, não poderia legislar.⁽⁴³⁾ Porém, comprometido e entusiasmado com o reatamento da tradição greco-latina, o novo classicismo marginalizou o romance. Na preceptística de Boileau, por exemplo, consta a pouca estima a ele votada:

(42) *Idem*, p.27

(43) Cf. Antônio Candido, "O Patriarca", in A educação pela noite e outros ensaios, p.72.81

Dans un roman frivole aisement tout s'excuse;
/C'est assez qu' en courant la fiction amuse;
/Trop de rigueur alors serait hors de saison.⁽⁴⁴⁾

(Num romance facilmente tudo se desculpa; basta que às pessoas a ficção divirta; excessivo rigor seria então inconveniente.)

Apesar de sentenças como essa, o romance não deixava de ser lido e escrito por membros de *la cour et la ville*. Além das fronteiras dessa seleta sociedade, o romance também despertava igual ou até mesmo maior entusiasmo. Mas é para a sociedade refinada e polida que o mundano e eruditíssimo bispo Daniel Huet se dá ao trabalho de compor, em 1669, uma séria histórica desse gênero, em cuja introdução ele explica que o romance é para seu tempo: aquilo a que chamamos *romances* são propriamente *histórias fingidas de aventuras amorosas escritas com arte em prosa*, para o prazer e a instrução dos leitores. Digo *histórias fingidas* para distingui-las das histórias verdadeiras; acrescento *aventuras amorosas* porque o amor deve ser o principal assunto do romance.⁽⁴⁵⁾ *Aventura*, eis uma palavra que cicatrizou o romance em seu início no mundo das línguas modernas no século XII, quando era escrito em verso. O romance passa, então, de acordo com Erich Auerbach, a concorrer com o mito da canção de gesta.⁽⁴⁶⁾ A diferença entre as duas espécies de narrativas versificadas pode ser concentrada na diferença que separa a *vasselage* da *cortésie*. Aquela, a vassalagem, impõe funções práticas, ancoradas no pla-

(44) Op.cit.,III, 119-121, in op.cit.,p.68

(45) Lettre-traité de Pierre Daniel Huet sur l'origine des romans,p.46

(46) Cf. "A nomeação de Rolando como chefe da retaguarda do exército franco" e "A saída do cavaleiro cortês", in Mimesis, p.83-121

no da história (compreendida como história da Salvação) e no plano da política: o bravo da canção de gesta está a serviço de seu Deus e do seu rei. A cortesia, por sua vez, recusa qualquer tipo de utilidade, e o cavaleiro cortês não se apresenta como o defensor de qualquer causa, nem investido de qualquer missão providencial. A aventura plasma um cosmos féerico onde o cavaleiro deve provar-se ininterruptamente. A aventura é um tipo muito especial de acontecimento cuja ausência de motivação prática e até mesmo de base experiencial é compensada pelo amor sublimizado, de tal forma que aventura e amor são requisitados como atributos de pertença social: ninguém fora do universo cortês têm direito a eles. Mas é preciso considerar que, em qualquer momento de sua história, o romance é multiforme, rechaçando, conseqüentemente, qualquer afirmação generalizante. Não obstante essa ressalva, o fabuloso e a improbabilidade estiveram presentes em muitas de suas principais vertentes, e o romance não conheceu tréguas quando avaliado segundo padrões de verossimilhança, o que aumentava as reservas com que o classicismo o encarava. Nada disso impediu Huet de atribuir a Honoré de Urfé um crédito muito especial: o autor de *Astréia*, longo romance pastoral cuja primeira parte foi publicada em 1607, **tirou nossos romances da barbárie e submeteu-o às regras.**⁽⁴⁷⁾ Urfé fez o romance palatável para os cânones do gosto de *la cour et la ville*, embora não houvesse convencido os partidários mais rigorosos da tradição greco-latina. Muitas foram as inovações promovidas por Urfé, porém aqui só interessa uma: ele expurgou o espaço do romance de seus antigos heróis, substituindo-os por pastores e pastoras galantes. O êxito da interminável história de *Astréia* e *Celadon* desencadeou a voga de romances barroco-sentimentais, nem sempre povoados por pastores, antes

(47) *Op.cit.*, p.147

também por heróis pertencentes às mais diversas tradições - espanhola ou grega, não importava -, mas sempre adornados pelos ademanos da época, heróis galantes acima de tudo, envolvidos em aventuras maravilhosas. Para os setentistas, o romance remetia, em primeiro lugar, à utopia aristocrática de *Astréia* ou a outras modalidades do romance sentimental, deixando num segundo plano os outros tipos de romance, como o realista que soube explorar o cômico, o parodístico e o satírico, ou como a análise psicológica intentada por *A princesa de Clèves*, de Madame de Lafayette, prejudicada de certa forma pelas questões de verossimilhança que levantava. No verbete *Romance* da *Enciclopédia*, um esboço de história desse gênero acentua ser ele a narrativa fictícia de aventuras maravilhosas ou verdadeiras da vida humana, dando um destaque forte ao romance de Urfé - um grande sucesso, diz o verbete - e a seus imitadores. Quanto ao romance na atualidade, é dito:

Enfim, os Ingleses, felizmente, imaginaram, desde há pouco, voltar esse gênero de ficções para coisas mais úteis e empregá-las para inspirar, enquanto divertem, o amor aos bons costumes e à virtude, por meio de *quadros simples, naturais e engenhosas dos acontecimentos da vida*. E o que executaram, com muita glória e espírito os Senhores Richardson e Fielding.⁽⁴⁸⁾

Huet havia apresentado o romance como a diversão agradável dos *honnêtes pousseux*⁽⁴⁹⁾; agora, ele é apontado como uma espécie de

(48) Cavaleiro de Jaucourt, verbete "Roman", in *Encyclopédie ou...* (Grifo meu)

(49) *Op.cit.*, p.46

pílula dourada, a utilidade revestida de diversão. Mas observe-se bem: ao romance não é indicada a função de formar o gosto. Ou seja, falta-lhe ainda a dignidade das belas-lettras ou das belas-artes. No domínio da língua inglesa, ou seja, no contexto a que pertencem Richardson e Fielding, Clara Reeve constitui uma oposição (que mais tarde fará parte do léxico): **Romance** é uma fábula heróica que trata de pessoas e coisas fabulosas. **Novel** é um quadro da vida real, dos costumes e da época em que é escrito.⁽⁵⁰⁾ Não se tem em língua românica uma oposição correspondente, nem se poderia hoje apontar os dois romancistas ingleses como iniciadores desse romance que se quer quadro da vida. O fato que aqui interessa é que, aqui como ali, se alastra a rejeição da herança de aventuras fabulosas por uma exigência de "**verdade**" que se obtém por meio da **observação, confissão, análise**.⁽⁵¹⁾ Um deslocamento nesse sentido é já localizado ao final dos século XVII; contudo, exigências expressas no mesmo sentido adensam-se nos Setecentos, em toda sorte de textos, *sobre* o romance. Em 1715, Le Sage advertia a seus leitores: não me propus senão a representar a vida dos homens tal qual ela é.⁽⁵²⁾ Escrevendo em 1788, Sade não diz o contrário: o romance sendo, se é possível assim se exprimir, o quadro dos costumes seculares, é tão essencial quanto a história para o filósofo que quer conhecer o homem.⁽⁵³⁾ Por essa época, era comum o romance apresentar-se como o *relato real* da vida do narrador ou o registro de uma *vida real* a que o narrador tivera acesso. O efeito de realidade é buscado, com muita freqüência, na narrativa em primeira pessoa, nas coletâneas de cartas, na forma de diário in-

(50) "From The Progress of Romance", in George L. Barnett(org), Eighteenth-Century British Novelist on the Novel, p.134

(51) Cf. M.R. Albérés, Histoire du roman moderne, p.21

(52) "Déclaration de l'auteur" anteposta a Histoire de Gil Bias de Santillane, in Romanciers du XVIII e siècle, p.493

(53) Idées sur le roman, p.54

timo. Assim é que por ocasião da morte de Richardson, em 1761, Diderot compõe um arrebatado elogio, que contém uma condenação veemente e intransigente das aventuras extraordinárias, libertinas e maravilhosas, estivessem elas em romances do passado ou do presente como intróito a uma longa tirada em que se enfatiza a adesão à realidade com a qual o leitor possa identificar-se: Esse autor não faz correr o sangue ao longo dos lambris; não vos transporta para lugares longínquos; não vos expõe a ser devorado por selvagens; não se encerra em lugares clandestinos de licenciosidade; não se perde jamais nas regiões da magia. O mundo em que vivemos é o lugar da cena; o fundo de seu drama é verdadeiro; seus caracteres são tomados do meio da sociedade; seus incidentes estão nos costumes de todas as nações policiadas; as paixões que ele pinta são experimentadas por mim mesmo; são os mesmos objetos que as excitam; elas têm a energia que neles conheço; os reveses e as aflições de seus personagens são da natureza daquelas que me ameaçam sem cessar; ele me mostra o curso geral das coisas que me circundam. Sem essa arte, minha alma vergando-se a custo sobre expedientes quiméricos, a ilusão não seria senão momentânea, e a impressão fraca e passageira.⁽⁵⁴⁾ O mesmo Richardson enaltecido por Diderot protestara junto a uma missivista: Que idéia! você pensa que estou escrevendo um romance? não vê que estou copiando a Natureza?⁽⁵⁵⁾ E a Natureza não conhece cláusula de estados; nem se poderia falar em quadro da vida real ou representação da vida tal qual ela é se se advogasse o preceito de se ater a um único segmento so-

(54) Elogio de Richardson, in *Oeuvres esthétiques*, p.30.31

(55) In Miriam Allot (org), *Novelists on the Novel*, p.41. O termo empregado por Richardson é romance e não novel. A distinção no uso desses termos é posterior ao século XVIII.

cial. Por isso, a virtuosa e esperta criada Pamela pode figurar como heroína do romance tanto quanto uma orgulhosa princesa. O que importa para as novas teorias do romance é a formulação de novos protocolos de representação. Nesse movimento, são expulsos do espaço do romance os pastores idílicos, bem como um cortejo de heróis exóticos, como Ciro, Cassandra, Cleópatra, etc. A nobreza não abandona a cena do romance. Ao contrário, ela aí permanece. Logo, convém repetir, a marquesa de Merteuil partilha com Manon Lescaut a condição de heroína de romance.

6. As belas almas

Resta agora examinar como Rousseau apresenta as personagens de *A Nova Heloísa*, um dos romances de maior êxito do século. Começemos pela seguinte advertência encontrada no primeiro dos dois prefácios do romance:

Este livro não é feito, de forma alguma, para circular na sociedade, e convém a bem poucos leitores. O estilo desgostará às pessoas de gosto; a matéria alarmará as pessoas severas; todos os sentimentos estarão fora da natureza para aqueles que não crêem na virtude. Ele deve desagradar aos devotos, ao libertinos, aos filósofos; ele deve chocar às mulheres galantes e

escandalizar às *honnêtes femmes*. A quem, pois, ele dará prazer? Talvez apenas a mim; mas com certeza não agradará mediocrementemente a ninguém.⁽⁵⁶⁾

Rousseau está retirando sua obra da órbita dos leitores a que habitualmente os autores pretendiam, enquanto se representa como o protótipo do leitor ideal de seu romance. Todavia, no outro prefácio, o dialogado, Rousseau desenvolve com mais vagar a questão do leitor, mantendo, contudo, a interdição de sua obra para as pessoas de gosto, as pessoas severas, os libertinos, os "filósofos", os devotos, etc. Com efeito, Rousseau reduz de forma drástica a situação de quem escreve a uma obrigatoriedade de escolha entre duas alternativas mutuamente excludentes: Quando se aspira à glória, é preciso se fazer ler em Paris; quando se quer ser útil, é preciso se fazer ler na Província.⁽⁵⁷⁾ Rousseau, afastando-se da agitação dos salões, das discussões das academias, das contendas dos partidos, lança-se para a solidão dos aposentos do gentil-homem do campo: Quantas *honnêtes gens* passam a vida nos campos distantes a cultivar o patrimônio de seus pais, onde se vêem como exilados por uma fortuna estreita? Durante as longas noites de inverno, privados de sociedade, eles empregam o serão a ler, no canto do fogo, os livros de entretenimento que lhes caem nas mãos. Em sua simplicidade grosseira, eles não se importam nem com literatura nem com *bel-esprit*; eles lêem para se desenfadar e não para se instruir; é como se os livros de moral e de filosofia não existissem para eles; para seu uso, esses livros se-

(56) "Préface", in *La Nouvelle Héloïse*, in *op.cit.*, p.5-6

(57) "Seconde Préface", in *La Nouvelle Héloïse*, in *op.cit.*, p.22

riam feitos em vão; eles não os alcançariam jamais.⁽⁵⁸⁾ Noutro ponto, Rousseau acrescenta: Lêem-se muito mais romances nas Províncias que em Paris, eles são lidos muito mais no campo que nas cidades, e aí impressionam muito mais.⁽⁵⁹⁾ Logo, é imprescindível para um autor que quer ser útil examinar criticamente esses romances, neles acentuando seu poder desalojador: esses livros que poderiam servir a um só tempo de divertimento, instrução, consolação para o camponês, infeliz somente porque pensa sê-lo, inversamente não parecem feitos senão para que ele se aborreça de seu estado, aumentando e fortificando o preconceito que o torna desprezível.⁽⁶⁰⁾

Contudo, desdenhar o camponês ou o provinciano não é exclusividade do romance: Os Contos, os Romances, as Peças de teatro, tudo zomba dos Provincianos; tudo ridiculariza a simplicidade dos costumes rústicos; tudo prega as maneiras e os prazeres da sociedade elegante; é uma vergonha não os conhecer; é uma infelicidade não os experimentar.⁽⁶¹⁾ Rousseau não deixa de apontar a responsabilidade da *intelligentzia* da época: Os Autores, os Letrados, os "Filósofos" não cessam de bradar que, para cumprir seus deveres de cidadão, para servir seus semelhantes, é preciso habitar as grandes cidades; segundo eles, fugir de Paris é odiar o gênero humano; o povo do campo nada é a seus olhos; a ouvi-los, crer-se-ia a que não há homens senão onde há pensões, academias, jantares.⁽⁶²⁾ Rousseau não reduz, seria dispensável dizer, a problemática do campo à questão da leitura de romances. Acon-

(58) Loc.cit.

(59) Idem, p.19

(60) Idem, p.19

(61) Idem, p.18

(62) Idem, p.19

tece que, em Rousseau, não há uma e apenas uma modalidade de leitor: o leitor urbano frequentador dos círculos elegantes como os salões. E mais, para Rousseau, o problema da leitura não se dissocia do problema social mais amplo. Assim é que sua abordagem da leitura de romances inclui as consequências do abandono do campo pelo gentil-homem e sua família: um gentil homem do campo... sua mulher... sua filha... não mais querendo ser campônios, desgostam-se de sua vila, abandonam seu velho castelo, que logo se fará um pardieiro, e vão para a capital, onde o pai, com sua Cruz de São Luís, de Senhor que era torna-se valete ou cavaleiro de indústria; a mãe estabelece uma casa de jogo, a filha atrai os jogadores e freqüentemente todos os três, após terem levado uma vida infame, morrem de miséria e desonrados.⁽⁶³⁾ E já que os camponeses e os provincianos não são atingidos pelas formas e modos de leitura que têm significado nos salões e nas academias, mas, ao contrário, lêem preferencialmente romances, importa, pois, reestruturar esse gênero. O sentido dessa reestruturação é exposto numa longa explanação que termina por uma pergunta formulada para obter como resposta um *sim*:

E claro..., que, para dar às obras de imaginação a única utilidade que elas podem ter, seria preciso dirigi-las para uma finalidade contrária àquela a que os Autores se propõem; distanciar todas as coisas da instituição, conduzir tudo à natureza; dar aos homens o amor de uma vida igual e simples; curá-los da fantasia da opinião; devolver-lhes o gosto dos verdadeiros pra-

(63) Loc.cit.

zeres; fazê-los amar a solidão e a paz; mantê-los a alguma distância uns dos outros; e em vez de excitá-los a amontoarem-se nas cidades, levá-los a estenderem-se igualmente sobre o território para vivificá-lo em todas as partes. Compreendo ainda que não se trata de fazer Dafnes e Silvandras, Pastores da Arcádia, Pastores de Lyon, ilustres camponeses que cultivam seus campos com suas próprias mãos e filosofam sobre a natureza, nem outros seres romanescos que não podem existir senão nos livros; mas de mostrar às pessoas tratáveis que a vida rústica e a agricultura têm prazeres que eles não sabem reconhecer, que esses prazeres são menos insípidos, menos grosseiros do que eles pensam; que neles podem reinar gosto, escolha, delicadeza; que um homem de mérito que quisesse retirar-se para o campo com sua família e tornar-se seu próprio rendeiro nele poderia fazer transcorrer uma vida tão doce quanto em meio dos divertimentos da Cidade; que uma dona de casa do campo pode ser uma mulher encantadora, tão cheia de graças, e de graças mais tocantes, quanto todas mulheres presumidas; que enfim os mais doces sentimentos neles podem animar uma sociedade mais agradável que a dos círculos onde nossos risos corrosivos e satíricos são o triste suplemento da alegria que neles não se conhecem?⁽⁶⁴⁾

(64) *Idem*, p.21

Ou ainda:

Lastima-se que os Romances pertubam as cabeças: assim o creio. Mostrando sem cessar àqueles que os lêem os pretendidos encantos de um estado que não é o seu, eles os seduzem e os fazem desdenhar seu estado... Se os Romances não oferecessem a seus leitores senão quadros de objetos que os cercam, de deveres que podem cumprir, de prazeres de sua condição, os Romances não os tornariam loucos, eles os tornariam sábios. E preciso que os escritos feitos para os Solitários falem a língua dos Solitários: para instruí-los, é preciso que eles lhes dêem prazer, que eles lhes despertem o interesse; é preciso que eles os prendam a seu estado, tornando-o agradável. Eles devem combater e destruir as máximas das grandes sociedades: eles devem mostrá-las falsas e desprezíveis, isto é, tal como elas são. Por todas essas razões, deve ser vaiado, odiado, desacreditado pelas pessoas da sociedade, como um livro enfadonho, extravagante, ridículo. (65)

E no corpo desse amplo redimensionamento que se deve ler a mais uma crítica ao romance, mas desta vez trata-se de uma crítica especial para nossos propósitos, pois que se inicia com a questão da sociologia do espaço romanescos: As pessoas de bom-tom, as mulheres da moda, os grandes, os militares; eis os atores

(65) Idem, p.21.22

de vossos romances. O refinamento do gosto das cidades, as máximas da Corte, a aparelhagem do luxo, a moral epicureana: eis a moral que eles pregam e os preceitos que eles dão. O colorido de suas falsas virtudes embaça o fulgor das verdadeiras; a artimanha do procedimento substitui os deveres reais; os belos discursos fazem com que se desdenhem as belas ações e a simplicidade dos bons costumes passa por grosseria.⁽⁶⁶⁾ O romance que Rousseau combate tem, pois, como protagonistas seres semelhantes àqueles que ele rejeita como leitores, uma vez que, a partir desses protagonistas, adentram o espaço romanesco as práticas e os significados da sociedade polida e elegante. Leia-se agora como Rousseau apresenta as personagens de seu romance epistolar: Quem quer que se resolva a ler essas cartas... deve se dizer antecipadamente que aqueles que as escrevem não são Franceses, *beaux-esprits*, acadêmicos, "filósofos"; mas provincianos, estrangeiros, solitários, jovens, quase crianças, que em sua imaginação romanesca tomam por filosofia os delírios honestos de seu cérebro.⁽⁶⁷⁾ Sempre a propósito dos missivistas de *A Nova Héloïsa*, Rousseau insiste: Dois ou três jovens simples, sensíveis... Eles são estrangeiros... Eles são solitários...

(68) Por conseguinte, Rousseau, em consonância com a renovação do romance que propõe, expulsa do espaço romanesco as mulheres de bom-tom, as mulheres da moda, os grandes e os militares, para nele alojar jovens, estrangeiros e solitários, ou, conforme uma fórmula que chama sobremaneira a atenção, *belas almas*.⁽⁶⁹⁾ Esse novo contingente

(66) Idem, p.19

(67) "Préface", in op.cit., p.6

(68) "Seconde préface", in op.cit., p.16

(69) Cf. "Seconde préface", in op.cit., p.13

de habitantes do romance está perfeitamente de acordo com a condenação por Rousseau do romance de intriga, tão em moda na época, e com a tese segundo a qual para o romance mais vale *homens raros e acontecimentos comuns* que o contrário. Todavia, *belas almas* ou *homens raros* nem sempre conseguem gerar o efeito do real. Mais tarde, em seus escritos autobiográficos, Jean Jacques poderá referir-se a *A Nova Heloisa* como a um *mundo ideal* ou um *mundo encantado* (70) e poderá explicá-lo pelo processo subjetivo que desencadeou a escritura: *A impossibilidade de atingir os seres reais lançou-me na região das quimeras, e, nada vendo de existente que fosse digno de meu delírio, eu o alimentei no mundo ideal que minha imaginação criadora logo povoou segundo meu coração.* (71) Porém, quando da publicação do romance, foi preciso precaver-se e defender os *Solitários*; afinal, eles poderiam ser considerados como não pertencentes à natureza. Rousseau então rebela-se contra o apelo à noção de natureza não sulcada pelos usos e costumes: *Por que decidis assim? Sabeis até onde os Homens diferem uns dos outros? Quanto são opostos os caracteres? Quanto os costumes, os preconceitos variam segundo os tempos, os lugares e as épocas? Quem é que usa assinalar limites precisos à Natureza e dizer: Eis até aonde o homem pode ir, e não mais além?* Esse argumento, contudo, poderia desencadear a seguinte réplica:

Com esse belo raciocínio, os Monstros estranhos, os Gigantes, os Pigmeus, as quimeras de toda espécie, tudo poderia ser admitido na natureza:

(70) Rousseau juge de Jean Jacques, I, in *Oeuvres complètes*, vol.I, p.668.669

(71) *Les Confessions*, IX, in *Oeuvres complètes*, vol.II, p.427

tudo estaria desfigurado, não teríamos mais modelo comum? Repito, nos Quadros da humanidade, cada um deve reconhecer o homem.

Contra essa objeção, Rousseau está munido de contra-argumento:

Concordo com isso, desde que se saiba também discernir o que faz as variedades do que é essencial à espécie. Que diríeis daqueles que não reconhecem a nossa senão sob as vestes à francesa?(72)

Em resumo, a teoria do romance de Rousseau dispensa as fórmulas em voga no tempo: pintura da Natureza, representação da vida tal qual é, quadros dos acontecimentos da vida, etc. Para Rousseau o mundo de seus personagens é um *Mundo Encantado*. Porém, ele está longe de se descuidar do efeito do real, tanto é que ancora seus personagens não só na uniformidade da natureza, mas também na pluralidade dos usos e costumes. Enredando, pois, num só nó, usos e costumes, crítica social e crítica moral, Rousseau renova substantivamente a população que habita o espaço do romance, dele banindo os grandes, os militares, as mulheres da moda, etc, e nele admitindo novos heróis: homens raros, jovens, solitários, belas almas.

* * *

(72) "Seconde préface", in op.cit.,p.10

Mas há ainda mais alguma coisa a dizer a esse respeito. A *Nova Heloisa*, como se assinalou antes, conheceu um êxito inusitado. Robert Darnton: Embora tenhamos poucas estatísticas sobre vendas de livros no Antigo Regime, está claro que *La Nouvelle Héloïse* foi, talvez, o maior *best-seller* do século. A procura de exemplares ultrapassou tanto o fornecimento que os livreiros alugavam o livro por dia e até por hora, cobrando doze sous por sessenta minutos com um volume, de acordo com L. - S. Mercier.⁽⁷³⁾ Como fora anunciado por Rousseau, os solitários leram o livro a eles endereçado, mas de forma alguma eles podem ser responsabilizados com exclusividade pelo estrondoso sucesso de *Julie e Saint-Preux*. Eles não foram nem mesmo os primeiros leitores das cartas dos jovens amantes. Ainda quando o romance estava no prelo, Rousseau permitia a seus amigos que lessem seu manuscrito para selecionadas platéias formadas por damas aristocráticas, princesas e até mesmo para um rei, o da Polónia. Outro amigo de Rousseau falou à Academia a respeito do romance cujo manuscrito muito o impressionara. Ou seja, antes de sua publicação o romance dedicado aos solitários agitava os segmentos do público a que, segundo os prefácios, deveria desgostar. Rousseau avalia a recepção de seu romance: Os sentimentos se dividiram entre os letrados; mas, na sociedade, não houve senão uma opinião, e sobretudo as mulheres se inebriaram, e do livro e do Autor, a ponto de que poucas havia, mesmo nas altas posições, que não eu teria conquistado, se houvesse tentado⁽⁷⁴⁾. E Rousseau se dá penas para explicar por que a corrompida sociedade parisiense admira a virtude e os sentimentos puros. Não é isso que

(73) "Os leitores respondem a Rousseau: a fabricação da sensibilidade romântica", O grande massacre de gatos, p.310

(74) Les Confessions, XI, in op.cit., p.544

aqui importa, contudo. Antes interessa frisar a estreita correlação que se estabelece entre *l'homme et l'oeuvre*: as mulheres se inebriaram, e do Livro e do autor. Rousseau esclarece o que se passa: O que tornou as mulheres tão favoráveis a mim foi a persuasão em que elas estavam de que eu tinha escrito minha própria história e que era eu o herói desse romance⁽⁷⁵⁾. Sem dúvida alguma, o romance escrito em primeira pessoa, ou sob a forma de correspondência pessoal ou ainda de diário íntimo encurtou a distância que separa a personagem do leitor. A correspondência enviada pelos leitores ao *Ami* Jean Jacques demonstra a contento essa aproximação.⁽⁷⁶⁾ Todavia, há algo mais ocorrendo. O que Rousseau nos diz, e seus missivistas confirmam, é que os leitores identificavam personagem e autor: Rousseau torna-se Saint-Preux, o amante de Julie. Jean Jacques nos explica: Todo mundo estava persuadido que de não se poderia exprimir tão vivamente sentimentos que não tivessem sido experimentados, nem pintar assim os arrebatamentos do amor senão segundo seu próprio coração⁽⁷⁷⁾. Essa passagem indica o processo de subjetivação por que passava essa forma: um simples canal através do qual almas de eleição se comunicam. Rousseau: sempre acreditei que não se poderia ter tão vivo interesse pela *Heloísa*, sem possuir esse sexto sentido, esse sentido moral com o qual tão poucos corações são dotados, e sem o qual ninguém poderia entender o meu.⁽⁷⁸⁾ Mas, sobretudo, por artes e artimanhas do jogo de espelhos que se produz, Rousseau, o autor, torna-se herói, tanto quanto Saint-Preux, ou mesmo confunde-se com este.

(75) Loc.cit.

(76) Cf. Robert Darnton, op.cit., principalmente p.310-318

(77) *Les Confessions*, XI, in op.cit., p.548

(78) Idem, p.547

7. O interesse geral do gênero humano

Além do que acontecia no palco e no romance, há alterações na instância da historiografia, como explica Peter Burke: Por volta de meados do século XVIII, um certo número de escritores e intelectuais, na Escócia, França, Itália, Alemanha e em outros países começou a preocupar-se com o que denominava "história da sociedade". Uma história que não se limitava a guerras e à política, mas preocupava-se com as leis e o comércio, a moral e os "costumes", temas que haviam sido o centro do famoso livro de Voltaire, *Essai sur les mœurs*.⁽⁷⁹⁾ Uma das facetas dessa nova história é sua aversão ao herói guerreiro. Antes mesmo de escrever seu famoso ensaio, Voltaire dedicara-se à história de *O século de Luís XIV*. Numa carta a seu amigo Claude Theriot, Voltaire explica o projeto a que se aplica, ocasião para manifestar seu repúdio ao herói guerreiro: Quando vos pedi anedotas sobre o século de Luis XIV, referia-me menos à sua pessoa que às artes que floresceram em seu tempo. Eu preferiria detalhes sobre Racine e Déspréaux, sobre Quinault, Lully, Molière, Lebrun, Bossuet, Poussin, Descartes, etc, a detalhes sobre a batalha de Stinkerke. Nada mais resta que o nome daqueles que conduziram os batalhões e os esquadrões. Nada advém ao gênero humano de cem batalhas travadas, mas os grandes homens, de que vos falo, prepararam os prazeres puros e duráveis para os homens que ainda não nasceram. Uma eclusa do canal que liga

(79) A escola dos Annales, 1929-1989, p.7

os dois mares, um quadro de Poussin, uma bela tragédia, uma verdade descoberta são coisas mil vezes mais preciosas que todos os anais da corte, que todas as relações de campanhas. Sabeis que para mim os grandes homens estão em primeiro lugar, e os heróis em último. Chamo grandes homens a todos aqueles que se sobressaem no útil e no agradável. Os saqueadores de provincia não são senão heróis.⁽⁸⁰⁾ Note-se: Voltaire está identificando o tradicional herói guerreiro, que figura nos anais da corte e no registro das batalhas, ao salteador de provincia, ao passo que o confronto com aqueles que se distinguem nos domínios do útil, que em termos atuais, recobre tanto as ciências quanto a técnica, e no reino do agradável, ou seja, nas artes que por aquele tempo passavam a ser conhecidas como belas. Dito de outra forma, o herói guerreiro, que detinha os privilégios do sangue, está sendo combatido (e abatido) pelo mérito fundado em serviços prestados à humanidade.

* * *

Também no *Discurso Preliminar da Enciclopédia*, o tradicional herói guerreiro é caçado e abatido. Assim é que, D'Alembert, ao abordar o preconceito contra as artes mecânicas, faz o princípio da utilidade enlaçar-se à nova ideologia do mérito, a fim de diagnosticar: O desprezo que se têm pelas artes mecânicas parece ter influido até certo ponto sobre seus próprios inventores. Os nomes desses inventores benfeitores do gênero humano são quase todos desconhecidos, enquanto a his-

(80) "A Nicolas - Claude Thieriot" (Vers le 15 juillet 1735), in *Correspondance*, I, p.608

tória de seus destruidores não é ignorada por ninguém.⁽⁸¹⁾

Entretanto, nem todos os benfeitores da humanidade permaneceram inominados; sabem-se os nomes daqueles que pelas *obras de seu espírito* favoreceram o *interesse geral do gênero humano*. Tal é o caso dos *filósofos*, termo que naquele tempo compreendia os que hoje identificamos uns como filósofos *stricto sensu*, outros como cientistas, tal é o caso também de poetas, pintores, escultores, músicos e arquitetos, e toda uma variadíssima gama de escritores, quer do passado quer do presente. Bacon, Descartes, Newton, Locke, Guez de Balzac. Bossuet, Racine, Corneille, Molière, Poussin, Lulli, Galileu, Boyle, Viète, e mais os homens de um mérito raro com os quais convivemos⁽⁸²⁾ (como Voltaire), todos são recenseados como *homens de letras*, para os quais edifica-se como que um panteão de benfeitores da humanidade. No conjunto, ilustram eles o que Voltaire louva em sua historiografia: a promoção do útil e do agradável. No entanto, o útil e o agradável devem ser tratados segundo os termos em que se assenta a visão de história do *Discurso preliminar*: o espírito despertou progressivamente da *barbárie* e do *entorpecimento* medievais; as faculdades da mente responsáveis pelos diferentes tipos de conhecimentos não se manifestaram todas ao mesmo tempo. Apoiando essa postulação está a epistemologia empirista que forma um dos eixos do discurso, atrelada à afirmação de Bacon segundo o qual os conhecimentos humanos emanam de três faculdades: a memória, a imaginação e a razão. Na perspectiva que então se impõe, o panteão da *Enciclopédia* abre-se a todos os letrados marcados por uma das faculdades da mente cujo exercício envolve *reflexão*, a saber, a razão e a imaginação; porém, muitas restrições se fazem àqueles assinalados pela memória,

(81) In Denis Diderot e Jean Le Rond D'Alembert, Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências, das Artes e dos Ofícios por uma Sociedade de Letrados, Discurso Preliminar e outros textos, p.45

(82) *Iden*, p.83

cujo funcionamento consiste em colecionar os objetos das idéias diretas, passiva e quase que mecanicamente, ou seja, *sem reflexão*. Dito de outro modo, o referido panteão está aberto aos filósofos que trabalham sob os auspícios da razão, e também aqueles que se dedicam, sob o signo da imaginação, às artes que, por aqueles dias, passavam a ser conhecidas como belas-artes, ou seja, poetas, pintores, músicos, etc, sem se fechar para os escritores que se consagram às belas-lettras, cuja classificação em bloco seria difícil, mas que, de qualquer forma, em separado, se definem por uma das faculdades reflexivas. Todavia, não há nesse panteão nenhum lugar de honra para os eruditos, ou seja, para os letrados do período da *renovação das letras*, que se ativeram ao cultivo da memória. Na categoria dos eruditos estão englobados os sábios renascentistas que, sem nenhum discernimento, esgotaram-se na imitação dos antigos ou abandonaram-se ao estudo das línguas antigas e da história, negligenciando o estudo da Natureza. Isso não significa que sua atividade seja condenada de modo absoluto: Para pôr-nos em condições de extrair das Obras dos Antigos tudo o que podia ser-nos útil foi necessário que eles também extraíssem o que não o era... eles teriam, como nós, feito a separação se tivessem vindo mais tarde.⁽⁸³⁾ Esse reconhecimento, contudo, não abranda a censura:

O reino da erudição e dos fatos é inesgotável; pensa-se, por assim dizer, ver todos os dias aumentar a própria substância pelas aquisições que nele se fazem sem dificuldade. Pelo contrário, o reino da razão e das descobertas é de bem peque-

(83) Idem, p.91

na extensão e, freqüentemente, em lugar de lá aprender o que ignorava, à força de estudo consegue-se apenas desaprender o que se pensava saber. (84)

Necessário se faz, portanto, a esse letrado dotado de um espírito que apenas imita ou coleciona creditar um **mérito muito desigual** comparativamente ao daquele debitado à conta dos poetas, pintores e similares ou aos filósofos, ou seja, aos possuidores de **um espírito que inventa**, e que, por isso, fazem avançar o conhecimento humano. Se o erudito é, conforme o exposto, um letrado de grandeza inferior, outro, bem outro, é o caso do teólogo, que não pode absolutamente ser arrolado entre os letrados. D'Alembert esgrime as armas da retórica, admitindo que os teólogos compõem um **corpo respeitável e grandemente esclarecido**, sem deixar de registrar os abusos de alguns que, **pouco numerosos mas muito poderosos, ousavam fazer da submissão do povo**. Como se procede à submissão do povo? D'Alembert, sempre escrevendo no pretérito, conforme lhe faculta a posição de historiador da marcha do conhecimento, responde distinguindo dois tipos de teólogos que submetem o povo. Os teólogos do primeiro tipo **não se contentavam em exigir para nós os mistérios a submissão que merecem, procuravam erigir em dogmas suas opiniões particulares e eram essas mesmas opiniões, bem mais que os dogmas, que desejavam colocar em segurança**. Quanto aos teólogos da outra espécie sua ação é assim descrita: **Embora a religião seja unicamente destinada a regulamentar nossos costumes e nossa fé, julgavam-na feita para instruir-nos também sobre o sistema do**

(84) *Idea*, p.5 (Grifos meus)

mundo, isto é, sobre estas matérias que o Todo-Poderoso abandonou expressamente a nossas discussões.⁽⁸⁵⁾ Como quer que seja, os teólogos atravancaram o progresso do conhecimento humano e a marcha do esclarecimento. Sua ação só não foi mais nociva porque a Filosofia se refugiava, por assim dizer, nas obras de alguns grandes homens que, sem terem a perigosa ambição de arrancar a venda dos olhos de seus contemporâneos, preparavam de longe, na sombra e no silêncio, a luz que devia iluminar o mundo pouco a pouco, gradual e insensivelmente.⁽⁸⁶⁾ Dentre esses grandes homens, quatro devem ser destacados: Bacon, Descartes, Newton e Locke. Eles são os verdadeiros heróis da história escrita no *Discurso Preliminar*, devendo, por consequência, substituir o herói guerreiro tradicional: Tais são os principais gênios com que o espírito humano deve olhar como seus mestres e a quem a Grécia teria erguido estátuas, mesmo se tivesse obrigada, para dar-lhes lugar, a abater as de alguns Conquistadores⁽⁸⁷⁾. Os outros letrados que, a partir do século XVII, realizaram obras de espírito orientadas para o interesse geral da humanidade não podem também deixar de ser considerados como benfeitores da humanidade e, portanto, merecem a honra de serem reconhecidos como seus heróis, posto que em posição mais modesta relativamente àquela concedida aos quatro campões das Luzes. Advirta-se, porém, que o *Discurso Preliminar* não é uma apologia do letrado como outras encontradas naquele tempo. Seu objetivo é evitar que o leitor, incauto, se perca na massa de informações que se lhe seguem na *Enciclopédia*. Por consequência, ele cuida de ordenar a extensa matéria enciclopédica, traçando a árvore do conheci-

(85) *Idem*, p.65 e 67

(86) *Idem*, p.67

(87) *Idem*, p.75

mento que visa a conectar sistematicamente as artes e as ciências. Desse modo, D'Alembert envolve o leitor na discussão do conhecimento. E é essa *démarche* que ele heroiciza os agentes do conhecimento, os homens de letras. Robert Darnton: **D'Alembert apresentava a história como o triunfo da civilização e a civilização como o trabalho dos homens de letras.**⁽⁸⁸⁾ Por fim, é preciso notar que o **Discurso** guarda, efetivamente, extrema coerência com a seguinte correção: **não se diz de um livro que ele é bom, mas que é o livro de um homem de espírito.**⁽⁸⁹⁾ O livro deve ser explicado em função do autor.

* * *

No *Discurso Preliminar*, o termo *letrado* apresenta uma extraordinária abrangência, podendo ser usado tanto em relação aos que se dedicavam às letras quanto aos que se voltavam para a filosofia, às ciências e às belas-arts. Outra e bem mais restrita é a abrangência de *letrado* no verbete homônimo da *Enciclopédia* assinado por Voltaire. Para este, o letrado setecentista corresponde ao que foi o gramático na Antigüidade, a saber, aquele que, pelo convívio com a gramática *stricto sensu*, da poesia e da eloquência, faz especificamente da palavra seu território, mas que não se sente estrangeiro em outras terras, como na Geometria e na Filosofia. Definido em princípio pelas letras, o letrado, contudo, não é um especialista: **esse número de homens instruídos ... passam dos espinhos das matemáticas às flores da Poesia e... julgam bem um livro de Metafísica e uma peça de teatro.**⁽⁹⁰⁾ Quem isso afirma tanto

(88) "Os filósofos podam a árvore do conhecimento: a estratégia epistemológica da *Encyclopédie*", in op. cit., p.265

(89) Jean Le Rond D'Alembert, op.cit. p.83

(90) Verbetes "Gens de Lettre", in *Encyclopédie ou ...*

compôs a tragédia *Edipo* quanto divulgou Newton. Voltaire não está, entretanto, divulgando a imagem que lhe devolve o espelho. A extensão e a variedade de interesses e de conhecimentos não constituía uma idiossincrasia voltairiana. Pense-se, por exemplo, em Diderot e em Rousseau. O que Voltaire faz é reafirmar o letrado como um não especialista: não se exige de um letrado que se aprofunde em todas essas ciências; a ciência universal não está mais ao alcance do homem: mas os verdadeiros letrados se colocam em estado de conduzir seus passos nesses diferentes terrenos, se não de cultivá-los a todos.⁽⁹¹⁾ Nenhuma ciência, contudo, bastará para caracterizar o letrado, se ele não possuir o sempre evocado e raras vezes explicado o *esprit philosophique*: é o espírito filosófico que parece constituir o caráter dos *homens de letras*.⁽⁹²⁾ E o *esprit philosophique* ascende exatamente quando, como no *Discurso* de D'Alembert, o *esprit philologique* desce. A crítica filológica tornara-se menos necessária. Contudo, ao lado dos conhecimentos adquiridos e elaborados solitariamente, ao letrado são imprescindíveis os conhecimentos obtidos nas conversas e demais práticas da sociedade polida e elegante: o espírito do século os tornou (aos letrados), na maioria das vezes, tão convenientes à sociedade quanto ao gabinete. Ou seja, também Voltaire está tentando excluir da imagem do letrado os traços pesados do erudito renascentista, que teria se contentado com a imitação ou a crítica filológica dos antigos, ao buscar a ascendência moderna do letrado na substituição do espírito filológico pelo espírito filosófico, este último sempre aliado ao bom gosto que se lapida socialmente. O letrado passa a ser representado como o agente da razão

(91) Loc. cit.

(92) Loc. cit.

que promoveu a revisão das relações com o sobrenatural:

Essa razão profunda e purificada que muitos [letrados] difundiram em seus escritos e em suas conversas muito contribuiu para instruir e polir a nação: sua crítica não mais se consumiu em palavras gregas e latinas; mas, apoiada sobre sã filosofia, destruiu todos os preconceitos dos quais a sociedade estava infestada: predições de astrólogos, adivinhas de mágicos, sortilégios de toda espécie, falsos prodígios, falsas maravilhas, usos suspersticiosos; ela relegou às escolas mil disputas pueris que eram antigamente perigosas e que eles tornaram desprezíveis; com isso efetivamente serviram ao estado. É surpreendente que aquilo que outrora transtornava o mundo não o pertube hoje; é aos *verdadeiros letrados* que isso se deve.

Em resumo, o letrado é o agente das Luzes. Como tal, e por lhe ser inerente, ressalte-se, a independência de espírito própria do espírito filosófico, o letrado deve emancipar-se do servilismo, embora lhe seja lícito aceitar subvenção que não o subjugue a favores pessoais: Eles [os letrados] têm, de ordinário, mais independência de espírito que os outros homens; e aqueles que nasceram sem fortuna encontram facilmente nas fundações de Luís XIV como afirmar em si essa independência: não se vêem, como antes, essas epístolas dedicatórias que o interesse e a baixeza ofereciam à vaidade. Como funcionário das Luzes, o letrado deve distanciar-se do aulicismo, mas deve, ao mesmo tempo, estar preparado para por isso pagar um alto preço:

Fazei odes em louvor de monsenhor Superbus Fadus, madrigais à amante, dedikai um livro de geografia a seu porteiro e sereis bem recebido; iluminai os homens e sereis esmagado.⁽⁹³⁾ O letrado, como agente das Luzes, é o alvo predileto do obscurantismo: Quem acreditaria que no século XVIII um filósofo fosse trazido perante os tribunais seculares, e tratado como impio pelos tribunais de instrução, por haver afirmado que os homens não poderiam exercer as artes se não tivessem mãos? Não desespero que em breve seja condenado às galés o primeiro que tiver a insolência de sustentar que o homem não pensaria se não tivesse cabeça. "Porquanto", dir-lhe-á um bacharel, "a alma é o espírito puro, a cabeça é apenas matéria; Deus pode colocar a alma no calcanhar, tal como no cérebro; logo denuncio-vos como impio." As Luzes se propagam, mas seus profetas são perseguidos: Descartes é obrigado a abandonar a pátria, Gassendi é caluniado, Arnaud arrasta seus dias no exílio; todos os filósofos são tratados como profetas entre os judeus. Assim como o Cristianismo venera seus mártires, a nova fé também ostenta o orgulho pelo martírio de seus adeptos: Todos os homens públicos pagam tributo à malignidade; mas são pagos em dinheiro e em honras. O homem de letras paga igual tributo sem nada receber; desceu à arena por prazer, a si mesmo condenou às feras. Mas não é o martírio que Voltaire objetiva, em última instância, para o homem de letras; a perseguição de membros da república das letras é um argumento útil na batalha das Luzes. A meta

(93) Verbetes "Letras, Gentes de Letras ou Letrados", in Dicionário Filosófico, in Os pensadores, p.236-237. Até a próxima referência, as citações são extraídas deste verbete.

mais alta de Voltaire é, ao contrário, a consideração pública, como pleiteia na famosa vigésima terceira de suas *Cartas filosóficas*, onde apela idealisticamente para o exemplo inglês. Na Inglaterra, conta-nos Voltaire, os letrados não dependem de favores para viver; opostamente, na pátria do livre pensamento, os homens de letras ombreiam com os homens públicos. Como é possível essa paridade? Pelo reconhecimento do *mérito*:

Na verdade, na Inglaterra o mérito encontra outras recompensas para a nação. O respeito que seu povo tem pelo trabalho faz com que um homem de mérito sempre alcance fortuna. Na França, o Sr. Addison teria pertencido a alguma academia, teria podido obter, pelos méritos de alguma mulher, uma pensão de mil e duzentas libras, ou melhor, ter-lhe-iam criado um caso sob o pretexto de que em sua tragédia *Catão* percebera-se algum trecho contra o porteiro de um homem de posição. Na Inglaterra foi secretário de Estado. O Sr. Newton era intendente da Casa da Moeda; o Sr. Congreve possuía um cargo importante; o Sr. Prior era plenipotenciário. O Dr. Swift é deão da Irlanda e mais considerado do que o primaz. Se a religião do Sr. Pope não lhe permite ter um lugar, não lhe impede, contudo, de receber duzentos mil francos por sua tradução de Homero... O que mais encoraja as artes nas Inglaterra é a consideração que se tem por elas - o retrato de um ministro encontra-se no alto da lareira de

seu escritório, mas vi o do Sr. Pope em vinte casas. (94)

* * *

Nos textos franceses setecentistas sobre o homem de letras há uma figura recorrente: o *philosophe*. Conforme explica René Desné, esse filósofo (que até aqui foi grafado entre aspas, "filósofo") não se distingue por uma filosofia precisa, determinada, que ele expõe em tratados e transmite a discípulos. Ele se define antes por uma espécie de programa político-moral, como o apresentado por Diderot num artigo da *Encyclopédia*, sumarizado por Desné em dois termos: ser um cidadão atuante e um homem de reflexão. (95) Em qualquer dos dois papéis, o *philosophe* é regido pela razão, de acordo com o verbete de Diderot: A razão é para o filósofo o que a graça é para o cristão. A graça determina o cristão a agir; a razão determina o filósofo. (96) O filósofo, como homem de reflexão, distancia-se do vulgo:

O povo adota o princípio sem pensar nas observações que o produziram; ele acredita que a máxima exista, por assim dizer, por ela mesma; mas o filósofo torna a máxima em sua fonte; ele examina sua origem; ele conhece o valor próprio a ela; e ele faz dela o uso que lhe convém... ele toma o verdadeiro por verdadeiro, por falso o que é falso, por duvidoso o que é duvidoso, por

(94) Cartas inglesas, in Os pensadores, p.43

(95) "A filosofia francesa do século XVIII", in Francois Châtelet (org.), op.cit., vol. IV, p.72

(96) Verbetes "Philosophe", in Encyclopédie ou ...

verossímil o que é verossímil. Ele faz mais, e isso é uma grande perfeição do filósofo, quando não há motivo para julgar ele permanece indeterminado.

Desse modo, o espírito filosófico pode ser identificado como um princípio de observação e justeza, que relaciona tudo a seus verdadeiros princípios. Porém, o filósofo não se consi-
tui apenas por suas especulações teóricas; para completar-se, é-lhe indispensável inserir-se na sociedade:

Nosso filósofo não se crê exilado nesse mundo, ele não crê estar numa região inimiga; ele quer gozar com sábio ecônomo os bens que a natureza lhe oferece; ele quer achar prazer com os outros; e para achá-lo é preciso fazê-lo: assim ele busca conformar-se àqueles com os quais o acaso ou sua escolha o fazem viver; e ele encontra, ao mesmo tempo, o que lhe convém: é um *honnête homme* que quer ao mesmo tempo agradar e tornar-se útil... nosso filósofo que sabe se dividir entre o isolamento e o comércio com os homens é pleno de humanidade... A sociedade civil é, para ele, por assim dizer, uma divindade sobre a terra; ele a incensa, ela a honra pela probidade, por uma atenção exata para com seus deveres e por um desejo sincero de não ser um membro inútil ou incômodo.

Em resumo:

O verdadeiro filósofo é, pois, *u honnête homme* que age em tudo pela razão e que une a um espírito de reflexão e justiça os costumes e as qualidades da sociedade.

Certamente estamos diante de uma apologia que torna *philosophe* um título de honra reclamado por considerável parte da intelectualidade setecentista que, pelas obras de seu espírito (filosófico), se dava como tarefa *éclairer* a humanidade. O *philosophe* era contado entre os homens de letras. E o homem de letras era um tópico relevante a que se dedicaram *en passant* ou com vagar Voltaire, Diderot, D'Alembert e tantos outros. Quanto a isso, Rousseau não constitui, como sói acontecer, uma exceção. Embora ele se mantenha criticamente distante dos "filósofos", ele aconselha em seu *Discurso de 1750*

Que os reis não desdenhem, pois, de admitir em seus conselhos as pessoas capazes de bem os aconselhar... que os sábios de primeira ordem encontrem nas suas cortes asilos: que nelas obtenham a única recompensa digna deles, que é a de contribuir com sua parte para a felicidade dos povos a quem ensinarão a sabedoria.⁽⁹⁷⁾

Nesses e por esses discursos firma-se e consolida-se o que Paul Bénichou denomina de *poder laico do homem de letras*, em substi-

(97) *Discours sur les sciences et les arts*, p.239.

tuição ao *poder religioso do teólogo, do padre*. E, Bénichou, inventaria uma série de fragmentos em que o homem de letras é representado como uma nova potência social, profana e independente, evidentemente. Assim é que Malesherbes (98), ao ser recepcionado na Academia, celebrava:

Ergueu-se um tribunal independente relativamente a todas as potências, e que todas as potências respeitam, que aprecia todos os talentos, que se pronuncia sobre todos os gêneros de mérito; e, em um século esclarecido, em um século em que cada cidadão pode falar a toda a nação por meio da imprensa, aqueles que tem o talento de instruir os homens e o dom de comovê-los, os homens de letras, numa palavra, são em meio ao público disperso o que eram os oradores de Roma e Atenas em meio ao público reunido. (99)

Aqui e acolá, os homens de letras encenam-se, representam-se ou são encenados, representados como guias e mentores da humanidade. Eles se dizem promotores do interesse geral da humanidade ou de sua felicidade. Eles se dizem os benfeitores da humanidade. Eles projetam sua imagem como aquela de um novo modelo de humanidade.

* * *

Mas há uma outra face a considerar. As pessoas de condição haviam se habituado a partilhar sua sociabilidade com os letrados que haviam se manifestado como bons parceiros na defesa da hierar-

(98) Cf. Maurice Pellison, *op.cit.*, p.64-71

(99) Apud Paul Bénichou, Le sacre de l'écrivain, p.27

quia social. Dessa convivência, fortalece-se uma teia de relações pela qual atuava o comércio de influências a favor dos letrados. Robert Darnton, ao estudar a república das letras nos meados de Setecentos francês, nos comunica que se conhecia por aquela época um tipo inteiramente novo (de proteção aos letrados) que implicava conhecer as pessoas certas, manipular os cordéis adequados e "cultivar", tal como a palavra era entendida no século XVIII. Os escritores mais velhos e estabelecidos, os burgueses opulentos, os nobres - todos participavam desse processo de cooptar jovens dotados do estilo certo, perfeitamente afinados com o *bon-ton*, para os salões, academias, jornais privilegiados e cargos honoríficos. O elemento ausente era o mercado.⁽¹⁰⁰⁾ Dessa forma, as letras como profissão tornam-se um atraente caminho de ascensão social. Entretanto, os salões, sob o risco de se desclassificarem, determinavam no acolhimento aos letrados um ponto de saturação, e a bolsa que dispendia pensões e sinecuras não se confundia com a lendária cornucópia. Em outros termos, na república dos letrados defendida por Voltaire não havia lugar para todos os letrados e aspirantes a letrados. Sobre ela projetava-se a estratificação social: os grandes senhores, aqueles que eram admitidos no circuito fulgurante dos salões, organizavam-se não só contra os sectários do obscurantismo ou trãnsfugas como Rousseau, mas também contra a *canaille de la littérature*, ou seja, toda uma extensa gama de escritores que alimentavam o comércio da palavra impressa com notícias, almanaques, imitações da *Encyclopédia*, obras de devoção, pornografia, baladas, panfletos, romances, toda uma copiosa produção escrita que, enfim, escapava aos critérios e princípios do gosto dos salões. Esses es-

(100) Boemia literária e revolução, p.18

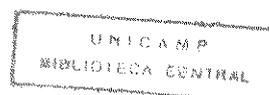
critores podiam autodenominar-se letrados ou mesmo *philosophes*, mas não eram assim reconhecidos pela sociedade dos salões. Esse *underground* literário não é invenção da época da Luzes, e nos romances satíricos do século anterior, por exemplo, os arremedos de Racine ou Madame de Lafayette são sem complacência fustigados. Mas, quando o letramento se intensifica e a necessidade de leitura se expande, e quando a condição de letrado se dá à fantasia, inclusive pelo alarde que dela fazem Voltaire e sua igreja, como uma via de ascensão social, as relações na república das letras se tornam agudamente convulsionadas. Darnton (citando Tocqueville): **era a abertura lotérica da mobilidade social, e não sua ausência, que produzia tensões.**⁽¹⁰¹⁾ Sob a fina crosta de letrados oficialmente recebidos nos salões ou nos cafés como o Procope, pulsava uma difusa multidão de frustrados aspirantes a letrados que se alastrava até as fronteiras da marginalidade ou mesmo a transpunha, passando a conviver com espiões, gatunos, velhacos, etc. Esses, com certeza, não tonitroavam o reconhecimento de seu mérito, porém amargavam o fracasso na roleta social. Em obscuros e, na maioria das vezes, clandestinos cafés, o contraponto do brilho do salão, a boemia literária vituperava os grandes da terra, contando entre eles o Sr. de Voltaire e seus amigos. Quando da Revolução, eu não sei como foi visto o *Jean de Lettres*, mas, a se julgar pelo trecho abaixo, Robespierre não admirava incondicionalmente as gens de lettres do Iluminismo:

A mais importante e mais ilustre (seita) era aquela que ficou conhecida pelo nome de enciclopedista; abrangia alguns homens merecedores de estima e um muito maior número de charlatões ambiciosos; muitos de seus chefes tinham-se torna-

(101) Idem, p.33

do cidadãos importantes no Estado. Quem quer que ignore a sua influência e a sua política não poderá ter uma idéia clara do Prefácio de nossa Revolução. Essa seita, em matéria de política, manteve-se sempre acima dos direitos do povo; em matéria religiosa, avançou muito para além dos preconceitos religiosos. Os seus corifeus clamavam algumas vezes contra o despotismo, mas recebiam pensões dos déspotas; tão depressa escreviam livros contra a corte, como logo dedicatórias aos reis, discursos aos cortesãos e madrigais às cortesãs; tinham orgulho no que escreviam, mas rastejavam com humildade nas antecâmaras. Esta seita propagou com grande zelo a opinião do materialismo, a qual prevaleceu contra os grandes e contra os pretensiosos. A ela se ficou a dever, em grande parte, essa espécie de filosofia prática que, reduzindo o egoísmo a sistema, encara a sociedade humana como uma guerra de astúcia, o êxito como a regra do justo e do injusto, a probidade como uma questão de gosto ou conveniência, o mundo como patrimônio de egoístas hábeis. (102)

Em tempo: quando, em 1794, as cinzas de Rousseau foram transportadas do parque de Ermenonville para o Panthéon, lá se depositavam, desde 1791, as de Voltaire.



(102) "Discurso do 18 do Floreal no ano II", in Paul Hazard, op.cit.p.251

... Por isso acontece que o verdadeiro juiz das belas-artes, mesmo nas épocas mais cultas, seja uma personalidade tão rara.

... ARTES, AS BELAS ARTES...

1. As artes mecânicas

Quando se sustenta, como aqui se faz, que na *Enciclopédia* o termo *arte* está cindido, faz-se necessário averiguar as direções para as quais ele aponta, porque elas se negam mutuamente. Assim é que no verbete *Arte*, elaborado por Diderot e publicado separadamente como uma espécie de propaganda do trabalho enciclopédico, lemos: E a indústria do homem aplicada às produções na Natureza, ou por suas necessidades, ou por seu luxo, ou por seu divertimento, ou por sua curiosidade, etc, que deu nascimento às Ciências e às Artes, segundo a natureza de seus objetos formais, como dizem os Lógicos ... Se o objeto é executado, a coleção e a disposição técnica das regras segundo as quais ele se executa chamam-se *Artes*. Se o objeto é somente contemplado sob diferente faces, a coleção e a disposição técnicas das observações relativas a esse objeto chamam-se *Ciência*.⁽¹⁾ Traçam-se, destarte, dois campos distintos - a especulação e a prática -, que marcam presença também no *Discurso* de D'Alembert: A especulação e a prática constituem a principal diferença que distingue as Ciências das Artes.⁽²⁾ Ademais, acentua-se, o relativismo dessa oposi-

(1) Verbet "Art", in *Encyclopédie ou ...*,

(2) *Op.cit.*, p.43

ção: Em geral, pode-se dar o nome de Arte a todo sistema de conhecimentos que é possível reduzir as regras positivas, invariáveis e independentes do capricho e da opinião, e seria permitido dizer, neste sentido, que várias de nossas ciências são artes, quando consideradas por seu lado prático.⁽³⁾ Do que aí vai dito, o termo *arte* guarda seu sentido antigo; apesar disso, recobre ele uma especificidade que merece ser explorada. Nessa exploração, verifica-se, em princípio, que *arte*, no verbete que lhe dedica a *Enciclopédia*, recupera a oposição cristalizada entre *espírito e corpo*: Examinando a produção das Artes, percebe-se que umas eram mais obra do espírito que da mão; ao contrário, outras eram mais obra da mão do que do espírito.⁽⁴⁾ Ou seja, Diderot, como D'Alembert, também realça a polaridade corpo/espírito, metonimizando como de costume *corpo* por *mão*. No entanto, os editores não retomam essa oposição para reforçá-la simplesmente. De modo geral, eles têm sido apontados como promovendo a revisão das relações entre as artes do corpo e as artes do espírito. E, em certa medida, eles assim procedem, mas não iniciam nada de novo. Para não recuarmos muito, durante o Renascimento, no interior das oficinas, alguns artesãos superiores, não importa se intencionalmente ou não, ultrapassam as fronteiras das corporações *por meio da escrita*. Em seus tratados e compêndios, eles contestam o desdém dos *literati*, que, enclausurados nos livros ou esterilizados em contendas palavrosas, negam os direitos da experiência prática. E então que o ceramista Bernard de Palissy formula uma mescla de desafio e convite ao leitor:

(3) Loc.cit.

(4) Diderot, verbete "Art"

Através da prática, provo serem falsas em vários pontos as teorias de muitos filósofos, mesmo os mais antigos e renomados. Em menos de duas horas, qualquer um poderá dar-se conta disso desde que se dê ao trabalho de vir ao meu laboratório. Nele podem-se ver coisas admiráveis (empregadas como prova e testemunha de meus escritos), colocadas em ordem e com palavras embaixo a fim de que qualquer um possa se instruir sozinho. Posso te assegurar, ó leitor, que, com fatos contidos neste livro aprenderás mais filosofia natural do que aprenderias em cinquenta anos com as teorias e as opiniões dos filósofos antigos.⁽⁵⁾

Ao assim se pronunciar, Bernard de Palissy assume a posição do artesão que, ao assenhorear-se da escrita, passa a integrar uma frente relativamente extensa e constitutivamente heterogênea de opositores à ciência oficial que se fazia por contendas verbais sob a proteção das *auctoritas*. E, por esse mesmo movimento, requer uma nova consideração para os conhecimentos implicados em sua arte. Porém, não foram apenas os artesãos superiores que pressionaram no sentido de que fosse reconhecida a importância das artes mecânicas. Alguns humanistas, dos quais Rabelais é um exemplo lapidar, inseriram em seus projetos educacionais o conhecimento das artes mecânicas, posto que em um plano secundário. No século XVII, Campanella inscreve no registro da utopia a dignidade dos trabalhos e das fadigas do corpo: Ninguém [na Cidade do Sol] se considera diminuído ao servir a mesa, na cozinha ou nas enfermarias: cada função é tida como um mister, e, a seu ver, todos os

(5) Apud Paolo Rossi, op.cit., p.21

atos praticados pelas diferentes partes do corpo humano são igualmente honrosas. Simultaneamente, Campanella condena o ócio e as várias mazelas a ele associadas: Nápoles tem uma população de setenta mil pessoas, mas só quinze mil pessoas trabalham e são logo aniquiladas pelo excesso de fadiga. As restantes estão arruinadas pelo ócio, pela preguiça, pela avareza, pela enfermidade, pela lascívia, pela usura, etc., e, para maior desventura, contaminam e corrompem um infinito número de homens, sujeitando-os a servir, a adular, a participar dos próprios vícios, com grave dano para as funções públicas. Os campos, a milícia, as artes, ou são desprezadas, ou, com ingentes sacrifícios, pessimamente cultivadas por alguns. Porém, onde não se despreza o trabalho manual, mas o ócio, os prazeres do espírito podem ser partilhados igualmente por todos: Na Cidade do Sol ... havendo igual distribuição dos misteres, das artes, dos empregos, das fadigas, cada individuo não trabalha mais que quatro horas por dia, consagrando o restante à leitura, às discussões científicas, ao escrever, à conversação, aos passeios em suma.⁽⁶⁾ Ao passo que uns sonham a igualdade no registro da utopia, outros, como Galileu, combatem por uma nova ciência que solicite a experiência e a prática dos artesãos em auxílio dos intelectuais especulativos, como faz Sagredo, personagem dos *Discursos em torno de duas novas ciências*: eu, sendo por natureza curioso, freqüentemente visito por meu gosto esse lugar e a prática daqueles que, devido a uma certa preeminência que tem sobre a mestranga, denominamos chefes, cuja conversação muitas vezes ajudou-me na investi-

(6) A Cidade do Sol, in Giordano Bruno, Galileu Galilei e Tommaso Campanella, Os pensadores, p.263

gação sobre os efeitos não só maravilhosos, mas ainda ocultos e quase inconcebíveis.⁽⁷⁾ Ainda no século XVII, desdobrando-se pelo período da crise da consciência européia, a Real Sociedade de Londres incentivou a compilação dos resultados dos *manual trades*, os virtuosos entusiasmaram-se pelas invenções devidas à indústria dos homens de ofício, ao tempo em que Boyle, Locke, Leibniz e outros não ficaram absolutamente indiferentes às possibilidades de fazer avançar o conhecimento científico pelos benefícios do contato com as artes mecânicas. Cabe ainda um realce especial para a importância dos multiplicadores dos sentidos, porque, como Fierre Chaunu lembra, o milagre dos anos de 1620 teria permanecido um semi-milagre se os sábios não dispusessem de um desenvolvimento tecnológico suficiente⁽⁸⁾. E o milagre dos instrumentos de precisão empolgou tanto os sábios dos novos tempos que alguns passaram a fabricá-los com fins lucrativos, o que, embora não os transformasse em artesãos, mantinha-os em contato constante com as artes dos metais, do vidro, além da arte de polir lentes ou da relojoaria, etc. Os enciclopedistas, por seu turno, representam-se eles como herdeiros do Chanceler Bacon, que apregoara ser a história das artes mecânicas parte integrante, indispensável, da filosofia da natureza, ademais de ter marcado, fora do alcance da revolução dos anos de 1620, o descompasso entre as ciências por dois mil anos estagnadas no seu estágio originário e as artes mecânicas que, se cultivadas, são fundadas na natureza e enriquecidas pelas luzes da experiência ... como que animadas por um espírito, e continuamente se acrescentam e se desenvolvem de início grosseiras, depois cômodas e aperfeiçoadas, em contínuo

(7) Apud Paolo Rossi, op. cit., p.98.97

(8) La civilisation de l'Europe classique, p.40

progresso.⁽⁹⁾ Certamente à época da *Enciclopédia*, estava interdita-
do, é claro, falar-se em estagnação das ciências; porém, apesar de
tudo, é claro, não se suspendera o desdém que envolvia socialmente
as artes mecânicas, nem se escrevera sua história, não obstante a
insistência do admirado Bacon. E sobre esse quadro que os enciclope-
distas planejam intervir, alegando, como o celebrado lorde, que a
história da natureza está incompleta sem a das Artes.⁽¹⁰⁾
Com essa finalidade, impõem-se eles investigar as fontes do precon-
ceito contra as artes mecânicas, e os artesãos, porque entre os
preconceitos, por mais ridículos que possam ser, não há
nenhum que não tenha sua razão de ser, ou, para falar com
precisão, sua origem.⁽¹¹⁾ A origem do referido preconceito,
D'Alembert a detecta na quebra de uma igualdade a que todos os ho-
mens tinham direito. É importante ler a exposição dessa tese:

Tendo sido a força do corpo o primeiro princípio
que tornou inútil o direito que tinham todos os
homens de serem iguais, os mais fracos, cujo nú-
mero é sempre maior, reuniram-se para reprimi-
la. Estabeleceram, portanto, com a ajuda das
leis e dos diferentes tipos de governos, uma de-
sigualdade de convenção cujo princípio não é
mais a força. Estando esta última desigualdade
bem consolidada, os homens, reunindo-se com ra-
zão para conservá-la, não deixaram de reclamar
secretamente contra ela, por este desejo de su-
perioridade que nada pôde destruir neles. Procu-
raram, portanto, uma espécie de compensação numa

(9) *Novum Organum*, in *Os pensadores*, p.43

(10) Denis Diderot, verbet "Art", *Encyclopédie ou...*

(11) Jean Le Rond D'Alembert, *op.cit.*, p.45

desigualdade menos arbitrária e, como a força corporal acorrentada pelas leis não podia mais oferecer nenhuma forma de superioridade, foram limitados a procurar na diferença dos espíritos um princípio de desigualdade também natural, que fosse mais pacífico e mais útil à sociedade.⁽¹²⁾

Essa curta passagem resume os conflitos com que o pensamento político se debate ao rechaçar o direito divino e adotar o direito natural, conflitos que só nos interessariam se quiséssemos nos desviar de nosso caminho. Para D'Alembert, a desigualdade efetiva se explica e se torna aceitável, conquanto se possa invocar um princípio de desigualdade também natural como caução de uma desigualdade menos arbitrária, aprovada em leis e admitida pelos governos. Por esse caminho, o espírito derrota a força e a sociedade libera-se para as tarefas úteis da paz: Assim, a parte mais nobre de nosso ser, de uma certa maneira, vingou-se das primeiras vantagens que a parte mais vil usurpara, e os talentos do espírito foram geralmente reconhecidos como superiores aos do corpo.⁽¹³⁾ Por conseguinte, na luta contra a força D'Alembert localiza a origem do preconceito contra o corpo e as artes que dele dependem, e, em certa medida, legitima-o. Ora, *sub judice* da vingança do espírito, qual a situação dessas artes e dos artifices? Mais uma vez, D'Alembert: Como as Artes mecânicas dependem de uma operação manual e estão escravizadas, que me permitam este termo, a uma espécie de rotina, foram abandonadas àqueles dentre os que os preconceitos colocaram na classe mais inferior. A indigência, que forçou es-

(12) Loc. cit.

(13) Loc. cit.

ses homens a se aplicarem a tal trabalho mais frequentemente do que o teriam arrastado o gosto e o gênio, tornou-se em seguida uma razão para desprezá-los, de tal forma prejudica tudo o que a acompanha.⁽¹⁴⁾ D'Alembert, por esse modo, está se alinhando a Diderot, que, anteriormente, poderara ser a divisão das artes em liberais e mecânicas bem fundamentada, embora houvesse induzido a que se aviltassem pessoas muito estimáveis e muito úteis, ao expandir a crença de que praticar, ou mesmo estudar as *Artes mecânicas*, era rebaixar-se a coisas cuja pesquisa é laboriosa, a meditação ignóbil, a exposição difícil, o comércio desonroso, o número inesgotável, o valor irrisório.⁽¹⁵⁾ Bem, dado que os editores acusam o preconceito, mas deixam intocados seus alicerces, o que vêem eles nas artes mecânicas para cercá-las de uma nova e positiva valoração? A resposta é *utilidade*. Tal qual Lorde Bacon, seus discípulos enciclopedistas estão sob o fascínio da utilidade. D'Alembert: a vantagem que têm as Artes liberais sobre as Artes mecânicas, pelo trabalho que as primeiras exigem do espírito e pela dificuldade de nelas se distinguir, é suficientemente compensada pela utilidade bem superior que as últimas, em sua maioria, nos trazem.⁽¹⁶⁾ Ao reabilitar, desse modo, as artes mecânicas diante das liberais, por sua utilidade, D'Alembert mais uma vez está acompanhando Diderot, que sustentara: Colocai em um dos pratos da balança as vantagens reais das mais sublimes ciências e das artes mais honradas e, no outro prato, as vantagens das artes mecânicas, e comprovareis que a estima endereçada a umas e a outras, não foi distribuída

(14) Loc. cit.

(15) Verbet "Art", in Encyclopédie ou ...

(16) Op. cit.

segundo a justa proporção de suas vantagens, e que muito mais se louvou aos homens ocupados em nos fazer crer que éramos felizes que àqueles homens ocupados em fazer com que de fato o fôssemos. Que caprichosos são nossos julgamentos! Exigimos que os homens se ocupem utilmente e menosprezamos os homens úteis⁽¹⁷⁾. Em toda sua argumentação, os editores protestam sua dívida para com Bacon, não os desdizemos, evidentemente. Em realidade, quando alguns se dilaceram hoje com as construções da razão instrumentalizada, Bacon é posto, por muitos, sob a suspeita de ter identificado ou reduzido a Verdade à utilidade; porém, até mesmo os que absolvem o polêmico Lorde desse pecado devem anuir que foi extremado o seu ardor pelo princípio da utilidade. Seriam, portanto, os enciclopedistas simples reprodutores das lições do mestre? Não, de forma alguma. Todo o embate do autor da *Nova Atlântida* orienta-se para a instauração da filosofia da natureza e é nesse sentido que ele cria uma utópica sociedade governada tecnicamente. Outro é o alvo e compromisso dos *philosophes*. Atentemos para o seguinte trecho de Diderot, onde se faz até mesmo a apologia do roubo de técnicas e processos de produção perpetrado por Colbert: No julgamento dos que hoje têm idéias sãs sobre o valor das coisas, aquele que povoou a França de gravadores, pintores, escultores e artistas de todos os gêneros, que surpreendeu aos ingleses a máquina de fazer meias, os veludos aos Genoveses, os vidros aos Venezianos não fez menos pelo estado que aqueles que bateram os inimigos e tomaram de assalto suas praças e fortes; e, aos olhos do filósofo, há, talvez, mais mérito real em ter feito nascer os LeBruns, os LeSeurs e os Audrans, para pintar e

(17) Verbet "Art", in op. cit.

gravar as batalhas de Alexandre e executar em tapeçaria as vitórias de nossos generais do que em tê-las alcançando⁽¹⁸⁾. Diderot aí nos fala de muitas coisas, mas sobretudo da importância da produção, quer de tecidos quer de quadros. E a realidade da *produção* que preside a lógica do verbete *Arte*, que, aliás, não é estranha nem ao *Prospecto*, nem ao *Discurso Preliminar*. Vejamos ainda uma outra afirmação de Diderot: **Os Artesãos se acreditaram desprezíveis, porque foram desprezados: ensinemo-los a pensar melhor de si mesmos: é o único meio de deles obter produções mais perfeitas.**⁽¹⁹⁾ Fora de qualquer dúvida, não estamos diante de uma ação desinteressada. É inegável que Diderot condena os orgulhosos raciocinadores e contempladores inúteis, bem como os pequenos tiranos, desocupados e desdenhosos, e a todos esses opõe essa multidão laboriosa de **homens úteis**. É inquestionável que os editores da *Enciclopédia* marcam com um sinal positivo os artesãos e as artes manuais, que desde sempre eram apontados com sinal negativo. Lembremo-nos de Aristóteles: **buscar a utilidade em qualquer circunstância é incompatível com homens magnânicos e livres.**⁽²⁰⁾ A questão, porém, não se limita às assinalações, antes estende-se à própria lógica que as impulsiona. E, no verbete *Arte*, a lógica que governa o positivo e o negativo é o da causa manufatureira. Hubert Damish resume o verbete *Arte* nos seguintes termos: **tem havido mais preocupação com a ideologia do que com as realidades da produção.**⁽²¹⁾ Efetivamente, o líder da empresa enciclopédica estava fascinado pela realidade da produção manufatureira, como as máquinas e os ofícios:

(18) Verbetes "Art", in op. cit.

(19) Verbetes "Art", in op. cit.

(20) *Política*, VIII, 1385

(21) "Artes", in *Artes - Tonal/atonal*, volume 3 da *Enciclopédia Einaudi*, p.47

Em que sistema de Física ou Metafísica se observa mais inteligência, sagacidade, consequência, que nas máquinas de fiar ouro, fazer meias e nos ofícios dos tecelões de passamanarias, gaza e algodão, ou nos ofícios dos operários da seda?(22).

Nessa linha, arremete ele contra os segredos do corporativismo: Convidamos os Artistas a tomar para si os conselhos dos sábios, e a não deixar parecer com eles próprios as descobertas que farão. Que saibam que é tonar-se culpado de furto frente à sociedade ocultar um segredo útil; e que não é menos vil preferir, nessas ocasiões, o interesse de um só aos de todos... (23) Nesse passo importa lembrar, a exemplo de Hubert Damish, que a manufatura é, conforme a análise que dela faz Marx, o *virtuosismo de operários especializados*.(24) E para esse virtuosismo que Diderot aponta ao descrever as relações no interior da manufatura, aplaudindo a rapidez do trabalho, a qualidade do produto, o bom aproveitamento da matéria-prima, os baixos custos da mercadoria assim produzida. No mundo da manufatura por ele admirado, os operários estão aprisionados à especialização monótona de uma única tarefa, mas não estão totalmente subjugados pelo ritmo incansável da máquina industrial, condutora do processo produtivo. Diderot enfatiza a oportunidade de aperfeiçoamento do *gosto* do trabalhador e de sua *perícia*, em competição constante com aquele que lhe está ao lado:

(22) Verbet "Art"

(23) Idem

(24) Cf. El Capital, I, 14, 2, p.335-338

Para a celeridade do trabalho e perfeição da obra, elas [as manufaturas] dependem inteiramente da quantidade dos operários reunidos. Quando uma manufatura é numerosa, cada operação ocupa um homem diferente. Um operário não faz e não fará em sua vida senão uma só e única coisa; donde decorre que cada uma seja executada bem e prontamente, e que a melhor obra feita seja ainda mais barata. Aliás o gosto e a habilidade se aperfeiçoam necessariamente entre um grande número de operários, porque é difícil não se encontrarem alguns capazes de refletir, combinar e achar, enfim, o único meio que os pode pôr acima de seus semelhantes, o meio de poupar a matéria, ou de alongar o tempo, ou de avançar a indústria, seja por uma máquina nova, seja por uma manobra mais cômoda. (25)

Com efeito, Diderot representa-se entusiasmado com a reunião de trinta mil operários nas manufaturas de Lyon, mas não tanto que se contente com esse dado estatístico. Ele separa nessa aglomeração o que é potencialidade intelectual e o que é força mecânica de trabalho. Essa distinção está presente na passagem acima transcrita e ela se torna o princípio que comanda a distinção entre *artista* e *artesão*. Este, o artesão, é exemplificado pelo sapateiro, ou seja, aquele que se dedica a uma das artes mecânicas que *supõem menos inteligência*. (26) O *artista*, por seu turno, é o trabalhador que se

(25) Verbete "Art"

(26) Verbete "Artist" in Encyclopédie ou ...

consagra às artes mecânicas que **supõem a inteligência**. Mas o artista pode ser também ilustrado pelo químico, isto é, por aquele que, professando uma ciência em parte especulativa em parte prática, sabe executar corretamente os procedimentos que outros inventaram. Com uma ressalva: no caso do relojoeiro a palavra **artista é sempre um elogio**, enquanto no outro, no do químico, é quase uma censura não possuir senão a parte subalterna de sua profissão.⁽²⁷⁾ Por outro lado, Diderot sabe perfeitamente diferenciar o potencial intelectual envolvido no processo de produção material daquele outro potencial intelectual liberado desse processo. Isso lhe dá a base para distribuir papéis e incumbências sociais, de forma a sedimentar ainda mais a clivagem entre trabalho intelectual e trabalho manual:

Que eles [os artistas] façam experiências; que para essas experiências cada um contribua com sua cota; que o Artista concorra com a mão-de-obra, o Acadêmico com as luzes e os conselhos, e o homem opulento com preço dos materiais, das dificuldades e do tempo.⁽²⁸⁾

Marx lerá em sentido inverso o que é apresentado nesses verbetes da *Enciclopédia*: Mutila [ela, a manufatura,] o trabalhador, faz dele algo monstruoso, ao ativar o desenvolvimento artificial de sua destreza nos detalhes, à expensa de todo um mundo de possibilidades e instintos produtores, tal como nos Estados da Prata imola-se uma vaca

(27) Verbet "Artist" in *Encyclopédie ou ...*

(28) Verbet "Art"

por seu couro e sua gordura.⁽²⁹⁾ Especificamente sobre o virtuosismo provocado pela manufatura, cuja expressão máxima é o artista, Marx acusa: A capacidade intelectual da produção se desenvolve de um lado só porque desaparece de todos os outros⁽³⁰⁾. Porém, a diferença radical que separa Marx dos enciclopedistas é *também* uma questão de tempo: o tempo da indústria difere do tempo da manufatura, que aquela destrói. E Hubert Damish reflete sobre o processo pelo qual a manufatura é destruída: Diderot e seus contemporâneos não podiam prever ... que a manufatura, após ter atingido um certo grau de desenvolvimento e ultrapassado uma certa escala alcançasse tal perfeição técnica - como Marx fará notar - que a levou entrar em conflito com as necessidades que ela própria criara. A sua "obra mais perfeita" - como diz também Marx -, a oficina onde se fabricavam ferramentas e aparelhagem mecânica, produtos por excelência da divisão manufatureira do trabalho, criará por sua vez a máquina-utensílio cuja utilização, alterando a relação entre o operário e seu instrumento de trabalho, iria suprimir a mão-de-obra (e por conseguinte o "artista") enquanto princípio regulador da produção social. Tal como a manufatura (e este tema teria muitas implicações) ao desenvolver-se na base da cidade tradicional e das suas corporações a destruirá pouco a pouco, exigindo mão-de-obra cada vez mais numerosa e menos qualificada, e preparando as condições do aparecimento das grandes metrópoles industriais e até das grandes aglomerações urbanas, reserva de massas de traba-

(29) Op.cit., I, 14,4, p.355

(30) Iden ibidem, p.354

lhadores e consumidores que labutam e desfrutam à descrição.⁽³¹⁾ Certamente não se poderia reduzir a *partida para o crescimento auto-sustentável* da Revolução Industrial a uma questão de escala. Sem desconsiderar a esta, seria preciso levar em conta um conjunto riquíssimo e extraordinariamente complexo de fatores.⁽³²⁾ Todavia Damish indica compactamente desse processo um ponto que aqui interessa destacar: com o colapso da manufatura e o advento da indústria, a desintegração das operosas comunidades de *artesãos e artistas* intenta levar a cabo aquilo que o discurso metonimizara: a redução do trabalhador à mão, que, entretanto, já não conduz porque se transformou em instrumento. O artista identificado por Diderot como o trabalhador capaz de *refletir e combinar*, e cujo *gosto e habilidade se aperfeiçoam* enquanto aperfeiçoam o processo produtivo, esse *virtuose* desaparece, dragado e desqualificado pelas hostes de operários industriais. Na sociedade industrial, a *arte* tal como a focaliza Diderot no verbete homônimo desaparece. Uma outra e completamente diferente *Arte* conseguirá impor-se.

2. As artes do desenho

Quando Diderot fala de artistas e artesãos, ele se refere a relojoeiros, químicos, sapateiros, etc, mas não a pintores, escultores e arquitetos, que, opostamente, habitam a república dos letrados.

(31) Op.cit., p.52

(32) Para uma *haute vulgarisation*, como o próprio autor apresenta seu trabalho, ver Eric Hobsbawn, *A era das revoluções 1782-1848*, p.43-69

dos, segundo o *Discurso* de D'Alembert. Por outro lado, ao mencionar o sistema de belas-artes, está nos remetendo a um sistema básico de cinco artes, a saber, poesia, música, pintura, escultura e arquitetura. Conquanto a codificação desse sistema tenha-se definido século das Luzes, uma de suas condições de possibilidade é dada no Renascimento italiano. Em outras palavras, o sistema setecentista de belas-artes agregou artes que, durante a Antigüidade e Idade Média, eram umas (a poesia e a música) consideradas como dignas de um homem livre, e outras (pintura, escultura, arquitetura) eram, via de regra, arroladas como artes servis ou mecânicas. Permanecendo essa dissemetria, teria sido inviável congregarem-se essas artes em um único sistema. Acontece, porém, que no Renascimento a pintura, a escultura e a arquitetura, conheceram decisiva mudança de *status*, enquanto pintores, escultores e arquitetos deixavam a condição de artesão. Cumpre, pois, recordar, ainda que muito esquematicamente, alguns aspectos dessa transformação. Vejamos. Quando se fala de mudança o estatuto das artes e promoção social dos artistas, deve-se lembrar que se processa uma remodelação das relações entre as artes do desenho, (termo pelo qual, no século XVI, se congregava a pintura, a escultura e o desenho) seus artifices e aqueles a quem elas se dirigiam, e que não pode, de acordo com o que argumenta André Chastel⁽³³⁾, ser corretamente apreciado por personalidades de exceção como Leonardo. A desenvoltura traduzida pela falta de pontualidade na entrega das encomendas, a inclinação para comportar-se muito à vontade no cumprimento do disposto contratualmente, podendo a obra frustrar as expectativas iniciais do cliente, ou o impulso para abandonar inacabadas certas empresas, essa desenvoltura foi apanágio de alguns grandes mestres. Os demais ajustavam-se sem maiores conflitos às condi-

(33) "O artista", in Eugenio Garin (dir.), *O homem renascentista*, p.171-190

ções da profissão, obsequiosos no atendimento de demandas dos clientes, interessados nos aspectos específicos de sua arte. E é precisamente ao absorverem-se nos problemas específicos de sua arte que mobilizam as matemáticas, a anatomia, a hidráulica, a mecânica, a teoria musical, a mitologia, a poesia, a retórica, a história, a ótica, a filosofia, a alquimia, a astrologia, etc, etc, do que resultou uma nova concepção de artes, que hoje poderíamos dizer, ainda que sem muita precisão, mais científica que estética. Por isso, sem abandonar as preocupações e o compromisso com a técnica, os profissionais da pintura, da escultura, da ourivesaria, etc, podiam dizer com Leonardo: **Pinta-se não com as mãos mas com o cérebro.**⁽³⁴⁾ Ao se desviarem dos simples habilidosos, começam a propagar a força de seu *ingenium*. Toda essa nova aparelhagem intelectual, contudo, não é posta, como regra geral, a serviço de uma única arte, mas, preferencialmente, de várias, sendo que um único artífice, como Brunelleschi, detinha em si, conjuntamente, os títulos de construtor, ourives, arquiteto, escultor, engenheiro hidráulico e mecânico, relojoeiro, construtor de fortalezas, ilustrando tanto a figura do *artifex polytechné* quanto a unicidade das artes, sem que se precise recorrer a Leonardo, que André Chastel com muita propriedade diz ser um modelo hiperbólico de polivalência. Muito aquém dos grandes mestres da Renascença, artistas considerados de mediana envergadura parece não terem se enleado ao transitarem da fabricação de arcos e cadeiras para construção de villas, sem desdenhar as artes menores imprescindíveis na organização de festas e encenações. Mas todas essas transformações por que passam as artes e os artífices não se concretizariam se não houvesse a contraparte do público, ou seja, se as camadas que podiam suportar o ônus da proteção dos artífices ou

(34) Apud André Chastel, *op.cit.*, p.181

das esporádicas encomendas não tivessem aparelhadas de interesses que lhes permitissem estimular as iniciativas do *ingenium* artístico. Desse fato novo, convém dar dois exemplos. Na conversão do cavaleiro em cortesão, não só o exercício das armas sintoniza-se com o conhecimento das letras, como ainda Castiglione aconselha ao perfeito cortesão que ele deve saber compor versos e, igualmente, saber pintar. Em segundo lugar, na ânsia de planificação do espaço, peculiar ao Renascimento, não só o arquiteto se torna o **interlocutor privilegiado do poder** (35), como ainda os poderosos se sentem honrados em serem louvados como construtores, já que a construção que lhes aguçava os interesses transmudara-se em manifestações do *ingenium*. Além disso, há muito os pintores eram alvo de elogios antes só dispensados aos letrados. Se se discute o sentido da presença de Cimabue e de Giotto no *Purgatório* de Dante⁽³⁶⁾ - como uma advertência contra a soberba ou uma homenagem - não se discute quanto à celebração, por Boccaccio, de Giotto: **possuidor de talento de tão elevada natureza, que nada na Natureza nunca ofertou** - ela que é a mãe de todas as coisas, e a que determina todo o contínuo guiar dos céus - de que ele não obtivesse, com o estilo, com a pena ou com o pincel, a reprodução fiel a ponto de já não parecer idêntica, mas sim de afigurar a própria coisa tomada por modelo... Na arte da pintura, Giotto desempenha papel análogo ao de Petrarca na poesia, visto que de acordo com Boccaccio, o poeta de *Africa* devolvera ao Hêlicon a pureza original (37), ao passo que o pintor dos afrescos de S. Croce devolveu à luz aquela arte que, desde muitos séculos atrás fora enterrada, e o fora devido aos erros de

(35) André Chastel, *op.cit.*, p.182

(36) XI

(37) Cf. item 7 da primeira secção deste trabalho

certos pintores, que pintaram mais com a finalidade de agradar aos olhos dos papalvos do que satisfazer ao intellecto dos esclarecidos... Assim sendo, Giotto é estimado, com justiça, uma das expressões de glória de Florença, que, contudo, em conformidade com o protocolo retórico de proclamar a modestia do elogiado, não consente em inebriar-se pela fama: vivendo ... em humildade muito maior que os outros, sempre se recusou a receber o título de mestre. Tal título, que ele recusava, nele reluzia muito mais, na proporção em que ele, com maior ânsia, era, pelos que sabiam menos do que ele, ou pelos seus discípulos, avidamente copiado e imitado.⁽³⁸⁾ Certamente nem todos os *literati* se dispunham a prodigalizar seus elogios em *indocti*, e muitos foram aqueles que, espantados e indignados, insurgiram-se contra a expansão aos homens sem letras de formas de homenagens que só a eles, acreditavam, eram devidas. Esses protestos, todavia, não foram suficientes para obstar a exaltação dos artífices. Mas, se estes, desde os primórdios do Renascimento, incentivavam o elogio literário, foi-lhes necessário aguardar o século XVI para conhecerem outro gênero literário de sagração, a biografia. Das *Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos* de Vasari, deve-se frisar que apóiam-se no mesmo impulso filosófico que distingue a obra dos grandes historiadores políticos de sua juventude, Maquiavel e Guicciardini. Elas consubstanciam a noção humanística de que a história deve instruir e encorajar através do relato de notáveis carreiras e notáveis realizações.⁽³⁹⁾ No entanto, quando a pena do pintor, arquiteto e decorador Giorgio Vasari consa-

(38) *Decamerão*, VI, 5

(39) J.K. Hyde, verbete "Vasari, Giorgio", in J.R. Hale (org.), *Dicionário do Renascimento Italiano*

gra essas novas vidas ilustres, há muito o pincel vinha expondo o rosto daqueles que o impeliam: a princípio apenas como discreta presença, um rosto na multidão, que, depois, monopoliza as atenções no auto-retrato, para deformar-se na imagem refletida no espelho.⁽⁴⁰⁾ Em outras palavras, os artífices estavam usando em benefício próprio uma das funções da pintura e da arquitetura, a saber, **conservar a memória dos rostos**⁽⁴¹⁾, além de se darem em publicidade. E que maior publicidade poderia haver que a assinatura? O nome do autor aposto à obra desvia dela a atenção, mas lhe afiança a autenticidade, que, segundo Walter Benjamin, indissocia a garantia da origem e o valor de mercado⁽⁴²⁾. Mário Brusantin: **O nome, a assinatura, o timbre** que designam o autor acima da obra, **determinam um princípio de originalidade**, ainda que indignamente pretendida... A assinatura que, originalmente, é ainda um timbre de publicação da propriedade, sinal prolongado do batismo do proprietário sobre o manufato possuído, será, sucessivamente, uma garantia do operador que o fez para avaliar ulteriormente a apropriação e a difusão do produto artístico através da fecundíssima implantação da prática mercantil relativamente à proviniência, qualidade e laboração da mercadoria⁽⁴³⁾. Quando, pois, Vasari escreve as *Vidas*, isto é, em 1550, pintores, escultores e pintores não se confundiam com os *literati* de formação humanística, mas exibiam algumas das credenciais honoríficas antes só a estes reservadas, e sobretudo haviam se emancipado da condição de artesãos.

(40) Cf. André Chastel, *op.cit.*, p.190

(41) André Chastel, *op.cit.*, p.190

(42) Cf. "A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica", in *Obras escolhidas*, vo. I, principalmente p.167-168

(43) "Produção artística", in *Artes - Tonal/Atonal*, volume 3 da *Enciclopédia Einaudi*, p.122

3. As belas artes

Escreveu-se demais sobre as ciências, não se escreveu suficientemente sobre a maioria das artes liberais, quase nada se escreveu sobre as artes mecânicas, informa Diderot ao público no intuito de angariar subscrições para a *Enciclopédia*.⁽⁴⁴⁾ Sem, contudo, banirem de seu empreendimento o interesse de divulgar as ciências, os enciclopedistas procuraram fazer justiça às artes liberais. Mas, indiscutivelmente, representam-se eles como particularmente interessados em sanar a desatenção para com as artes mecânicas. Do mesmo modo, poderiam eles gabar-se por divulgar uma inovação desse nosso século que se crê destinado a mudar todos os tipos de leis e a fazer justiça ⁽⁴⁵⁾; o sistema de belas-arts. E em torno desse sistema que se discute uma série de categorias que constituem o novo sentido de arte e que para nós importa à medida que afeta diretamente o status conceptual da poesia. Sobre o novo sistema de artes, as belas-arts, D'Alembert esclarece: A pintura, a escultura, a arquitetura, a poesia, a música, e suas diferentes divisões compõem a terceira divisão [dos nossos conhecimentos] que nasce da imaginação e cujas partes são reunidas sob o nome de Belas-Artes. Poder-se-ia também reuni-las sob o título geral de Pintura, visto que todas as Belas-Artes reduzem-se a pintar e somente divergem pelos meios que empregam; enfim, poder-se-ia reportá-las todas à Poesia, tomando essa pa-

(44) "Prospecto", in op.cit., p.145

(45) D'Alembert, op.cit., p.61

lavra em sua significação natural que não é outra coisa senão invenção ou criação.⁽⁴⁶⁾ Essa passagem do *Discurso Preliminar* deve merecer especial atenção: nela, a poesia se afasta das artes e disciplinas com que convivera quer no *trivium* medieval, ou seja, a gramática, a dialética e a retórica, quer nos *studia humanitatis* renascentistas, a saber, a gramática, a retórica, a história e a filosofia moral; nela, a poesia se distancia até mesmo do que no século XVII francês celebrizara como *belas-letras*, a saber, o conhecimento dos Oradores, dos Poetas e dos Historiadores.⁽⁴⁷⁾ Silenciados os tradicionais diálogos, a poesia passa a habitar um terreno partilhado com a pintura, a escultura, a arquitetura e a música, configurando o sistema das belas-arts, apresentado como se despreendendo do conjunto das artes liberais: Entre as Artes Liberais que foram reduzidas a princípios, as que se propõem a imitação da Natureza foram chamadas belas-arts porque têm principalmente o prazer como objeto. Mas não é a única coisa que as distingue das Artes Liberais, mais necessárias ou úteis como a Gramática, a Lógica e a Moral. Estas últimas possuem regras fixas e estabelecidas que qualquer homem pode transmitir a um outro, enquanto a prática das belas-arts consiste principalmente numa invenção que toma suas leis quase que exclusivamente ao gênio; as regras que se escreveram sobre as Artes são, propriamente, apenas sua parte mecânica; elas produzem mais ou menos o efeito do Telescópio, ajudam somente os que vêem.⁽⁴⁸⁾ Observe-se com cuidado: de modo geral, ou segundo a ex-

(46) *Op.cit.*, p.53-55

(47) Richelet, apud Alan Yiala, *op.cit.* p.281

(48) *Idem*, p.45

pressão de Diderot, como termo *abstrato e metafísico*⁽⁴⁹⁾, arte se conceitua como todo sistema de conhecimentos que é possível reduzir a regras positivas, invariáveis e independentes do capricho ou da opinião.⁽⁵⁰⁾ No entanto, quando pluralizado, artes, e modificado pela justaposição de *belas*, circunscreve a esfera do prazer, oposta à da necessidade e utilidade, de onde se repelem regras fixas e estabelecidas que qualquer homem pode transmitir a um outro, e onde impera uma invenção que toma suas leis quase que exclusivamente do gênio, sendo este, o gênio, definido num verbete de controvertida autoria⁽⁵¹⁾, como um puro dom da natureza, ou ainda, de acordo com a abertura do referido verbete, a *amplidão do espírito, a força da imaginação e a atividade da alma*.⁽⁵²⁾ Dito de modo mais resumido, a arte, sem qualquer atributo ou com as determinações *liberal ou mecânica*, mantém, no essencial, seu sentido antigo, como conjunto de regras que orientam um fazer e que, conseqüentemente, podem ser ensinadas e aprendidas, em princípio, por qualquer um, enquanto as artes dignas do título de *belas* dependem essencialmente de um especial dom da natureza do sujeito, o gênio. Destarte, se atentarmos para as vozes do Iluminismo examinadas por Ernest Cassirer, toda uma constelação de novos ou renovadas categorias - como beleza, sentimento, gosto, originalidade, gênio, imaginação - promovem o trânsito do objetivismo racionalista dos Seiscentos para o subjetivismo⁽⁵³⁾. Ocorre nesse período, sempre nas pegadas de Cassirer, uma marcante alteração de rota: na mesma medida em que o século XVII se orientava para os *produtos da arte*, que eram equacionados, num esforço compa-

(49) Verbet "Art", in Encyclopédie ou ...

(50) D'Alembert, op.cit., p.43

(51) Cf. introdução de Paul Vernetre ao artigo "Génie", in Denis Diderot. Deuvres Esthétiques, p.5-8

(52) Verbet "Génie", in Encyclopédie ou ...

(53) Cf. Ernest Cassirer, "Fundamental problems of aesthetics", in The Philosophy of enlightenment, p.275-360

rável à fixação de uma definição lógica, em classe, gênero e demais especificações, o século posterior voltou-se decididamente para os *processos mentais* envolvidos nas categorias do belo, do gosto, do gênio, etc. Onde parece correto entender que, uma vez que se pode falar de idéias estéticas de Boileau como de idéias estéticas de Hume, isso só é possível à expensa de uma mudança sensível no próprio *objeto* do que se denomina por estética, mudança que deve frisar exatamente essa ultrapassagem da ênfase no produto da arte pela concentração de atenção sobre os processos psicológicos do sujeito. Com isso não se quer dizer que antes do século XVIII não se atentasse para o problema do poeta e demais cultores das belas-artes. Restringindo-nos ao domínio do que é dito poética clássica, quer a antiga quer a moderna, consultemos Aristóteles, Horácio e Boileau. Embora no que nos resta do *corpus aristotelicus* não se ache uma reflexão específica sobre o poeta, o Estagirita anota que *imitar é congênito ao homem*, e acentua que, sendo a imitação própria da nossa natureza ... os que ao princípio foram mais naturalmente propensos para tais coisas pouco a pouco deram origem à poesia.⁽⁵⁴⁾ Já Horácio, ainda que compare o poeta ao atleta que se prepara para a corrida, não deixa de assinalar que à arte deve aliar-se o engenho:

Natura fieret loudabile carmen en arte,/quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena,/nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic/altera poscit opem res et coniurat amice.

(54) Poética, 1443b

(Há quem discuta se o bom poema vem da arte se da natureza; cá por mim, nenhuma arte vejo sem rica intuição e tão pouco serve o engenho sem ser trabalhado: cada uma destas qualidades se completa com as outras e amigavelmente devem cooperar).⁽⁵⁵⁾

Boileau, por seu turno, abre sua *Arte poética* com a afirmação de que há um *a priori* para a arte do poeta:

C'est en vain qu'au Parnase un téméraire auteur/
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur;
/S'il ne sent point du ciel l'influence secrète,
/Si son astre en naissance ne l'a formé poète,
/Dans son génie étroit il est toujours captif:
/Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est retif.⁽⁵⁶⁾

(E em vão que um autor temerário pensa atingir a altura da arte dos versos no Parnaso: se não sente a influência secreta do céu, se, ao nascer, seu astro não formou poeta, ele sempre será cativo do seu gênio estreito: para ele, Febo é surdo e Pégaso insubmisso).

(55) *Arte poética*, 408-411. Tradução de R.M. Rosado Fernandes

(56) *A arte poética*, I, 1-6

Virgílio e Milton, ou seja, aqueles que se formaram conforme as regras e submetendo a grandeza de seus talentos naturais às correções e restrições da arte.⁽⁶⁰⁾ A mesma valorização da dependência direta da natureza faz-se presente também nos anos 50, na distinção de Edward Young entre imitadores e originais: As imitações são de duas espécies: uma, da natureza; a outra, dos autores: as primeiras, chamamos originais, e limitamos a termo imitação às segundas... Os originais são e devem ser os grandes favoritos, porque eles são os grandes benfeitores; eles ampliam a república das letras, e acrescentam novas províncias a seu domínio; os imitadores apenas nos dão uma espécie de duplicata daquilo que tínhamos, possivelmente muito melhor, antes.⁽⁶¹⁾ E Shakespeare é dado como o exemplo maior de original, que assim Young explica: Poder-se-ia dizer que um original é de uma natureza vegetal; ele brota espontaneamente da raiz do gênio; ele cresce, não é feito: as imitações são freqüentemente uma sorte de manufatura trabalhada gradualmente pela arte e labor mecânico, sem outros materiais preexistentes a não ser os que lhe são próprios⁽⁶²⁾. O original coincide com o gênio adulto que sai das mãos da natureza... completamente crescido e adulto, opostamente ao gênio infantil que, como as outras crianças, deve ser alimentado e educado, ou não chegará a nada.⁽⁶³⁾ Em Addison e Young, o aspecto natural do gênio está sendo exaltado, em detrimento do aspecto do aprendiz. Simultaneamente à exaltação do dote especial da natureza que podia, para

(60) Apud M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, p.273

(61) "Conjectures on Original Composition", in Hazard Adams (ed.), op. cit., p.339

(62) Loc.cit.

(63) Idem, p.342

alguns, até mesmo dispensar o aprendizado e, por conseqüência, subtrair-se às convenções sociais, eram reabilitados Shakespeare e outros poetas marginalizados por não estarem em conformidade com os cânones da poética setecentista tributária da corte e dos salões. Não é esse, por certo, o caso de Voltaire, que, em 1731, censurara Shakespeare, de quem recorda a encenação da tragédia *Júlio César*: Não pretendo seguramente aprovar as irregularidades bárbaras de que ela está repleta. Somente é surpreendente que elas não sejam encontradas em um número maior numa obra composta num século de ignorância por um homem que nem mesmo sabia latim, e que não teve outro mestre senão seu gênio.⁽⁶⁴⁾ O historiador de *O século de Luis XIV* manifesta muito pouca simpatia pelo gênio não submetido às convenções da sociedade refinada, pelo gênio como *pura dom da Natureza*, o bárbaro Shakespeare, ao passo que louvava, acima de todos os poetas modernos, o disciplinado Racine. Entretanto, o bárbaro Shakespeare, que povoava o palco de bruxas, coveiros, príncipes, reis e ratos, estava sendo reabilitado exatamente por não depender dessas convenções engendradas socialmente, mas por ressaltar a *natureza*.

E, à medida que mais se investe confiança no gênio enquanto dote da natureza, retira-se mais e mais confiança nas regras. E em meados do século, D'Alembert relega as regras à parte mecânica da arte, conforme antes vimos mas é bom repetir: as regras que se escreveram sobre as Artes são, propriamente, apenas sua parte mecânica; elas produzem mais ou menos o mesmo efeito do Telescópio, ajudam somente os que vêem.⁽⁶⁵⁾ Por essa passagem, as regras são rebaixadas a um plano secundário. Há, contu-

(64) "Discours sur la tragédie (en tête de *Brutus*), in Francisque Vial e Louis Denise, *Doctrines littéraires du XVII siècle*, p.196

(65) *Op.cit.*, p.98

do, nesse mesmo discurso, um outro trecho muito mais indicativo da exaustão e descrédito das regras. Esse trecho é sobretudo significativo à medida encena mais dramaticamente o confronto entre gênio e regras. Vamos a ele, pois. D'Alembert está tratando, não das belas-
 artes, mas do território conexo das belas-lettras, quando exalta os prodígios realizados pelo orador, que fala às paixões dos homens, chegando mesmo a impor silêncio à própria razão. E então que o autor do *Discurso* assevera: O que há de singular nisso é que se tenha pensado em substituir por regras um talento tão raro. E mais ou menos como se quisesse reduzir o gênio a preceitos. O primeiro que afirmou que os Oradores eram fruto da arte ou não pertencia a esse número ou era muito ingrato para com a natureza. Somente ela pode criar um homem eloquente.⁽⁶⁶⁾ Em matéria de belas-
 artes e de belas-lettras, crescia o apreço pelas manifestações da natureza que não eram devedoras das convenções sociais. E então que avulta a relevância do gênio. Sobretudo, no século XVIII, estabeleciam-se os direitos dos sentimentos tão recalcados pelo racionalismo seiscentista. À medida que o século corre, mais e mais se encontram afirmações de que o sentimento é natureza. Nesse sentido, o gênio era valorizado exatamente por estar investido de forças extraídas das sensações e dos sentimentos, de imaginação, de indefinidas energias vitais, de entusiasmo. Disso a *Enciclopédia* fornece um exemplo: O homem de gênio é aquele cuja alma mais ampla, mais batida pelas sensações de todos os seres, interessada em tudo o que está na natureza, não recebe uma idéia que não desperte um senti-

(66) Idem, p.39 Vejo-me compelida a alterar a tradução que consulto. O fac-símile do original diz "Célui qui a prétendu le premier qu' on devoit les Orateurs à art ..." Na tradução, leia "O primeiro que afirmou que os oradores eram fruto do engenho ..." não atino com a vantagem dessa alteração que desfaz a oposição arte/natureza, imprescindível no contexto do *Discurso Preliminar*.

mento; tudo o anima e tudo nele se conserva. Quando a alma foi afetada pelo próprio objeto, ela ainda o é pela lembrança; mas no homem de gênio, a imaginação vai mais longe: ela se recorda das idéias com um sentimento mais vivo do que as recebeu, porque a essas idéias mil outras se ligam, mais próprias a fazer nascer o sentimento. (67)

Acima de tudo, o gênio assim concebido é independente das regras ou a elas é insubmisso. A que regras? Certamente a todas as regras decretadas ou a serem ainda promulgadas. Porém, as regras mais prementes para os Setecentos eram, sem dúvida, as regras das três unidades, de verossimelhança, de conveniências, enfim, toda uma plethora de convenções, restrições e constringências da poética herdada do século anterior e, em aspectos muito importantes, tributária da racionalidade da sociedade de corte. E, pois, contra a idéia de regras, mas também contra as regras que fizeram a glória de Racine, que se soergue a categoria de gênio vegetal ou do gênio bárbaro. Mas em vão procuraríamos, por essa época, a rebelião romântica contra a sociedade, e mesmo as teses de Rousseau no *Discurso sobre as letras e as artes* foram com tenacidade combatidas. D'Alembert, por exemplo, que decantava no gênio o repúdio às regras e a outras convenções sociais, aplaudia as letras e as artes por contribuírem para tornar a sociedade mais amável. (68) Ademais, o gênio nem mesmo era a categoria dominante no discurso sobre as belas-letras e belas-artes, porquanto devia respeitar os direitos do gosto. Quanto à diferença entre gosto e gênio, a *Enciclopédia* assim nos instrui: O gosto está freqüentemente separado do gênio. O Gênio é

(67) Verbet "Génie", in *Encyclopédie ou ...*

(68) D'Alembert, op.cit., p.85

puro dom da natureza; o que ele produz é obra de um momento; o gosto é obra do estudo e do tempo; ele extrai o conhecimento de uma multidão de regras ou estabelecidas ou tacitas; ele produz belezas que são de convenção. Para que uma coisa seja bela segundo as regras do gosto, é necessário que ela seja elegante, acabada, trabalhada, sem o parecer; para ser de gênio, é preciso algumas vezes que ela seja descuidada, que tenha um ar irregular. escarpado, selvagem. O sublime e o gênio brilham em Shakespeare como clarões numa longa noite, e Racine é sempre belo: Homero é cheio de gênio, Virgílio de elegância.⁽⁶⁹⁾ Não há, é bom sempre recordar, um único conceito de gênio ou de gosto. Mas, atentando-se para o que acabamos de ler na *Enciclopédia*, gosto e gênio combatiam as regras de forma diferente. Pela vertente do gênio, a natureza era soberanizada, contestavam-se as convenções e Shakespeare era consagrado. Pelo vetor do gosto, a natureza era domesticada, mantinham-se as convenções, e a glória de Racine era mais uma vez caucionada.

4. As regras e o gosto

A primeira distinção entre gênio e gosto nós já a lemos: este último, o gosto, não pode ser dito um puro dom da natureza, mas antes demanda estudo e tempo, e mais ainda o conheci-

(69) Vêrbeta "Génie", in *Encyclopedie ou ...*

mento de uma multidão de regras ou estabelecidas ou taci-
tas. Outra diferença entre essas categorias nos é comunicada por
D'Alembert, ao explicar que elas divergem pelo fato de ser o gênio
o sentimento que cria, o gosto o sentimento que julga.⁽⁷⁰⁾ Ou seja, o gênio é uma categoria daquele que produz a arte,
como o poeta, o pintor, o orador, etc, enquanto o gosto é uma cate-
goria do público a quem se endereça a arte. Como categoria da recep-
ção, o gosto impusera-se no século XVII, não em contraste com o gênio,
mas em confronto indisfarçado com as regras. Estas pretendiam
regulamentar todas as relações da atividade poética: o fazer do poe-
ta, a recepção do público e o exercício da crítica. No que toca ao
poeta, vejamos como perante elas se comportam Corneille e Racine.
Quanto ao primeiro, seu calvário parece ser mais obra do exagero,
uma vez que o poeta do Cid não discordava da existência das regras,
as quais era preciso obedecer, mas antes discrepava ou *trapaceava* na
sua interpretação, reservando-se certa margem de liberdade.⁽⁷¹⁾ Mas,
depois de uma série de êxitos e quase uma década de silêncio, quando
retorna ao palco, o público o acha, digamos, envelhecido em compara-
ção com a clareza e a simplicidade de Racine, que, sem maiores pro-
blemas, aceitava o preceito de *plaire selon les règles*:

E nós que trabalhamos para agradar ao público,
não temos mais a fazer que indagar aos sábios se
trabalhamos segundo as regras: a regra soberana
é a de agradar a VOSSA ALTEZA REAL.⁽⁷²⁾

(70) Op.cit., p.94

(71) Cf. René Bray, op. cit., p.109

(72) "Épître Dédicatoire". *Andromaque*, in *Deunes Compètes*, vol. . p.120

Observe-se: Racine comporta-se com muito desembaraço na homenagem à sua protetora, a duquesa de Orléans, e acata com tranquilidade que cabe aos sábios o julgamento da obra segundo sua conformidade com as regras apriosticamente estabelecidas. Mas as regras não visavam somente ao poeta ou escritor, como também pretendiam a submissão do público. E o que se lê na declaração abaixo de Chapelain, tido como uma espécie de porta-voz de Richelieu para questões literárias e de assessor de Colbert para assuntos culturais, encarregado inclusive de preparar a lista daqueles que deveriam ser agraciados com pensões:

O que estimo poder, segundo a conveniência, desejar a ele [público] é que ele queira tornar-se familiar a uma arte tal como a Poesia, cuja doutrina não necessita de um mediocre estudo para ser aprendido, e que os Horácios e os Aristóteles não deslindaram nem digeriram senão após profundas meditações sobre os poemas com que seus autores bem ou mal encontraram. Não se trata de uma regra dúctil como a lesbiana, mas trata-se de uma regra inflexível que serve para conhecer o que é certo e o que não o é. E o resultado da quintessência de mil observações diversas que produziram preceitos invariáveis, dogmas de eterna verdade. (73)

Chapelain, a quem coube escrever os *Sentimentos da Academia sobre o Cid*, exemplifica de maneira extremada a tendência do saber oficial, a alçar o crítico à condição de *expert*, cuja obrigação

(73) Apud Jean. Pierre Dens, L'honnête homme et critique du goût, p.62-63

é a de manter a censura ordenadora na república das letras, requerendo para si, com exclusividade, a função de julgar em detrimento da avaliação do público desprovido de doutrina. Setencia ele: Como na música e na pintura, não se diria que todos os tipos de concertos e quadros sejam bons, embora eles agradem aos vulgares, se todas as regras da arte não forem observadas e os entendidos, que são os verdadeiros juizes, não confirmarem por sua aprovação aquela que o comum lhes teria dado.⁽⁷⁴⁾ Entretanto, o público ressentia-se desse constrangimento, e pelo menos parte dele rebelava-se, tal como o faz o Cavaleiro de Méré:

As regras provocam a aversão de todo mundo, e para isso creio que se podem dar duas razões. A primeira é que temos um sentimento de liberdade do qual não nos podemos desfazer. Com efeito, o que é fácil quando o fazemos sem constrangimento torna-se-nos às vezes insuportável se a ele somos forçados. A segunda é que de ordinário não amamos as coisas que nos parecem naturais e, embora as ciências o sejam, as regras não o são.⁽⁷⁵⁾

Não nos enganemos sobre quem assim se manifesta. Não era Méré um fugitivo da sociedade. Ao contrário, era ele um dos militantes do ideal de *honneteté*, que se dissimulou pela sociedade parisiense notadamente por volta de 1660. Jean Pierre Dens, ao estudar esse ideal, discrimina-lhe duas facetas: a *honneteté* como a arte do

(74) Apud Jean Pierre Dens, op.cit., p.60

(75) Apud Jean Pierre Dens, op.cit., p.67

arrivista que tenta sucesso na corte; e a *honnêteté* como a *ars vivendi* que se espalha pelos ambientes mundanos tal como os salões. Essa separação apoia-se em delimitações como esta outra, também de Méré:

Sempre houve ociosos sem ofício, mas que não eram sem mérito, e que não cuidaram senão de bem viver e de exhibir bom tom. Poderia ser desse tipo de pessoas que nos veio essa palavra tão essencial [*honnêteté*].⁽⁷⁶⁾

Não se nega que pode ter havido uma espécie de *honnête homme* que não buscava o primeiro lugar junto ao rei. Porém, embora esse tipo se abrigasse nos salões, ou seja, fora do quadro restrito da corte, a distância entre essa e os salões era muito relativa, se se ponderar a rede de interdependências que constitui a formação social da corte. De qualquer modo, a corte mantinha-se no centro de gravidade da vida mundana, para onde, de acordo com Norbert Elias, convergiam todos os fios de trama social⁽⁷⁷⁾, mas muito das formas de sociabilidade e da vida cultural deslocara-se para os círculos dos salões. Nestes, como vimos, a exemplo do salão de Rambouillet, não se ostentavam laços de dependência de qualquer espécie, e neles se abdicaram de todas as marcas e indícios de particularidade. Por que deviam as *honnêtes gens* se despojarem tão determinantemente de seus traços distintivos? Porque a vida do salão exigia um ajustamento perfeito da pessoa à uniformidade do meio em que se inseriam, pela incorporação de todas as práticas, leis e normas

(76) Apud Jean Piérre Dens, *op.cit.*, p.

(77) A sociedade de corte, p.56

que aí se estabeleciam. Nos salões, era falta intolerável fazer um gesto ou dizer uma palavra que rompesse com a mediania instalada. Neles, *agradar* vigorava como uma palavra de ordem. E a conversação constituía o meio privilegiado tanto para a elaboração dos códigos que regessem a sociabilidade quanto para a vigilância e o julgamento dos comportamentos em relação a esses códigos. Na conversação se definem e se ponderam os dois conceitos que afixam a diferença específica e a coesão da sociedade polida, a verossimilhança e as conveniências, *vraisemblance e bienséance*, noções cuja importância se esboçava desde o começo do século. Sobre a primeira delas, consideremos as seguintes declarações de dois dos *happy fews* da sociedade dos salões:

As conveniências... são leis não escritas que são estabelecidas por um longo uso e pelo sentimento unânime dos homens polidos que atribuíam a censura e o ridículo àqueles que falham em relação a elas.⁽⁷⁸⁾

Não basta que a conveniência participe de todas as virtudes morais e civis que somos obrigados a praticar uns para com os outros; ela quer nos conformemos aos costumes, aos usos e às modas da região em que nascemos.⁽⁷⁹⁾

As conveniências são, em resumo, uma categoria de adesão e conformidade ao meio social, que prevem múltiplas variantes situa-

(78) Français de Callières, apud Jean. Pierre Dens, op.cit., p.113

(79) Jean Pic, apud Jean. Pierre Dens, op.cit., p.116

cionais e prescreve para cada uma um comportamento adequado, no intuito de estabelecer a coerência e a harmonia. Por isso, o desvio em relação a elas resulta em sanção, que pode até assumir a forma de banimento do infrator pelo grupo. Ora, não só o convívio social está sujeito às leis da conveniências, mas também o convívio com os espetáculos teatrais ou com os textos para a leitura subordiná-se às regras de conveniência, como nos indica a seguinte avaliação das obras de Rabelais e de Régnier:

A sátira de Rabelais, por espiritual que seja, é ao menos escrita de uma maneira tão bufa e tão pouco conforme à *honnêteté* do século em que vivemos que não a creio digna das *honnête gens*; não mais que as sátiras de Régnier, embora ela tenha muito gênio. Porque ele é muito atrevido e não guarda as conveniências.⁽⁸⁰⁾

Como se vê, as conveniências enquanto teoria dos costumes sociais convergem para as conveniências como teoria dos costumes nas obras literárias, amalgamando, segundo René Bray, as conveniências internas - as relações entre os caracteres atribuídos às situações ou circunstâncias nas quais se encontram esses personagens, ou ainda entre esse traço do caráter e aquele outro traço -, e as conveniências externas: as relações entre os caracteres, os sentimentos, os gestos representados pelo poeta e o gosto do leitor ou ouvinte.⁽⁸¹⁾ A distinção proposta por Bray assenta-se em fusão de elementos inter-

(80) Padre Rapin, apud Jean. Pierre Dens, op.cit., p.100

(81) Op.cit., p.216

nos e externos à obra, como a postulada por Nicole:

A razão ensinará por regra geral que uma coisa é bela quando apresenta conveniência com a própria natureza e com a nossa. (82)

Em outras termos, a disjunção dos dois tipos de conveniências, as internas e as externas, muito dificilmente seria estabelecida pelos *honnêtes gens* ou a elas interessaria; muito mais lhes importava conservar a interdependência do que hoje ciosamente separamos. Daí a complexidade da noção de conveniências: ela anima a teoria dos costumes, ela engloba a regra da verossimilhança na sua aplicação aos caracteres, ela traduz na poética as exclusões morais pronunciadas pela *honnêteté* contra certas situações, certos sentimentos, certos espetáculos. Ela mistura elementos intelectuais a elementos morais. Se se busca dar-lhe uma base única, essa não é encontrada senão no desejo de harmonia de que fala Nicole, harmonia com o interior da obra de arte, harmonia entre a obra de arte e o público. (83) Aliada intimamente às conveniências está a não menos complexa categoria do verossimilhança, que, no entanto, é explicada numa curta frase:

A verossimilhança é tudo o que é conforme a opinião do público. (84)

(82) Apud René Bray, op.cit., p.216

(83) René Bray, op.cit., p.216

(84) Padre Rapin, apud René Bray, op.cit., p.208

Como princípio, a verossimilhança insere, de modo peremptório, o público no próprio fazer poético, pois, afinal *o que se crê que se passou* define-se como a *doxa*, ou seja, opinião do público, fonte das conveniências. Destarte, a verossimilhança acaba por se unir indissoluvelmente às conveniências, conforme a seguinte passagem do Padre Rapin:

Além de todas essas regras tomadas da *Poética* de Aristóteles, há ainda uma à qual Horácio faz menção, à qual todas as outras regras devem se assujeitar como a mais essencial, que é a conveniência. Sem ela, as outras regras da poesia são falsas, porque ela é o mais sólido dessa verossimilhança, que é tão essencial a essa arte. Pois não é senão pela conveniência que a verossimilhança é eficaz: tudo se torna verossímil desde que a conveniência guarde seu caráter em todas as circunstâncias. Peca-se, de ordinário, contra essa regra porque ou se confunde o sério com o engraçado... ou são atribuídos costumes desproporcionais à qualidade das pessoas..., ou não se pensa em tornar verossímeis as aventuras maravilhosas..., ou não se preparam suficientemente os grandes eventos por uma conduta natural..., ou não se tem o cuidado de sustentar o caráter das pessoas..., ou segue-se antes o próprio gênio que a natureza..., ou não se têm a modéstia..., ou diz-se tudo indiferentemente, sem pudor... Enfim, tudo o que é contra as re-

gras do tempo, dos costumes, do sentimento e da expressão é contrário à conveniência.⁽⁸⁵⁾

No plano social ou no plano literário, e no ponto de convergência de ambos, as conveniências, unidas à verossimilhança, representam a legislação da sociedade polida e a via de integração nessa sociedade. Isto posto, atentemos para as seguintes declarações:

Aquilo em que o autor do Cid falhou foi que, encontrando na História da Espanha que essa moça [Chiméne] tinha desposado o matador de seu pai, deveria considerar que esse não era um assunto para um poema perfeito, porque, sendo histórico, e por consequência verdadeiro, não era verossímil, tanto mais que ele choca a razão e os bons costumes.⁽⁸⁶⁾

Uma mulher diz raramente a seu marido que alguém está apaixonado por ela, mas jamais que ela tem amor por outro que não ele; e muito menos lançando-se a seus joelhos, como faz a princesa, [pois] ela pode fazer seu marido crer que não guardou limites no ultraje que lhe faz. Aliás, não é verossímil que uma paixão de amor esteja por longo tempo em um coração com a mesma força que a virtude.⁽⁸⁷⁾

(85) Apud René Bray, *op.cit.*, p.215

(86) Scudéry, apud Jean - Pierre Dens, *op.cit.*, p.119

(87) Bossy - Rabutin, apud Jean - Pierre Dens, *op.cit.*, p.128

O século XVII francês conheceu dois processos motivados pela verossimilhança: na primeira metade, o réu foi *O Cid*, de Corneille, na outra, *A Princesa de Cleves*, de Madame de La Fayette. E Scudéry que investe contra o fato de Corneille ter-se apoiado no verdadeiro e não no possível e ferido a razão e os bons costumes. E Bussy - Rabutin que se ressentia da extravagância da confissão da Princesa de Cleves porque ela não poderia ser dita a não ser em uma história verdadeira, mas quando se faz uma para o prazer, é ridículo dar à heroína um sentimento extraordinário.⁽⁸⁸⁾ O princípio invocado em ambos os casos é o mesmo, a verossimilhança (atrelada às conveniências), mas Scudéry julga o *Cid* como um representante da dogmática crítica dos sábios que se faz por regras, enquanto Bussy Rabutin ilustra a crítica dos salões, que não aceita a submissão às regras e faz apelo ao gosto, que consiste em

julgar bem tudo o que se apresenta por não sei que sentimento que vai mais rápido e, algumas vezes, direto que a reflexão.⁽⁸⁹⁾

Comentando essa definição de gosto, que não é única e desse período pródigo em tematizar essa categoria, Jean-Pierre Dens explica que o gosto está na origem de um sentimento que nos atrai para um objeto ou uma pessoa. Muito frequentemente, a razão profunda dessa atração nos escapa e teríamos às vezes dificuldade em justificá-la. O gosto se opõe nisso ao raciocínio, que procede de maneira dedutiva. Isso ex-

(88) Apud Jean - Pierre Dens, op.cit., p.127

(89) Cavaleiro de maré, apud Jean - Pierre Dens, op.cit., p.86

plica, por outro lado, porque o gosto age sem intemediário e toca diretamente a essência de seu objeto. Nenhuma tela existe entre o sujeito que percebe e o objeto apreendido. A reflexão, ao contrário, organiza-se a partir de uma cadeia de proposições da qual cada uma está ligada à precedente segundo um processo lógico. A lentidão de seu procedimento é o preço de suas exigências de rigor e certeza. Contrariamente, o gosto percebe como por instinto a medida de seu objeto; nessa relação de afinidade imediata nenhum julgamento apriorístico entrava o processo em curso.⁽⁹⁰⁾ Desenredando os fios do raciocínio lógico, assumindo o natural, o instintivo e o sentimento, não raras vezes o gosto cai no registro do indefinível:

Embora tenha dificuldade em determinar em que ele consiste, não é preciso crer que ele depende da imaginação ou da fantasia; é alguma coisa de real; é um não sei que que se sente, que dá prazer, e que não se saberia definir nitidamente.⁽⁹¹⁾

Esforzando-se por superar o domínio do indefinível, o Padre Bouhours explica o gosto segundo três linhas de força: o sentimento natural desvinculado do saber adquirido, a doutrina ou ciência (base da crítica dos sábios); a relação direta entre sujeito e objeto; o instinto da reta razão, que se move com mais rapidez que o raciocínio. Este último ponto, o gosto engatado na razão, é concebido como uma atividade ativamente crítica e (como a razão) universal,

(90) Op.cit., p.86-87

(91) Apud Jean - Pierre Dens, op.cit., p.88

sem o risco de perder-se em aspectos afetivos ou emocionais, sem o perigo do relativismo, risco e perigo que contrariavam profundamente à época clássica. Diz Bouhours:

O gosto é um sentimento natural que dirige a alma, e que é independente de todas as ciências que se podem adquirir; o gosto não é outra coisa que uma certa relação que se encontra entre o espírito e os objetos que se lhe apresentam; enfim, o bom gosto é o primeiro movimento, ou, por assim dizer, uma espécie de instinto da reta razão que a arrebatava com rapidez e a conduz mais seguramente que todos os raciocínios que se poderiam fazer. (92)

Contrariamente ao caráter vago e indistinto que posteriormente adquiriu, caráter obscuro e difuso indicado, por exemplo, pela recusa em discuti-lo, o gosto na sociedade polida do século XVII não era considerado como a expressão de uma experiência subjetiva, antes era afirmado como a manifestação do grupo social ao qual o indivíduo pertencia. E, como manifestação do segmento social, o gosto é, acima de tudo, conformidade e adequação, representando uma força preferencialmente conservadora frente a impulsos inovadores, regulamentada pelo costume e pelas conveniências:

O costume faz as conveniências, e as conveniências fazem o que agrada; e assim nosso gosto acha bom o que está de acordo com as conveniências, e acha mau o que está contra elas, regula-se pelo costume. (93)

(92) Apud Jean - Pierre Dens, op.cit., p.93

(93) Apud Jean - Pierre Dens, op.cit., p.90

A uniformidade instalada pelo gosto depende de uma prática e não de um saber adquirido (no estudo solitário do gabinete)⁽⁹⁴⁾ Cumpre, portanto, localizar a que prática o gosto recorre. Não certamente à prática das disputas tão caras às escolas (no geral, as dos jesuítas), vistas com horror pelas *honnête gens*:

Tenho dificuldade em adivinhar por que as pessoas educadas nos colégios são de ordinário pouco complacentes e impolidas: a ciência que deles elas extraem não deveria fazer um tão mau efeito sobre o espírito, que ela deforma em vez de endireitar. Creio que o hábito que neles se tem de sempre se disputar e se dizerem injúrias em Latim torna-as ferozes e incapazes de ceder e sujeitar seus sentimentos para acomodarem-se àquela dos outros.⁽⁹⁵⁾

O gosto igualmente não se forma na familiaridade com livros, uma vez que esses segregam as pessoas do convívio social:

O mais feliz nascimento do mundo necessita de uma educação e desse belo uso do mundo, que refina a inteligência e torna sutil o bom senso. Disso decorre que os eruditos de profissão não são ordinariamente *beaux esprits*. Como estão de ordinário enterrados no estudo e têm pouco comércio com as *honnêtes gens*, eles têm no espíri-

(94) Jean - Pierre Dens, op.cit., p.91

(95) Morvan de Bellegarde, Apud Jean - Pierre Dens, op.cit., p.71

to uma certa polidez e não sei que encanto que é preciso ter.⁽⁹⁶⁾

Ressalte-se que não é o estudo dos livros que está sendo contestado, mas seu poder de isolamento, obstáculo a outras formas de percepção e ação que exigem mais perspicácia, acuidade, rapidez, tudo aquilo, enfim, que emana das práticas de sociabilidade desses poucos privilegiados:

O gosto se cultiva tão bem quanto o espírito...
O gosto se forma na conversação e herda-se o gosto de outrem à força de o frequentar.⁽⁹⁷⁾

A apreciação segundo o gosto não flutua, portanto, ao sabor da subjetividade; ao contrário, mantém a consistência do que é regulado pelas práticas cotidianas de círculos sociais muito coesos e vigilantes a respeito de infrações e desvios. O gosto atribui ao público mundano a condição de árbitro das letras e artes, árbitro que deveria explicar seu julgamento *ex post*, diferentemente da crítica dos sábios que encontrava seu fundamento no *a priori* das regras. O gosto é, portanto, sentimento que incorpora as convenções sociais. E o gosto, sentimento que tantas investigações provocou no século XVIII, permanece permeado pelas convenções sociais, e por essa contrasta com o gênio, puro dom da natureza, ou é isso que vemos no artigo homônimo da *Enciclopédia*. Quanto ao verbete *Gosto*, foi ele confiado a Voltaire, que confirma o gosto como um *sentimento direto*, liberto das peias do raciocínio dedutivo, característico do julgamento pelas regras: Para o gosto não basta ver, conhecer

(96) Padre Bouhours, apud Jean - Pierre Dens, op.cit., p.71

(97) Amelot de la Houssaye, apud Jean - Pierre Dens, op.cit., p.85

a beleza de uma obra; é preciso senti-la, ser por ela tocado. Não basta sentir, ser tocado de maneira confusa; é preciso desenredar os diferentes matizes; nada deve escapar à prontidão do discernimento. Entretanto, para que esse discernimento sutil, ágil e preciso aconteça, requer-se **hábito e reflexão**, ou seja, o gosto, mesmo sendo fundado no sentimento (e sentimento era então natureza), não pode, por assim dizer, ser abandonado à própria sorte: **Forma-se o gosto pelas Artes mais que o gosto sensual.**⁽⁹⁸⁾

* * *

5. O gosto e um novo público leitor

No século XVIII, não se pode deixar sem registro um outro nó de acontecimentos em que o gosto se insere: a transformação do público num dado polêmico para a *intelligentsia*. Entretanto, para melhor observar essa problematização convém focalizar o contexto inglês, onde, sem ainda ser permitido falar-se de público de massa, delineia-se um público bastante amplo e ativo para aquecer o mercado da palavra impressa, à proporção que a figura do patrono é deslocada pela do editor. Normalmente esse fenômeno é explicado tomando-se por quadro de referência a triade nobreza urbana, estratos superiores da burguesia e intelectualidade classe média identificada com os padrões aristocráticos, ou seja, o trinômio do interlocutores pretendidos, por exemplo, por um poeta palaciano como Pope. Esse

(98) Verbete "Gout", in Encyclopedie ou ...

triângulo é tomado como a primeira fronteira de público, forçada pela expansão do hábito, necessidade e/ou gosto de ler por outros segmentos sociais. Aliás, muitos ingleses durante o século XVIII e início do século seguinte mostravam-se impressionados pelo alargamento do número de leitores:

A mais pobre espécie de agricultores e mesmo, em geral, a gente mais pobre da cidade, que antes desse período empregavam suas tardes de inverno em narrar histórias de bruxas, fantasmas e duendes, etc..., agora abreviam suas noites de inverno com ouvir seus irmãos a ler histórias, romances, etc, e, entrando em suas casas, você pode ver *Tom Jones*, *Roderick Randon* e outros livros, postos no alto de suas estantes de guardar comida, etc... Em suma, todas as ordens e posições agora lêem. (99)

Estudos mais recentes têm revelado que avaliações como essas são exageradas, pois não só a alfabetização não havia ainda alcançado patamares que autorizassem entrever sua universalização, como também permaneciam inúmeras as barreiras que dificultavam ou mesmo inviabilizavam aos alfabetizados a efetiva inserção nos circuitos de leitura. (100) Fosse como fosse, contudo, os índices de alfabetização, depois de haverem decrescido acentuadamente durante a Restauração, dão sinais de voltar a ascender logo no início do século

(99) James Lackington, apud Leo Lowenthal e Marjorie Fiskie, "The debate over art and popular culture in Eighteenth Century in England, in Mirra Komarovsky (ed) Common Frontier of the Social Sciences, p.35

(100) Cf. Richard D. Altick, The English common - reader, p.1-77; I am Watt, A ascensão do romance, p.34-54, Raymond Williams, The Long Revolution, p.177-194

XVIII, enquanto o que se pode compreender por público leitor passa a integrar não apenas as elites sociais e intelectuais, como também camadas intermediárias da população, como comerciantes, lojistas, funcionários administrativos, membros do clero, agricultores mais ou menos enriquecidos, podendo até mesmo estender-se para envolver artesões e criados, isto é, pessoas bem distantes do ponto de referência já apontado. De modo geral, porém, tem-se insistido no peso assumido pelos leitores das classes médias, e em especial tem-se enfatizado a incorporação de contingentes de mulheres *middle-class* ao público leitor. Em resumo, o público leitor inglês durante o século XVIII em nada se assemelha a um grupo coeso seja em sua formação intelectual seja em suas práticas de sociabilidade. Antes, a heterogeneidade é sua característica fundamental. Todavia, correndo o risco da esquematização, poder-se-ia pensar um contraponto: de um lado, um conjunto cultural cuja homogeneidade se consolidava pela ação educativa da escola que ensinava as letras, orientadas para as práticas da sociabilidade elegante; de outro lado, aglutinavam-se leitores de diferentes bagagens intelectuais, mas cuja *paideia* não incluía a familiaridade com os clássicos e cujo modo de apropriação dos textos dispensava quer o conhecimento das regras quer os códigos tácitos do gosto definidos em círculos aristocráticos como os salões. Tendencialmente, esses leitores estavam predispostos ao realismo, à novidade, ao sensacionalismo e à sentimentalidade, ou seja, a uma amálgama indigesta para o gosto da intelectualidade direcionada pelo classicismo da nova idade de Augusto. Ademais, é imprescindível salientar que o aumento do público leitor ocorre em estreita correlação com o crescimento e a diversificação do mercado editorial e o momento da imprensa periódica: folhas impressas, revistas, jornais, resenhas literárias, etc. E o tempo da ascensão do romance. Por esse

época, as bibliotecas circulantes fazem sua entrada vitoriosa na cena cultural, posto que nem por todos bem vistas. E então que a condição do escritor é substantivamente alterada, visto que passa a depender suas relações com o editor, conforme Daniel Defoe:

Escrever... tornou-se um Ramo do Comércio Inglês realmente notável. Os editores são Mestres de Manufatura ou Empregadores. Os diversos Escritores, Autores, Copiadores, Sub-Escritores e todos os outros operadores de Pena e Tinta são trabalhadores empregados pelo dito mestre de Manufatura. (101)

Leo Lowenthal e Marjorie Fiskie, ao examinarem essa questão, localizam nos escritos de Oliver Goldsmith um manancial de informações sobre a situação do escritor nesse conturbado período em que o patrono é eclipsado pelo editor. De uma parte, Goldsmith deve convir que o público, coletivamente considerado, é um bom e generoso senhor, desde que permite a um escritor de real mérito tornar-se rico. Mas, mesmo quando a riqueza não acontece, ele pode agora recusar um convite para jantar, sem temer incorrer no desagrado de seu patrono, ou passar fome por permanecer em casa. Agora, ele pode até mesmo falar a príncipes com a superioridade consciente de seu saber. Ao esquivar-se das obrigações impostas pela proteção dos grandes, um escritor pode asseverar a dignidade da independência. (102) Ou seja, a independência trazida pelas relações com o editor reveste o escri-

(101) Apud Raymond Williams, The Long Revolution, p.193

(102) Apud Leo Lowenthal e Marjorie Fiskie, op.cit., p.69

tor de uma até então desconhecida respeitabilidade, valoriza sua auto-imagem. De outra parte, porém, provoca conflitos até então ignorados:

O longo hábito de escrever para ganhar o pão desse modo direciona a ambição de cada autor pelo menos para a avareza... ele desespera do aplauso e volta-se para o ganho... Destarte, o homem que, sob a proteção dos grandes, poderia ter feito a honra da humanidade, quando somente patrocinado pelo editor, torna-se uma coisa apenas pouco superior ao companheiro que trabalha na prensa.⁽¹⁰³⁾

Sobremaneira inquietante é o destino do gênio, pressionado a fazer concessões ao gosto de um público representado como bem pouco confiável:

o gênio, ao invés de crescer como uma vigorosa árvore, estendendo seus ramos por todos os lados... assemelha-se a um raquítico teixo, torturado numa forma ordinária, sem projetar sombra, sem exhibir flor, sem difundir perfume, sem dar fruto, nada mais propiciando que estéril conceito para o divertimento do espectador ocioso⁽¹⁰⁴⁾.

(103) Apud Leo Lowenthal e Marjorie Fiskie, *op.cit.*, p.68

(104) Apud Leo Lowenthal e Marjorie Fiskie, *op.cit.*, p.68

De modo geral, portanto, o escritor representado por Goldsmith, ao perder a proteção dos grandes, acha-se liberto dos ditames seculares da subserviência, orgulhoso de sua autonomia; mas, quando procura situar-se nas relações impessoais do mercado, onde se insere pelas mãos do editor, percebe-se lutando pela subsistência em condição muito pouco diferente à de um trabalhador manual, à mercê de leitores a quem apresenta muito pouca afinidade. O público leitor - público efetivo - muito pouco se assemelha ao público esclarecido, o público ideal. Ora, essas declarações de Goldsmith balizam os principais dilemas em que se debatia a intelectualidade direcionada por padrões aristocráticos, quando o público leitor e o mercado editorial se expandem a ponto de um escritor poder viver do que auferir da comercialização de suas obras. Não obstante esses e muitos outros pontos de conflito poderem figurar nos escritos de um único autor, segundo Lowenthal e Fiskie, *no conjunto*, a reação dos homens de letras sintonizados com as elites instruídas diante da proliferação de produtos literários, leitores e escritores percorreu o caminho do otimismo para o pessimismo. De início, os letrados alimentavam a esperança de canalizar as disponibilidades dos recém-recrutados leitores das letras profanas tanto para o aperfeiçoamento moral quanto para a apreciação do *espírito (wit)* aristocrático, segundo o modelo do programa explicitado *a posteriori* por Addison:

Desde que angariei para mim uma tão grande Audiência não me poupo Penas para fazer sua Instrução agradável e sua Diversão útil. Por essa Razão, esforçar-me-ei para animar moralidade com *espírito* e temperar *espírito* com moralidade... Foi dito de Sócrates que ele fez a Filosofia

descer do Céu para habitar entre os Homens; e eu serei ambicioso de dizer o mesmo de mim que tenho feito a Filosofia descer dos Gabinetes e Bibliotecas, Escolas e Colégios, para residir nos Clubes e Assembléias, nas Conversas e nos Cafés⁽¹⁰⁵⁾.

O papel de divulgador planejado por Addison para seu ensaísmo periódico, numa fórmula perfilhada por Steele, sedimentava-se numa espécie de *filantropia literária*⁽¹⁰⁶⁾, experimentando tal êxito que suscitou uma série de continuadores. Porém, a sequência dos acontecimentos não trouxe o retorno esperado pelas benevolentes pretensões de educar os leitores das classes médias pela injeção de doses equilibradas de *morality and wit*. Contrariamente a essa proposta conservadora de aperfeiçoamento e elevação, o mercado fazia circular uma massa heterogênia e heteróclita de produtos impressos que atendiam a um extenso arco de necessidades e interesses, fazendo apelo a diferentes possibilidades financeiras, desde a caríssima tradução da *Iliada* por Pope até as hoje inominadas obras da literatura de tostão. Nesse cenário, encontramos um grupo de filósofos e escritores seriamente perturbados pelo fato de que, com o aumento da alfabetização, qualquer pessoa e todo mundo pode tornar-se crítico literário, incompetentes estão agora emitindo julgamento, e os padrões literários podem, em consequência disso, despedaçarem-se completamente.⁽¹⁰⁷⁾ Esse grupo de filósofos e escritores, por volta da metade do século,

(105) Apud Leo Lowenthal e Marjorie Fiskie, op.cit., p.59-60. Sobre o *wit*, ver William K. Wimsatt Jr. e Cleanth Brooks, "A retórica e o 'wit' neoclássico", in op.cit., p.267-305

(106) Ian Watt, op.cit. p.45

(107) Apud Leo Lowenthal e Marjorie Fiskie, op.cit., p.89

põe a questão do gosto em lugar privilegiado de suas discussões, como o faz Davi Hume, que publica seu *Do padrão de gosto* em 1741, ou seja, no mesmo ano em que o nada clássico *Pamela* de Richardson obtém inusitado sucesso. Hume abre seu ensaio por apontar a extraordinária variedade de gosto que há no mundo⁽¹⁰⁸⁾, a fim de propor que se procure encontrar um *padrão de gosto*, uma regra capaz de conciliar de diversas opiniões dos homens, pelo menos uma decisão reconhecida, aprovando uma opinião e condenando outra.⁽¹⁰⁹⁾ Esse objetivo é tanto mais difícil de se concretizar quanto mais se afirma que a beleza não é uma qualidade das próprias coisas, mas que ela existe apenas no espírito que contempla. (As bases subjetivas do gosto foram muito acentuadas no século XVIII por críticos e filósofos) Nesse espírito que contempla, ou seja, na sede do padrão do gosto, há que se distinguir *sentimento* de *entendimento*, já que o sentimento está sempre certo - porque o sentimento não tem outro referente senão ele mesmo, e é sempre real, quando alguém tem consciência dele. Por seu turno, nem todas as determinações do entendimento são certas, porque têm como referente alguma coisa além delas mesmas, a saber, os fatos reais, e nem sempre são conformes a esse padrão.⁽¹¹⁰⁾ No interior do espaço circunscrito por esses marcos, Hume trabalha no sentido de, primeiro, reafirmar a universalidade dos princípios do gosto, visto que, se assim não fosse, contrariaria a premissa da unicidade universal da natureza humana, e, em segundo lugar, de qualificar apenas alguns poucos homens para o exercício dos bens culturais segundo o padrão do gosto, o que

(108) In *Os pensadores*, p.261

(109) *Ibidem*, p.262

(110) *Loc. cit.*

significa, necessariamente, desqualificar a maioria para a mesma finalidade:

Assim, embora os princípios do gosto sejam universais, e aproximativamente, senão inteiramente, os mesmos em todos os homens, mesmo assim poucos são capazes de julgar qualquer obra de arte, ou de impor seu próprio sentimento como padrão de beleza.

Após resumir os argumentos expostos durante o ensaio para o fundamentar essa restrição - Raramente os órgãos da sensação interna são suficientemente perfeitos... Quando um crítico não possui delicadeza... Quando não é ajudado pela prática... Quando não faz qualquer comparação... Quando se deixa dominar por preconceitos... Quando lhe falta bom senso... -, Hume conclui:

A maioria dos homens sofre de uma ou de outra dessas imperfeições, e por isso acontece que o verdadeiro juiz das belas-artes, mesmo nas épocas mais cultas, seja uma personalidade tão rara. Só o bom senso, ligado à delicadeza do sentimento, melhorado pela prática, aperfeiçoado pela comparação e liberto de todo preconceito, é capaz de conferir aos críticos esta valiosa personalidade, e o veredito conjunto dos que a possuem, seja onde for que se encontrem, é o verdadeiro padrão de gosto e de beleza.⁽¹¹¹⁾

(111) *Idem*, p.267-268

Por meio de procedimentos argumentativos semelhantes ao empreendido por Hume, uma elite intelectual requer para si o direito de emitir juízos de valor a respeito dos produtos culturais e representa-se como **mentora e líder cultural da nova ordem social da classe média.**⁽¹¹²⁾ Resumindo o que até aqui se disse sobre o gosto, o gosto é sempre uma categoria da recepção, do público, mas é preciso considerar seu funcionamento em contextos sócio-culturais distintos: em círculos ultra-seletivos e homogêneos como os dos salões seiscentistas, o gosto é diretamente exercido pelos componentes desses círculos, servindo, portanto, como um instrumento de ajuste e coesão do grupo; quando, porém, o público se amplia pelas relações impessoais do mercado, e conseqüentemente se torna problematicamente heterogêneo, o gosto (bom) é reivindicado como insígnia de alguns poucos que se representam como os porta-vozes do público em geral, incumbidos de uma tarefa de mediação: por um lado, devem ensinar ao público o que é passível ou não de ser apreciado; por outro, devem atuar junto aos escritores como intérpretes do público. Especialmente nesse momento em que o público se torna um dado problemático para escritores e filósofos como Goldsmith e Hume, a mediação entre obra e público destaca-se como enfaticamente urgente. E é nesse momento que surge o crítico como líder e mentor de uma nova ordem cultural.

(112) Leo Lowenthal e Marjorie Fiskie, *op.cit.*, p.104

Gênio é o talento (dom natural) que dá à arte a regra.

Immanuel Kant

OS FAVORITOS DA NATUREZA

1. A esfera do sentimento

Ao estudar a formação do sistema setecentista das belas-
artes, Paul Oscar Kristeller destaca um fato que, assegura ele, não
é suficientemente realçado e que é sobremaneira importante: a *tema-*
tização da diferença entre arte e ciência: Em outras palavras,
esclarece Kristeller, a separação entre as artes e as ciên-
cias no sentido moderno pressupõe não somente o efetivo
progresso das ciências no século XVII, mas também a re-
flexão sobre as razões por que algumas outras atividades
intelectuais humanas que nós hoje chamamos Belas-Artes
não participavam ou não poderiam participar da mesma es-
pécie de progresso.⁽¹⁾ O recinto discursivo onde se tematizou a
cisão entre arte e ciência foi a Querela entre Antigos e Modernos,
que de forma alguma limita seu raio de alcance às belas-letras. Elo-
quência, poesia, artes e ciências, tudo enriqueceu o denso e borbu-
lhante caudal de discussão sobre as relações de antigos e modernos,
bem como sobre a superioridade de uns ou de outros. Vale lembrar que
se estava sob o impacto das realizações ocorridas no passado muito
recente, mas que nem todos se mostravam muito impressionados por
elas, a ponto de William Temple declarar: Não existe na astrono-
mia nada de novo que se possa comparar aos antigos, a não

(1) Op.cit., p.134-135

ser o sistema de Copérnico; nem na física, com exceção da circulação sanguínea de Harvey.⁽²⁾ A extravagância de Temple não é representativa da argumentação dos advogados da causa da supremacia dos antigos, todavia patenteia a que podia conduzir o acirramento dos ânimos. Como quer que fosse, a refrega que rivalizou as excelências de antigos e modernos girou muito em torno das "trevas medievais": se mantido o desprezo de origem renascentista pelo intervalo do caminhar das luzes durante a Idade Média, como sustentar que a natureza humana não estava sujeita à degenerescência? Tem-se citado Bernard de Fontenelle, uma *anima naturaliter moderna*⁽³⁾, como tendo sumarizado lapidariamente a questão de fundo do embate:

Uma vez que se chegue a entendê-la bem, toda a questão da superioridade entre os antigos e os modernos reduz-se a saber se as árvores de ontem eram maiores que as árvores de hoje. Se o foram, Homero, Platão e Demóstenes não poderão ser iguallados, se, ao contrário, nossas árvores forem tão grandes quanto as das épocas passadas, então podemos rivalizar com Homero, Platão e Demóstenes.⁽⁴⁾

Em outros termos, se as árvores são tão altas hoje quanto o eram no passado, a mente humana deve ser igualmente poderosa, o que significa, em última instância, a validade do postulado da permanência das leis da natureza postulado que, aliás, Descartes havia defendido. Resta, portanto, explicar as mudanças observáveis no tempo e no espaço. Mas um ponto deve ser respeitado: o fato de os antigos terem feito as descobertas que fizeram, defendem os modernos,

(2) Apud Robert Nisbet, História da idéia de progresso, p.161

(3) John Bury, The idea of progress, p.98

(4) Apud Robert Nisbet, op.cit., p.163

não é sinal de que fossem dotados pela natureza de poderes não concedidos aos modernos; estes, se tivessem vivido naquelas remotas eras, teriam feito as mesmas descobertas que seus pósteros. Aliás, os que chegam depois ao mundo desfrutam de uma vantagem incontestável: Nós nos beneficiamos intelectualmente das descobertas que foram realizadas por outros; outros emprestam-nos sua inspiração à qual somamos a nossa própria, e se conseguimos realizar alguma coisa a mais do que o primeiro, foi ele mesmo que nos ajudou a fazer mais do que ele.⁽⁵⁾ Nesse ponto, percebe-se que ao postulado da igualdade natural de antigos e modernos deve juntar-se a premissa da continuidade histórica cumulativa para que se delinear com um pouco mais de nitidez a noção de progresso. É certo que os pressupostos da igualdade natural e da acumulação constante do conhecimento convivem, contraditoriamente, com a noção cíclica de história: por um lado, adota-se para a história a teoria das quatro idades do homem⁽⁶⁾, por outro, assegura-se que o conhecimento é fruto do tempo e da experiência. Entretanto, o conceito de relativo progresso que se constitui nessa contradição não pode, segundo destacados paladinos dos modernos, ser referido a todos os ramos da atividade humana, indiscriminadamente. Há atividades, como a poesia e a eloquência, sobre as quais não se pode dizer que avançam, que progridem. Essas artes que se subtraem ao progresso não coincidem com aquelas que ao final irão compor o rol das belas-artistas, uma vez que, por exemplo, a música podia ser contada entre os conhecimentos que progridem, enquanto a jardinagem podia figurar ao lado da poesia. Essas flutuações, contudo, interessam menos nos que o princípio que governa a cisão, e que Charles Ferrault ex-

(5) Bernard de Fontenelle, apud Robert Nisbet, op.cit., p.164

(6) Cf. Robert Nisbet, op.cit., p.165

põe: em todas as Ciências e em todas as Artes cujos segredos se podem medir e calcular, nós sobrepujamos visivelmente os Antigos; não haveria senão impossibilidade de convencer os espíritos obstinados sobre as coisas de gosto e fantasia, como são a maioria das belezas da Eloquência e da Poesia, o que pôde impedir que os Modernos fossem reconhecidos como mestres naquelas artes como nas outras.⁽⁷⁾ Instala-se, por esse modo, na polêmica entre antigos e modernos, a oposição entre as atividades que, dependendo do medir e do calcular, progridem, ao passo que outras, subordinadas ao gosto e à fantasia, escapam ao progresso. Ser ou não tocado pela cumulação progressiva, como critério de distinção entre as artes e a ciência, surge, dessa forma, como um tema lançado em circulação por alguns líderes dos modernos em sua peleja com os partidários dos antigos, sendo retomado em várias ocasiões, a propósitos diversos e sob prismas diferentes, ao longo do século XVIII. E a força dessa distinção revela-se no seguinte: mesmo aqueles que não concordam com essa divisão devem abordá-la para contestá-la, tal como acontece com o abade Terrasson, *géomètre* influente, que, professa um avanço uniforme de todas as atividades que dependem do espírito humano, já que todas têm uma mesma fonte:

Separar a visão geral do progresso do espírito humano com relação às ciências naturais e com relação às Belas-Letras poderia ser um expediente proveitoso para aquele que tivesse duas almas; mas não pode servir de nada para aquele que não tem senão uma. Alguns daqueles que fazem essa separação concordam que ultrapassamos os An-

(7) Apud Paul Oskar Kristeller, *op. cit.*, p.136

tigos nas ciências naturais, sustentando sempre que lhes permanecemos inferiores na parte das Belas Letras. Ora, provei que os antigos conheciam melhor a Geometria e a Astronomia (embora fossem nisso bem inferiores a nós) do que conheciam os verdadeiros princípios da Razão e da Humanidade, única fonte do verdadeiro emprego das Belas-Letras em prosa e em Poesia.⁽⁸⁾

Por mais combatentes que fossem os *géomètres* como Terras-son, a adesão por eles angariada foi, contudo, restrita. Assim é que, perto da metade do século, deparamo-nos com Vauvenargues a contrapor *conhecimento e sentimento*, pleiteando a ultrapassagem dos antigos pelos modernos no que tange ao primeiro, ou seja, ao conhecimento, mas refutando ser possível afiançar que, relativamente aos sentimentos, ou seja, a uma manifestação dos *instintos da natureza*, os modernos se avantajam sobre os antigos:

Por que dissimularia eu o que penso? Sei que temos mais *conhecimentos* que os antigos os tinham: somos melhores filósofos sob muitos aspectos; mas no que respeita aos *sentimentos*, confesso que não conheço nenhum povo antigo que nos exceda. E desse lado, creio, que se pode bem dizer que é difícil aos homens alçarem-se acima dos *instintos da natureza*. Ela fez nossas almas tão grande quanto elas podem tornar-se, e a altura que elas tomam emprestado da reflexão é ordinariamente tanto mais falsa quanto ela é mais

(8) "La Philosophie applicable à tous les objets de l'esprit et de la raison" (excertos), in Francis que Vial e Louis Denise (org.), op.cit., p.36

proeminente. Tudo o que depende da alma não recebe nenhum acréscimo pelas luzes do espírito, e, porque o gosto aí reside essencialmente, vejo que se aperfeiçoam em vão nossos conhecimentos; instrui-se nosso julgamento; não se eleva nosso gosto.⁽⁹⁾

Ainda em torno da metade do século, alinhando-se entre aqueles que reconhecem na presença ou ausência de cumulação progressiva a diferença entre arte e ciência, Turgot escreve:

O conhecimento da natureza e da verdade é infinito como elas. As artes cujo objeto é agradar são limitadas como nós. O tempo faz incessantemente manifestarem-se novas descobertas nas ciências, mas a poesia, a pintura, a música têm um ponto fixo, que o gênio das línguas, a imitação da natureza, a sensibilidade limitada de órgãos determina que elas atinjam a passos lentos e que elas não podem ultrapassar. Os grandes homens do século de Augusto nele chegaram e ainda são nossos modelos.

Como se vê, é bastante recorrente a distinção entre o campo em que há cumulação progressiva e o domínio a respeito do qual se deve pleitear o *nec plus ultra*. Diferença semelhante está presente em um verbete para a *Enciclopédia*, publicado em 1776, da autoria de Marmontel:

(9) "Discours sur le caractère des différents siècles" (excertos), in Francisque Vial e Louis Denise (org.), in op. cit., p.55 (Grifos Meus)

A vantagem que Fontanelle atribui aos modernos, a de estarem montados sobre os ombros dos antigos, é, pois, bem real do lado dos conhecimentos progressivos, como a física, a astronomia, as mecânicas: a memória e a experiência do passado, as verdades, os erros em que se caiu, os fatos que foram recolhidos, os segredos que foram surpreendidos e furtados à natureza, mesmo as suspeitas que fizeram nascer a erudição ou a analogia são riquezas, e embora, para passarem de um século a outros, lhes tenha sido necessário transpor imensos desertos de ignorância, ainda escaparam, através da noite do tempo, muitos raios de luz, para que as observações, as descobertas, os trabalhos dos antigos tenham ajudado aos modernos penetrarem mais além do que eles no estudo da natureza e na invenção das artes. *Mas, em relação aos talentos, ao gênio e ao gosto, a sucessão não é a mesma. A razão e a verdade se transmitem, a indústria se pode imitar; mas o gênio não se imita, a imaginação e o sentimento não passam por herança.* (10)

A afirmação por parte de Vauvenarques, Turgot e Marmontel, a despeito de tudo o que os separa, da distinção entre o cumulativo e o não cumulativo é muito importante por atestar *um novo principium divisionis* que altera em profundidade o campo cultural, ao alocar o gênio, o gosto, a imaginação, as emoções num espaço especial e distinto da área sob a estrita autoridade da razão, a *esfera do senti-*

(10) Verbete "Ancien", in *Encyclopédie ou ...* (Supplement I) (Grifos Meus)

mento. Isso nos permite voltar à recusa dessa divisão por Terrasson: no início do século, ele ainda continuava fiel ao ideal da *mathesis universalis*. No entanto, ele defendia uma cidadela vencida. François Châtelet: Já em 1680, a *intelligentsia* inglesa, francesa, holandesa, alemã compreende perfeitamente que o sonho cartesiano da *Mathesis universalis* está destinado ao fracasso, que não há saber universal possível, que por todos os lados a força do real ultrapassa os sistemas fechados⁽¹¹⁾. No decorrer do século, aumenta a convicção na realidade poderosa e positiva do sentimento, e não só convicção na existência de seu poder indomável, mas também a confiança nesse poder, enquanto se alastra a afirmação de que o sentimento é natureza. Com efeito, o século das Luzes, dito também o século da Razão (e ele o foi, sem dúvida), insurgiu-se contra a desqualificação teórica do sentimento e lutou por outorgar-lhe um estatuto filosófico positivo. Assim sendo, sobre o racionalismo setecentista, elucida Châtelet: a racionalidade nova, em seu combate pela razão, entra em luta contra o cartesianismo em nome do próprio cartesianismo⁽¹²⁾. Porém, ao falar de racionalismo a respeito do século XVIII, é preciso ao menos observar diferenças como a apontada por Roland Desné entre o racionalismo cartesiano (de fundação idealista e metafísica) e o racionalismo do Iluminismo (de fundação empírico e experimental).⁽¹³⁾ A advertência de Desné importa à medida que nos recorda a necessidade de não sucumbir à falácia de tentar fixar na contraposição simplista entre racionalismo e empirismo as águas turvas e agitadas de um século cujos pensadores

(11) "Prefácio", in O Iluminismo, quarto volume de François Châtelet (org.), op.cit., p. 14

(12) *Idem*, p. 17

(13) "A filosofia francesa do século XVIII", in O Iluminismo, quarto volume de François Châtelet (org.), op.cit., p.75

duvidavam de sistemas acabados e fechados. De resto, ao produzir-se a polarização racionalismo/empirismo, obscurece-se a relevância de outros componentes da densa e tensa complexidade setecenista. Feita a ressalva, é útil registrar que o vigoroso empirismo inglês ajudou a pôr abaixo o postulado de acordo com o qual a razão é a fonte de *tudo* o conhecimento. Por consequência, contrariou-se com impacto e eficiência as pretensões ilimitadas da razão a tudo explicar, a tudo controlar, regular, legislar. Ao destruir-se o totalitarismo da razão, as sensações e as paixões abandonam sua forçada marginalidade e gradativamente são subtraídas à desconfiança que as sujeitava. É claro que em tudo há que se considerar as especificidades. E sobretudo não se pode converter a todos os pensadores da época em expoentes do empirismo. Mas, no conjunto, desde o início do século, são encontrados pensadores e ensaístas, referenciados pela filosofia de Locke, afirmando que a arte é função do *sentimento* e não da razão, e que, em consequência, não são as leis intelectivas e sim a sensibilidade, a imaginação, o gosto, as faculdades responsáveis pelo julgamento estético.⁽¹⁴⁾ Investiga-se com atenção e cuidado a emoção do sublime, a visão interior (*the inward eye*), o sentimento do belo, os prazeres da imaginação, a delicadeza e as bases subjetivas do gosto, as possibilidades de se estabelecer um padrão de gosto... Esses são os temas que os estudiosos de filosofia e da crítica setecentista têm apontado em seus trabalhos e que os levam a apontar uma extraordinária transformação: *a atenção para com o objeto é substituída pelo interesse pelos processos psicológicos do sujeito*. E mais, efetiva-se o movimento resumido esquematicamente por Wimsatt Jr e Cleanth Brooks: a poesia (e as demais belas-artes), durante a época do iluminismo, se retirou da área

(14) Fernando Bastos, Panorama das idéias estéticas no ocidente, vol. II, p.55

da verdade racional reivindicada pelas forças científicas e racionalistas.⁽¹⁵⁾ Há um deslocamento da poesia e outras belas-artes da zona governada pela razão para o espaço do sentimento, conquanto que entre a poesia e as belas-artes, de um lado, e a ciência, de outro, não se firme, ao menos no espaço das Luzes, nenhum antagonismo.

* * *

Em 1790, é publicada a *Crítica do Juízo*, de Kant. Nela, o filósofo é movido pela necessidade de sanar uma dificuldade interna de seu edifício filosófico: entre a ordem da natureza e a ordem da liberdade, fornecidas respectivamente pela faculdade de conhecer e a faculdade de desejar, objeto das duas *Críticas* anteriores, abriu-se como que um vácuo que era preciso neutralizar. Kant soluciona essa falha postulando uma faculdade mediadora, a faculdade de sentir prazer e desprazer. Certamente essa problemática específica está muito distante do raio de interesse do presente trabalho. Mas a terceira *Crítica* repercute muito além das questões específicas da arquitetura Kantiana, e mesmo excede o ambiente estritamente filosófico onde ela se insere. Um dos motivos dessa larga repercussão é o reconhecimento da *autonomia da arte*, que ela contribuiu decisivamente para constituir. Porém, Kant não usa a palavra *autonomia* a respeito da nova faculdade, conforme frisa Gilles Deleuze: Kant... recusa o emprego da palavra "autonomia" para a faculdade de sentir sob sua forma superior: impotente para legislar sobre os objetos, o juízo só pode ser dito *heautônomo*, o que signi-

(15) Op.cit., p.344

fica que legisla sobre si.⁽¹⁶⁾ Além do mais, Kant não está diretamente interessado em teorizar sobre a arte.⁽¹⁷⁾ O objeto específico de sua investigação é, como se disse, a faculdade de sentir. Apesar disso, entretanto, de não visar direta e especificamente à arte, Kant acaba por reafirmar a vinculação encontrada em investigações anteriores, sobretudo aquelas desencadeadas pelo objetivo de examinar o julgamento do gosto, entre belo e arte. Diz Kant:

A natureza era bela, se ao mesmo tempo aparecia como arte: a arte só pode ser denominada bela, se temos consciência de que ela seja arte e, contudo, ela nos parece natureza.⁽¹⁸⁾

Ao analisar a *faculdade de julgar o belo*, que é a definição nominal de *gosto*, Kant estabelece, de forma muito requintada do ponto de vista filosófico, as bases a partir das quais se fixou o que se convencionou denominar *autonomia da arte*. Não se objetiva, entretanto, fazer uma apresentação geral da estética de Kant. É suficiente para nossos propósitos retomar, na *Analítica do belo*, isto é, na primeira parte da *Crítica do Juízo*, alguns dos passos que mapeiam a *heautonomia* do belo, a qual se transfere para a arte, campo privilegiado para o exercício do julgamento do belo. A respeito do belo Kantiano é preciso, em primeiro lugar, ressaltar sempre que ele não é de modo algum atributo do objeto. Em consonância com a revolução copernicana por ele operada, Kant assegura que não se deve indagar se uma coisa é bela, mas que se deve admitir, como ponto de partida, que ele, o belo, é uma prerrogativa do sujeito que diz

(16) A filosofia crítica de Kant, p.55 Cf. *Crítica do Juízo*, "Introdução", VIII, in *Os pensadores*, p.185

(17) Cf. Ernest Cassirer, *Kant, Vida y doctrina*, p.319.320

(18) *Crítica do Juízo*, 45, in op.cit., p.245

isto é belo: Não pode haver nenhuma regra de gosto que determine por conceito o que é belo. Pois todo juízo dessa fonte é estético; isto é, o sentimento do sujeito, e não um conceito de objeto, é seu fundamento de determinação.

(19) Essa declaração faz ressaltar a especificidade do juízo estético ou juízo-de-gosto: ele não determina, não legisla sobre os objetos, mas apenas sobre si mesmo, numa inversão flagrante do que acontece com os outros juízos, isto é, o teórico e o prático. É por meio do juízo estético, pois, que Kant modela, numa esfera auto regulada, o prazer proporcionado pela simples intuição de objetos sobre os quais se pode dizer *isto me apraz*. Para delinear precisamente o juízo de gosto, Kant advoga:

A satisfação que determina o juízo-de-gosto é sem nenhum interesse.

E imediatamente a seguir, junta:

Interesse é denominada a satisfação que vinculamos à representação da existência de um objeto.⁽²⁰⁾

O que Kant está fazendo é retirar da esfera do belo os nexos causais próprios da ordem da natureza, domínio da razão teórica, assim como dela expurga todo prazer sensual, pois o desejo manifesta interesse pelo objeto, e igualmente dela retira qualquer satisfação vinculada ao bom, uma vez que à utilidade do bom (ser bom para) é inerente o interesse. O desinteresse, *conditio sine qua nom* do belo,

(19) Op.cit., 17, in. op.cit., p.231

(20) *Idea*, 2, in op.cit., p. 210

dispensa, reitera-se, qualquer consideração pela existência do objeto: se a questão é saber se algo é belo, não se quer saber se, para nós, ou para quem quer que seja, importa algo a existência da coisa, ou sequer se pode importar; mas sim como a julgamos na mera consideração (intuição ou reflexão) (21) Sendo assim, se alguém me pergunta se um edifício é belo, não me é lícito, para responder a isso, avaliá-lo pelo conforto que ele poderia me proporcionar, como me é proibido, mantida a mesma meta, lembrar o sacrifício social que sua construção acarretou. Se se trata de saber se um palácio é belo, quer-se apenas saber se a mera representação do objeto, em mim, é acompanhada de satisfação, por mais indiferente que se possa ser quanto ao objeto dessa representação... E preciso não ter a mínima preocupação pela existência da coisa e, a esse respeito, ser inteiramente indiferente, para fazer papel de juiz em assunto de gosto. (22) O desinteresse que se esboça implica, necessariamente, a *contemplação*: o juízo-de-gosto é meramente contemplativo, isto é, um juiz que indiferentemente à existência de seu objeto, apenas mantém-juntos sua índole com o sentimento de prazer e desprazer. Mas mesmo essa contemplação não é orientada para conceitos; pois o juízo-de-gosto não é um juízo-de-conhecimento (nem teórico nem prático)e, por isso, tampouco é fundado em conceitos, ou mesmo destinado a eles. (23) Apartado de qualquer interesse, instalado na pura contemplação, o sujeito pode sentenciar *isto é belo*, ou, o que é equivalente, *isto me apraz*. Embora o juízo-de-gosto se funde no sujeito, ele, entretanto, não está limitado ao

(21) Loc.cit.

(22) Loc.cit.

(23) *Idea*, 5, in op. cit., p.213-214

sujeito: seria ridículo alguém dizer *isto é belo para mim*. O juízo-de-gosto aspira à universalidade, não por argumentação conceptual, mas por *atribuição de adesão*, ou, dito de outro modo, o belo é *universalizável*: O juízo-de-gosto, ele mesmo, não postula a *concordância de todos... ele apenas atribui a todos a concordância, como um caso de regra, quanto ao qual espera confirmação, não de conceitos, mas de adesão de outros.*⁽²⁴⁾ Kant, pois, diferentemente de muitos dos que o precederam, dispensa toda busca de um padrão de gosto, uma vez que, para ele, a enunciação de um juízo-de-gosto traz em si, necessariamente, a afirmação de sua validade, enraizada que está na reivindicação de um *senso comum, que lhe garanta a comunicabilidade universal*. Isso posto, Kant pode pronunciar-se assim: *Belo é aquilo que, sem conceito, é conhecido como objeto de uma satisfação necessária*⁽²⁵⁾. Ao afastar-se de qualquer interesse, posto que conservando sua comunicabilidade universal, o belo divorcia-se de qualquer fim, teórico ou moral, não importa, uma vez que qualquer fim exterior, *se considerado como fundamento de satisfação, traz sempre consigo interesse.*⁽²⁶⁾ Ao segregar-se de qualquer fim externo, o belo somente admite *uma finalidade segundo a forma, mesmo sem que lhe ponhamos no fundamento um fim.*⁽²⁷⁾ Resumindo: a esfera do belo é modelada pela rede conceptual de Kant como um domínio independente quer em relação ao conhecimento intelectual, científico, quer a respeito das considerações práticas ligadas aos imperativos morais. Recorta-se, desse modo, o espaço da experiência estética, caracterizada pela ausência de conceituação,

(24) *Idem*, 5, in *op.cit.*, p.213-214

(25) *Idem*, 22, in *op.cit.*, p.237

(26) *Idem*, 10, in *op.cit.*, p.222

(27) *Loc. cit.*

pela supressão do interesse, o que impõe a contemplação, e pela repulsa a toda finalidade, salvo o fim que lhe é inerente. A conceptual, desinteressado e autotético, *o belo não conflita, contudo, com os interesses da razão*, e, repete-se, sua necessidade de assentimento universal assenta-se na pressuposição de um senso comum como ressalta Deleuze: **Sabemos que o prazer estético é inteiramente desinteressado já que em nada concerne à existência de um objeto. O belo não é objeto de um interesse da razão: O que não obsta a que ele possa estar sinteticamente unido a um interesse racional.** Suponhamos que é assim: o prazer do belo não deixa de ser desinteressado, mas o interesse a que está unido pode servir de princípio para a gênese da "comunicabilidade" ou da universalidade deste prazer; o belo não deixa de ser desinteressado, mas o interesse a que está unido sinteticamente pode servir de regra para uma gênese do sentido do belo como senso comum.⁽²⁸⁾ Nessa direção, convém transcrever uma nota do próprio Kant: **Um juízo sobre um objeto de satisfação pode ser *desinteressado*, e no entanto muito *interessante*, isto é, não se funda sobre nenhum interesse... Somente em sociedade se torna *interessante* ter gosto.**⁽²⁹⁾ Cabe agora, portanto, perguntar o que acontece quando se transfere para a arte as exigências do julgamento do belo. A resposta é como segue: a arte passa a reivindicar o direito de submeter-se apenas às leis que formula para si própria, liberando-se da servidão a fins de que lhe são exteriores. Ao colocar-se como uma esfera cultural independente, ela requer para si uma espécie de *legalidade imanente*, independente, portanto, quer

(28) Op.cit., p.59

(29) Op.cit., nota 4 apostá ao 2, in op.cit., p.210

da ciência, quer da moral. Porém não se deve negligenciar o fato de que a autonomia da arte extraída da heautonomia do belo Kantiano reivindica a autonomia do sujeito. Ou, por outra, a autonomia da arte quando calcada na *Crítica do Juízo*, é uma projeção da autonomia do sujeito.

2. Imaginação e gênio

A afirmação de que há objetos que devem ser alvo de uma atitude especial é encontrada aqui e ali no século XVIII, e, é sempre bom repetir, costumeiramente atrelada ao novo estatuto teórico dos direitos do sentimento frente à jurisdição da razão. Entretanto, segundo explica Kristeller em seu estudo sobre o assunto⁽³⁰⁾, a elaboração do sistema de belas-artes, que acabou por congregar esses objetos especiais, não foi iniciada por grandes filósofos, o que não impediu muitos deles, notadamente os da escola escocesa e os alemães, de se voltar para a teorização das belas-artes. Antes, o agrupamento das belas artes deve seu primeiro impulso a amadores franceses e ingleses cujas conversas e discussões respaldaram tratados por eles ou para eles escritos, tratados que se empenhavam em congregar as artes necessárias a um novo modelo de homem polido, que deveria educar sua sensibilidade tanto quanto seu raciocínio. Se a partir de um dado momento se fixam como belas-artes a poesia, a música (como realização também, e não apenas como teoria), a pintura, a escultura

(30) "The Modern system of arts", já citado

e a arquitetura, muitas oscilações anteriores são observadas. Mas o que aqui importa é o princípio que organiza as sistematizações propostas: o conceito de *imitação da natureza*, mas não da natureza apreendida pelos sentidos, mas da natureza idealizada, ou, se se quiser, corrigida. A essa espécie de imitação seletiva e idealizante denominou-se, no século XVIII, *imitação da bela natureza*, e foi sob seu patrocínio direto que ocorreu a reunião de cinco artes num único sistema. Esse agrupamento de base está constituído no *Discurso* de D'Alembert:

(a *pintura e a escultura*) exprimem todas as partes da "bela natureza" e a representam tal qual é, uniforme e variada; a *arquitetura*... limita-se a imitar pela agregação e pela união dos diferentes corpos que usa, a disposição simétrica que a natureza observa mais ou menos sensivelmente em cada individuo e que contrasta tão bem com a bela variedade de todo o conjunto. A *poesia*... não usa para a imitação senão palavras dispostas segundo uma harmonia agradável ao ouvido; fala antes à imaginação do que aos sentidos; apresenta-lhe de maneira viva e comovente, os objetos que compõem este calor, pelo movimento e pela vida que sabe dar... a *música* ocupa o último lugar na ordem da imitação; não que sua imitação seja menos perfeita nos objetos que se propõe a representar, mas porque parece limitado até agora a um número menor de imagens, o que deve ser atribuído menos à natureza do que à in-

venção e aos recursos por demais escassos a maioria dos que os cultivam.⁽³¹⁾

Como se vê, todas as artes agrupadas como belas são explicadas pelas imitação. Entretanto, como já se disse, os enciclopedistas visam a que seus leitores não sejam tragados pelo mar de informação da *Enciclopédia*, e por isso diligenciam por lhes fornecer uma espécie de *mapa-mundi* que os guie em meio aos muitos volumes que resultaram de seu empreendimento. Em termos mais breves, os editores procuram traçar uma ordem enciclopédica. Para tanto, recorrem ao Chanceler Bacon, que, a propósito de sua *instauratio magna*, em 1623, sustentava:

As divisões do conhecimento, que se relacionam com as três partes da Inteligência do Homem, a qual é a base da ciência, são estas: a HISTORIA, que se relaciona com sua memória; a POESIA, com sua imaginação; a FILOSOFIA, com sua RAZÃO.⁽³²⁾

Paralelamente à ciência humana, Bacon situava a ciência divina que aceitava igual divisão. Destarte, o Lorde Chanceler aponta para o traçado de duas árvores do conhecimento, uma dos conhecimentos que as Escrituras revelam, outra dos conhecimentos que os sentidos revelam. Os enciclopedistas encarregaram-se de desconhecer a linha divisória entre o humano e o divino e de fundir as duas árvores em uma única, de maneira que a ciência divina se subordine à ciência do homem. Mas, de qualquer forma, o princípio baconiano das

(31) Jean Le Rond D'Alembert, op.cit., p.43

(32) Del adelanto y progreso de la ciencia divina y humana, II, p.185

três faculdades é retomado pelos editores da *Enciclopédia*, que com ele modelaram a ordem enciclopédica. Diderot:

Foi de nossas faculdades que deduzimos nossos conhecimentos; a história nos veio da memória, a filosofia, da razão, e a poesia, da imaginação, divisão fecunda à qual a própria teologia se presta...⁽³³⁾

O princípio das três faculdades mostrava-se tanto mais atraente para os *philosophes* quanto mais ele facilitava um acordo desembaraçado com a epistemologia empirista que orienta os textos introdutórios a *Enciclopédia*. D'Alembert:

Os objetos de que se ocupa nossa alma são espirituais ou materiais, e nossa alma ocupa-se desses objetos através das idéias diretas ou através de idéias refletidas. O sistema dos conhecimentos diretos somente pode consistir na coleção puramente passiva e como que maquinal desses mesmos conhecimentos; é o que chamamos memória. A reflexão pode ser de dois tipos... ou raciocina sobre os objetos das idéias diretas ou as imita. Assim, a memória, a razão propriamente dita e a imaginação são três maneiras pelas quais nossa alma opera sobre os objetos de seus pensamentos.⁽³⁴⁾

(33) "Prospecto", in op. cit., p.143

(34) Op.cit., p.51

Ao adotarem, pois, o princípio baconiano das três faculdades, os enciclopedistas estão pondo a poesia e as belas-artes sob o signo da imaginação. E, como se vê na transcrição do excerto de D'Alembert, a imaginação surge como uma faculdade reflexiva que imita os objetos das idéias diretas. Acontece desse modo um casamento estranho entre imaginação e imitação, porque se está habituado a associar imaginação e criação, e ver oposição, antagonismo entre imaginação e imitação. Assim sendo, vejamos que conceito de imaginação permite o entrelaçamento que pós-Kantianamente causa estranheza. Diz-nos D'Alembert:

Não consideramos aqui a imaginação como a faculdade que possuímos de nos representar os objetos, porque essa faculdade não é outra coisa senão a própria memória dos objetos sensíveis, memória que estaria em exercício contínuo se não fosse aliviada pela invenção dos signos. Tomamos a imaginação num sentido mais nobre e mais preciso, como o talento como o *talento de criar imitando*. (35)

Ao conceituar desse modo a imaginação, o *philosophe* fortalece a cesura entre essa faculdade, cujo funcionamento implica necessariamente reflexão, e a memória, que opera passivamente conhecimentos diretos, de acordo sempre com a epistemologia adotada pelos enciclopedistas. Todavia, essa passagem nos mostra mais alguma coisa: em meados do século XVIII, a criação atribuída à imaginação não repugnava à imitação, uma vez que não era incoerente conceituar a

(35) *Idem*, p.51

imaginação como o *talento de criar imitando*. Em outro momento do mesmo discurso, lemos que há conhecimentos refletidos que consistem nas idéias que nós mesmos formulamos ao imaginar e compor seres semelhantes que são objetos de nossas idéias diretas. E o que se chama imitação da Natureza, tão conhecida e recomendada pelos antigos.⁽³⁶⁾ Vale dizer, a imitação está sendo constituída nos termos da epistemologia empirista que sustenta o *Discurso Preliminar*. E o empirismo setecentista brecava a possibilidade de se afirmar que a imaginação cria. E assim que Voltaire, ao conceituar imaginação, advertia: *Parece criar, embora componha, pois não é dada ao homem produzir idéias - só pode modificá-las.*⁽³⁷⁾ Dito isso, parece bem compreensível que D'Alembert dê como fronteira para a atividade imaginativa a não ultrapassagem da semelhança com as idéias e sensações: *O espírito somente cria e imagina objetos enquanto forem semelhantes aos que ele conheceu através das idéias diretas e através das sensações; mais ele se afasta desses objetos mais os seres que forma são bizarros e pouco agradáveis.*⁽³⁸⁾ No entanto, os entraves a uma concepção de funcionamento mais livre e não exclusivamente reprodutor da imaginação não era apanágio do empirismo setecentista. Sem entrar na história dessa faculdade, cumpre assinalar durante o século XVII, o exaltado apreço à razão, como faculdade universalmente idêntica, capaz de por si só garantir o homem em sua busca de verdade e guiá-lo em todas as suas ações, por vezes desencadeia manifestações de descrédito para com a imaginação. Um caso extremado desse desdém, e por isso mesmo marcante, é o de Pel-

(36) *Idem*, p.51

(37) Verbetes "Imaginação", in Dicionário filosófico, in Os Pensadores Tomo aqui empirismo em sua concepção mais simples e abrangente: a afirmação de que todas as idéias vêm dos sentidos. Por encontrar essa afirmação tanto em D'Alembert como em Voltaire, digo que ambos são empiristas.

(38) *Op.cit.*, p.51

lison, que reduz a imaginação a um instinto que o homem partilha com os animais:

O homem, por ter para as coisas do corpo um instrumento universal que é a mão, com a qual se serve de todas as outras, tem também para as coisas do espírito um instrumento universal que é a razão... Quando vemos alguém sobressair em um tipo de obra e não ter absolutamente sucesso em outros, se quisermos dizer a verdade, nas próprias coisas que ele faz tão bem, admiramos antes a natureza que a ele próprio; pois concluimos que, se ele não age por acaso, age ele ao menos por uma faculdade cega e somente pela imaginação, que é a parte que temos em comum com os animais. Mas o que atrai, malgrado nós mesmo, nossa estima e toda a nossa admiração é um espírito que, agindo por esse princípio geral e universal de que acabo de falar e possuindo idéias sobre os diversos gêneros de escrita, passa de um a outro com extrema facilidade.⁽³⁹⁾

Se, para Pellisson, a confiança na razão passa pelo aviltamento da imaginação, Dryden receia pelos efeitos sobre o julgamento dessa faculdade *tão selvagem e sem lei*:

(39) Apud René Bray, op.cit.,p.118-119

a imaginação num poeta é uma faculdade tão selvagem e sem lei, a que, como a um cãozinho muito inquiridor, deve-se-lhe atar travas, a fim de que ela não ultrapasse o julgamento.⁽⁴⁰⁾

Certa desconfiança pode ser localizada em Samuel Johnson, que também teme os efeitos dessa faculdade perturbadora, que é agora dita *desregrada e vadia*:

A imaginação, uma faculdade desregrada e vadia, não susceptível a limitações e inadaptada a restrições, tem sempre se esforçado por confundir o lógico, enlear as fronteiras da distinção e exceder o limite da regularidade.⁽⁴¹⁾

Não se trata, evidentemente, de negar a intervenção do movimento imaginativo na atividade poética. Johnson a admite expressamente: A poesia é a arte de unir o prazer com a verdade, chamando a imaginação em auxílio da razão.⁽⁴²⁾ Trata-se, antes, de governar equilibradamente essa força que se julgava tão pouco dócil ao controle. Mas de modo não monolítico nem linear, resguardadas as especificidades de cada autor, muito se trabalhou, durante o século XVIII, em prol de uma carta epistemológica em que a imaginação gozasse de plenos direitos de cidadania.⁽⁴³⁾ Nessa direção, a *Crítica* de Kant é um marco decisivo. Nela, velhos dilemas sobre a atuação perturbadora da imaginação estão anulados. Nela a

(40) "Dedication of *The Rival Ladies*", in Brewster Ghiselin (ed), *The creative process. A Symposium*, p.81

(41) "*The Rambler* n. 125", in Scott Elledge (ed), *Eighteenth Century Critical Essays*, vol.II, p.615

(42) Apud William K. Wimsatt Jr. e Cleanth Brooks, op.cit., p.406

(43) Cf. Enid Abreu Dobranszky, *No tear de Palas. Imaginação e gênio no século XVIII. Uma introdução*

imaginação é *produtora* e não apenas reprodutora de conhecimentos, e trabalha colaborativamente com as outras faculdades⁽⁴⁴⁾, com um destaque: Kant soergue a imaginação à condição de *criadora* de uma *segunda natureza*, qual seja, da poesia e demais belas-artes:

A imaginação (como faculdade de conhecimento produtiva) é, com efeito, muito poderosa na criação como que de uma outra natureza, com a matéria que lhe dá a natureza efetiva. Entretemo-nos com ela onde a experiência nos parece demasiado prosaica; e também não deixamos de transformar a esta: decerto sempre ainda segundo leis analógicas, mas no entanto também segundo princípios que estão mais altamente situados na razão (e que justamente são tão naturais quanto aqueles segundo os quais o entendimento aprende a natureza empírica); nisso sentimos nossa liberdade face à lei da associação (que é inerente ao uso empírico dessa faculdade), de tal modo que segundo a mesma, decerto, emprestamos matéria da natureza, mas esta pode ser elaborada por nós para tornar algo inteiramente outro, a saber, aquilo que transcende a natureza. Podem-se denominar idéias tais representações da imaginação: em parte porque pelo menos esforçam-se em direção a algo que se encontra além dos limites

(44) Cf. Critica da razão pura, principalmente 24 e "Explicação preliminar da possibilidade das categorias como conhecimento a priori"

da experiência, e assim procuram aproximar-se de uma exposição dos conceitos racionais (das idéias intelectuais), o que lhes dá a aparência de uma realidade objetiva; por outro lado, e aliás principalmente, porque a elas, como intuições internas, nenhum conceito pode ser totalmente adequado. (45)

Observe-se bem: a imaginação que aí vai descrita, essa imaginação que nos faz sentir nossa liberdade face à lei da associação, que transforma a experiência demasiado prosaica, que transcende a natureza, não está em seu uso empírico, mas num uso muito especial, o uso poético ou artístico. Só então ela pode ser dita *criadora*. Nesse caso, suas representações, base das idéias estéticas, devem *jogar livremente* com os conceitos do entendimento, que fundam as idéias intelectuais. Para que esse jogo livre da imaginação aconteça, há de gerar-se um privilégio, a *legalidade sem lei*, que Kant explica: para a imaginação ser livre e ao mesmo tempo ter por si uma legalidade, isto é, trazer consigo uma autonomia, é uma contradição. Somente o entendimento dá a lei... Portanto, somente uma legalidade sem lei e uma concordância subjetiva da imaginação com o entendimento, sem uma objetiva, em que a representação é referida a um conceito determinado de um objeto, poderá subsistir junto com a legalidade livre do entendimento (que também foi denominada finalidade sem fim) e com a peculiaridade do juízo-de-gosto. Somente a imaginação que estabelece um acordo subjetivo com o entendimento pode ser dita produtiva e autônoma, quer dizer, criadora de formas arbitrárias de

(45) Crítica do Juízo, 47, in op.cit., p.251-252

intuições possíveis.⁽⁴⁶⁾ Note-se, a *criação* de que se está falando nada deve à *creatio ex nihilo* da tradução judaica-cristã. Kant é incisivo: **com a matéria que lhe dá a natureza efetiva.** Em Kant, *criação* é um tipo especial de causalidade produtiva, que, postulada a respeito da imaginação, tem como efeito exaltar aquele que cria: o gênio. Por outro lado, a teoria da imaginação exposta na *Crítica do Juízo* obstaculiza um perigo sempre a rondar as teorias miméticas: o racionalismo. Nessa direção, importa repisar: o conhecimento produzido pela imaginação não é redutível aos conceitos do entendimento. As representações da imaginação são um tipo muito especial de conhecimento: não são contidas por qualquer espécie de normatividade; rompem com o mundo circundante; transformam a experiência imediata; superam o empírico. *Em Kant, via imaginação, a aparência tem seu estatuto legitimizado.* Mas, ao ancorar a poesia e belas-artes na imaginação, conquanto Kant não desqualifique completamente as necessidades técnicas das artes, ele relega para um segundo plano bem modesto sua dimensão prática, privilegiada pelas teorias da imitação. E o obscurecimento da dimensão prática das artes é uma das portas irresistivelmente abertas para sua espiritualização. Seja como for, como responsável pela criação de uma segunda natureza, de um outro mundo possível, a imaginação torna-se um *mot de passe* para a poesia e demais artes: elas, que, ao deixarem de ser ditas imitação, passam *ser ditas expressão* das representações da imaginação do poeta.

* * *

(46) *Idea*, 22, in op.cit., p.238

Cabe agora salientar que a teoria da imaginação criadora, tal qual é apresentada na *Crítica do Juízo*, surge como um componente não só imprescindível ao gênio como também peculiar a ele. Com efeito, o gênio tem uma importância decisiva na conceituação Kantiana das belas-artistas, uma vez que elas, as belas-artistas, têm de ser necessariamente consideradas como artes do gênio.⁽⁴⁷⁾ E o filósofo aplica-se em conceituar o gênio:

Gênio é o talento (dom natural) que dá à arte a regra. Já que o talento, como faculdade produtiva inata do artista, pertence, ele mesmo à natureza, poderíamos também exprimir-nos assim: *gênio* é a disposição inata (*ingenium*), pela qual a natureza dá a arte à regra.⁽⁴⁸⁾

O que aí vai dito atrai dois traços característicos do gênio, a saber, a *originalidade* de seu dom natural e a *exemplaridade* de seus produtos. No que respeita à primeira, à *originalidade*, Kant a explica como a não disposição de habilidade para aquilo que pode ser aprendido segundo alguma regra. Já no que concerne à *exemplaridade* dos produtos do gênio, o filósofo esclarece que esses produtos, eles mesmos não provindo da imitação, têm de servir, no entanto, a outros para isso, isto é, como justa medida ou regra de julgamento.⁽⁴⁹⁾ Embora deva convir que, quanto à forma, a bela-arte não pode dispensar totalmente algo de mecânico que envolve aprendizado, porque algo tem de ser pensado nela como um fim, senão não se pode produzir

(47) *Crítica do Juízo*, 46, in op.cit., p.246

(48) Loc.cit.

(49) Loc.cit.

seu produto; seria um mero produto do acaso; no que tange o material, esse é totalmente fornecido pelo gênio.⁽⁵⁰⁾ E sobre esse material fornecido pelo gênio, isento por completo de regras apriorísticas e exteriores, que Kant funda as belas-artes. Trabalhando no sentido de afastar do gênio o espírito de imitação, ele considera que aprender não é senão imitar⁽⁵¹⁾, pondo-se em condições de transformar o aprendizado que aperfeiçoa no ponto de divergência entre o talentoso homem de ciência e o poeta, o pintor...

tudo aquilo que Newton expôs em sua obra imortal sobre os princípios da filosofia natural, por mais poderosa cabeça que seja requerida para inventar tais princípios, pode-se perfeitamente aprender; mas não se pode aprender a fazer poemas com espírito, por mais exaustivas que sejam todas as prescrições da arte poética e por mais excelentes que sejam seus modelos. A causa disso é que, todos os passos que Newton teve de dar, desde os primeiros elementos da geometria até suas grandes e profundas descobertas, ele poderia tornar inteiramente claros, não somente a si mesmo, mas a todos os outros, e demonstrá-los deteminantemente para seus sucessores; nenhum Homero, porém, ou Wielant, pode indicar como idéias, ricas em fantasia e no entanto, ao mesmo tempo, repletas de pensamento, surgem e se reúnem em sua cabeça, isto porque ele mesmo não o sabe e, portanto, também não pode ensinar a ne-

(50) Idem, 47, in op.cit., p.248

(51) Loc.cit.

nhum outro. Naquilo que é científico, pois, o grande descobridor se distingue do mais laborioso imitador e discípulo apenas segundo o grau, enquanto, daquele que a natureza dotou para a bela-arte, ele se distingue especificamente. (52)

Muito se havia escrito sobre o gênio desde o Renascimento, mas, via de regra, esse dote da natureza, responsabilizado pelas superiores realizações do intelecto, não era circunscrito à atividade poética ou ao que veio a ser conhecido como belas-artes. Mesmo no século XVIII, tão fértil em teorias sobre o gênio, e, ao mesmo tempo, empenhado em recortar um sistema de belas-artes, considerava-se tanto a Newton como a Shakespeare com gênios. Kant, no entanto, reclama com exclusividade para as belas-artes essa categoria: aquilo que se denomina gênio... é um talento para a arte, não para a ciência. (53) Por isso, o hiato que separa o gênio dos homens de ciência deve ser bem acentuado: o resultado dos esforços dos homens de ciência destina-se à maior perfeição, sempre em progresso, do conhecimento e de toda a utilidade que depende deste, assim como a instrução de outros nos mesmos conhecimentos. Ao contrário desses conhecimentos que progridem e se aperfeiçoam, os produtos do gênio caracterizam-se por um *nec plus ultra*: para estes (os gênios) a arte em alguma medida se detém, na medida em que lhe é posto um limite, além do qual ela não pode ir e que também, presumivelmente, já há muito está alcançado e não pode mais ser ampliado. (54) Desta forma, ainda que o objeto da *Crítica do Juízo* não seja a arte mas a faculdade de sentir prazer e desprazer, ele não deixa de tratar da

(52) Idem, *ibidem*, in op.cit., p. 247-248

(53) Idem, 49, in op.cit., p.254

(54) Idem, 47, in op.cit., p.248

arte. E mais, ele marca sua especificidade em relação à ciência. No que acabamos de ler, a especificidade da arte é constituída por meio da especificidade daquele que a produz, o gênio, quando confrontado com o homem de ciência. E o gênio é, cumpre salientar, o favorito da natureza.

Durante a querela entre antigos e modernos, ou, mais precisamente, em 1704, Swift escreveu o apólogo da aranha e da abelha. Narra ele uma envenenada disputa entre a abelha, advogada dos antigos, e a aranha, defensora dos modernos, disputa encerrada por Escopo, juiz solidário aos antigos. A aranha acusava sua contentora de saquear a natureza, enquanto ela, aranha, se jactava de construir com materiais extraídos das próprias entranhas. O gênio de Kant também deve extrair de suas entranhas o material da poesia, não de forma absoluta, mas de modo predominante. Mas há uma grande diferença que impede o gênio Kantiano de aproximar-se da aranha de Swift. Essa aranha está associada ao cartesianismo, simbolizando os defensores do *Cogito*. Agora, o gênio original e exemplar de Kant está relacionado à revolução coperniciana do filósofo, ou seja, aquele movimento pelo qual o acordo entre o sujeito e o objeto (acordo postulado pelo racionalismo dogmático e garantido por um princípio teológico) é substituído pelo princípio de uma **submissão necessária do objeto ao sujeito.** (55) Em outras palavras, a revolução copernicana de Kant age no sentido exatamente oposto à revolução de Copérnico: esta *descentra* o Homem da posição privilegiada que lhe reserva a cosmologia ptolomaica; a revolução de Kant *centra* o conhecimento no Homem. Desse modo, Deleuze pode dizer qual é a grande lição de Kant: **A primeira coisa que a revolução copernicana nos ensina**

(55) Gilles Deleuze, op. cit., p.21

(56) Idem, p.22

é que somos nós que comandamos.⁽⁵⁶⁾ Rompidas as amarras teológicas, é no bojo dessa revolução coperniciana que assume uma antiga pretensão do Homem: ser deus e criar. E ainda no interior dessa revolução que se instala a teoria do gênio original e exemplar que, repudiando a imitação e inferiorizando o aprendiz, graças à sua interioridade privilegiada, deve dar a regra à arte.

(56) *Ideia*, p.22

Se fosse possível dar uma regra teria, a poesia cessaria de ser poesia e tornar-se-ia arte mecânica... As regras da imaginação são elas próprias as verdadeiras forças de crescimento e produção.

Samuel Coleridge

A SOBERANIA DO POETA

1. Poesia: algo interno que se faz externo

Os três grandes fluxos do classicismo moderno - as regras, a razão e o gosto - abrigaram-se sob o signo da imitação. É importa sublinhar uma vez mais que, primeiro, as teorias da imitação antepuseram-se como um contraforte às correntes subjetivas e, em especial, à externalização das idiossincrasias da personalidade do poeta; depois, em geral, as teorias imitativas dos novos tempos entrelaçavam-se diversas formas de racionalismo. No século XVIII, as coisas mudam. Busca-se, no plano das belas-lettras e das belas-artes, estabelecer as prerrogativas teóricas do sentimento então recalçadas. E, mais que os produtos, o que chama a atenção são os processos mentais de quem produz. Ao final desse século e início do subsequente, a poesia pode ser dita *obra de arte*, no sentido confirmado pelos românticos, a saber, **algo interno que se faz externo, resultante de um processo criador que opera sob o impulso do sentimento e se corporifica no produto combinado das percepções, pensamentos e sentimentos do poeta.**⁽¹⁾ É o momento em que a poesia se funde e se confunde com o poeta, ou quase isso, como assevera Coleridge:

(1) M.H. Abrams, El espejo y la lámpara, p.39

Que é poesia? É uma pergunta tão semelhante a *Que é um poeta?* que a resposta de uma interfere na solução da outra. Pois é uma distinção resultante do próprio gênio poético, que mantém e modifica as imagens, pensamentos e noções da própria mente do poeta.⁽²⁾

Dezessete anos antes dessa declaração de 1817, Wordsworth advogava:

toda boa poesia é transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos.⁽³⁾

Se Wordsworth não disesse que a poesia é o transbordamento dos sentimentos poderosos *do poeta*, essa formulação seria redundante. Se não, vejamos a análise de M.H. Abrams faz dessa frase: o *transbordamento* nela pleiteado, o *overflow* do original, sugere a analogia física de um continente ou recipiente - uma fonte ou manancial, quem sabe - , que a água excede. Esse continente é, inequivocamente, o poeta; os materiais emergem do interior e não consistem, expressamente, nem em objetos nem em ações, senão no fluir de sentimentos do próprio poeta.⁽⁴⁾ Um destaque: o adjetivo *espontâneo* insinua que o *transbordamento* postulado talvez não esteja ao alcance do seu (do poeta) controle deliberado.⁽⁵⁾ Em síntese, *poesia é expressão* (controlada ou não):

(2) Capítulo XIV da *Biographia Literaria*, in Luiza Lobo (tradução, seleção e notas), *Teorias poéticas do romantismo*, p. 93 (Grifos meus)

(3) "Prefácio às *Raladas Líricas*", in Luiza Lobo (tradução, seleção e notas), *op.cit.*, p.172

(4) *Op.cit.*, p.73

(4) *Idem*, p.74

COLERIDGE: (as belas-artes) como a poesia, expressam finalidades intelectuais, pensamentos, conceitos, sentimentos, que têm sua origem na mente do poeta.

HAZLIT: A poesia é a música da linguagem, que expressa a música da alma.

SHELLEY: A poesia, em sentido geral, pode ser definida como a expressão da imaginação.

BYRON: Nunca consigo fazer com que as pessoas entendam que a poesia é a expressão da paixão excitada... (6)

Expressão, transbordamento, exteriorização, projeção, erupção foram apenas alguns dos inúmeros modos pelos quais os românticos definiram a poesia como algo interno que se faz externo. O suposto direito do objetivismo sucumbe diante do subjetivismo. O interior do poeta ganha novo estofa, que Kant e outros filósofos e escritores investigaram, mas que também continua a interessar a críticos e poetas românticos. No *Prelúdio*, publicado pela primeira vez em 1805, Wordsworth apresenta a mente do poeta como fonte de luz:

An auxiliar light/Came from my mind, wich on the
setting surn/Bestowed new splendor... (7)

(6) Apud M.H. Abrans, op.cit., p.74-75

(7) II, 368-370, in Wordsworth Poetical Works, p. 507 Segui livremente a tradução para o espanhol de Gregorio Aráoz

(Uma luz auxiliar veio de minha mente, que, ao pôr do sol, concedeu novo esplendor...)

I had a world about me - 'twas my own; / I made it, for it only liv'd to me, / And to the God who sees into my heart.⁽⁸⁾

(Eu tinha um mundo sobre mim; era meu próprio, eu o fiz, pois ele só vivia para mim e para o Deus, que olhava dentro de mim)

Poetas, críticos e demais escritores investigaram afanosamente os processos mentais do poeta, do que resulta: a poesia é definida por referência ao processo imaginativo que modifica e sintetiza as imagens, pensamentos e sentimentos do poeta.⁽⁹⁾ Quando se fala, no contexto do romantismo inglês, da imaginação poética, a referência obrigatória é a Samuel Taylor Coleridge, considerado como um dos maiores críticos de língua inglesa. Coleridge muito se dedicou às questões envolvidas no funcionamento da mente do poeta, mas aqui só nos concerne recapitular a célebre e exaltada definição de imaginação do décimo terceiro capítulo de sua *Biographia Literaria*. Nela, Coleridge alça a imaginação a instrumento privilegiado da percepção humana, partilhado por todos os homens, mas cujo exercício consciente é o apanágio do poeta, sustentando, desse modo, não uma diferença de natureza, mas uma diferença na continuidade entre o poeta e os demais homens:

(8) III, 142-144, in op.cit., p.513 O mesmo procedimento de tradução

(9) M.H. Abrams, op.cit., p.38

considero a Imaginação ou primária ou secundária. Afirmando que a Imaginação primária é o Poder vivo e o primeiro Agente de toda a Percepção humana, como uma repetição na mente finita do eterno ato da criação no infinito Eu Sou. Considero a imaginação secundária como um eco da primeira, coexistindo com a vontade consciente, e, contudo, idêntica à primeira na espécie de sua ação, e diferindo no grau e no modo de atuação. Ela dissolve, dilui, dissipa, a fim de recriar; ou então, quando esse processo se torna impossível, luta ainda, em todas as circunstâncias, para idealizar e unificar. É essencialmente vital, mesmo quando os objetos (enquanto objetos) são essencialmente fixos e inertes.⁽¹⁰⁾

Conquanto, no passo acima, não reclame para o poeta uma diferença de natureza, Coleridge, em outra passagem, não deixa de associar a imaginação ao gênio, um ser de exceção:

o BOM SENSO é o CORPO do gênio poético, a FANTASIA sua VESTE, o MOVIMENTO sua VIDA e a IMAGINAÇÃO a ALMA, que está em toda parte e em cada uma delas, modelando tudo num único todo, gracioso e inteligente.⁽¹¹⁾

(10) In Luiza Lobo (tradução, seleção e notas), op.cit., p.201

(11) Capítulo XIV da Biographia Literaria, in Luiza Lobo (tradução, seleção e notas), op.cit., p.201

O poeta constituía uma presença habitual nas teorias que visavam a explicar e/ou normatizar a poesia. E dele se multiplicavam as imagens: o poeta profeta, como reminiscência da palavra mítico-religiosa; o poeta possuído pelo entusiasmo, que Platão combateu e os neoplatônicos exaltaram; o poeta mimético, que deveria apresentar ao público o espelho dos costumes; o poeta civilizador exaltado tanto por Horácio, quanto por Philip Sidney; o poeta cortesão cujo dever era agradar a seu público, etc. Mas ele, o poeta, reconhecia-se sob o domínio de regras que o ultrapassavam, as regras da arte. Aproximadamente ao final do século XVIII e início do subsequente, impõe-se um outro paradigma para a poesia: a *criação*. Criação é, repito, uma forma de causalidade produtiva que se caracteriza por afirmar a inferioridade de valor do efeito sobre a causa.⁽¹²⁾ No plano poético ou artístico, a criação é uma forma muito especial de causação, em que a causa que exhibe a superioridade sobre o efeito, o objeto poético, é o poeta transmutado em gênio por força de sua equipagem mental, na qual se salienta o funcionamento da imaginação, que Coleridge esclarece ser aquele poder mágico e sintetizador, que afiança a reconciliação de qualidades opostas ou discordantes: da igualdade, com a diferença; do geral, com o concreto; a idéia, com a imaginação; o individual com o representativo; o sentido de novidade e vigor com os objetos antigos e familiares; um estado de emoção mais que habitual, tendo mais que a ordem habitual; julgamento sempre alerta e autocontrole firme, com entusiasmo e sentimento profundos ou veementes; e enquanto mistura e harmoniza o natural com o artificial, ainda subordina a arte à natureza; a forma à matéria; e nossa admiração pelo

(12) Cf. Nicola Abbagnano, verbete "Criação", in Dicionário de filosofia

poeta à nossa afinidade pela poesia.⁽¹³⁾ A poesia é dita de ora em diante expressão da imaginação do poeta, sua criação. Logo, Coleridge pode afirmar: *Que é poesia? É uma pergunta tão semelhante a que é um poeta?*

2. Os legisladores desconhecidos do mundo

Quando se transita do classicismo para o romantismo, a presença constante e forte, quase obsessiva, do escritor na obra transforma-se em um dado chocante, conforme Edmond Wilson: Em *Le Misanthrope*, em *Berenice*, em *The Way of the World*, em *Gulliver's Travels*, o artista se coloca fora do quadro: consideraria de mau gosto artístico identificar seu herói consigo próprio e glorificar-se nele, ou intrometer-se entre o leitor e a história para dar vazão às suas emoções pessoais. Mas em *René*, em *Rolla*, em *Childe Harold*, em *The Prelude*, o escritor ou é seu próprio herói ou com ele se identifica inconfundivelmente, e a personalidade e as emoções do escritor são apresentadas como principal tema de interesse. Racine, Molière, Congreve e Swift pedem-nos que nos interessemos pelo que fizeram; Chateaubriand, Musset, Byron e Wordsworth, entretanto, pedem-nos

(13) Capítulo XIV da *Biografia Literária*, in Luiza Lobo (tradução, seleção e notas), op. cit., p.206 que nos interessemos por eles próprios.⁽¹⁴⁾ Na verdade, ver na obra a pessoa do escritor é o resultado de certa prática de leitura,

que faz o texto translúcido em relação ao indivíduo que o escreveu. Mas, seja como for, tal prática de leitura é estimulada pelos discursos românticos que transformam a poesia e outros modos de escrita em expressão de seu autor. Stuart Mill:

Poesia e eloquência assemelham-se à expressão ou exteriorização... A eloquência supõe uma audiência; a peculiaridade da poesia parece repousar na completa inconsciência de um ouvinte pelo poeta. A poesia é o sentimento que se confessa a si mesmo, em momentos de solidão, e se corporifica em símbolos que estão o mais próximo possível das *representações do sentimento na exata forma em que existe na mente do poeta*. A eloquência é o sentimento que aflui para outras mentes, atrai sua simpatia, tenta influenciar sua crença ou move-as para a paixão ou para a ação. (15)

Sobre a poesia especificamente, Stuart Mill não deixa dúvidas: *Toda a poesia é a da natureza do solilóquio.* (16) Ao mesmo tempo, o romantismo heroiciza o poeta, e reaviva sua condição de inspirado, vidente, vates. Em sua muito célebre conferência sobre o poeta como herói, Carlyle assevera:

(14) O castelo de Ascel, p.10

(15) "What is poetry?", in Hazard Adams (ed.), op.cit., p.539 (Grifo meu)

(16) Idem, p.540

Poeta e profeta diferem notavelmente na idéia vaga e indeterminada que de tais nomes hoje formamos. Em algumas línguas antigas, os dois títulos são sinônimos: "Vate" significa simultaneamente poeta e profeta: e, de fato, em todos os tempos, profeta e poeta, se bem entendidos tinham afinidades de sentido. Fundamentalmente, ainda o têm; em especial num aspecto muito importante, ou seja, sob uma ou outra forma, ambos penetram no sagrado mistério do Universo, que Goethe chama "o segredo manifesto". "Qual é o grande segredo?", pergunta alguém. "O segredo manifesto": manifesto a todos visto por quase ninguém. (17)

Ora, se sobrepusermos a imagem de poeta projetada por Carlyle à concepção de poesia formulada por Mill, obteremos a extravagante situação de um profeta que almeja pelo distanciamento do povo porque se deleita com o solipsismo. Estranho poeta esse que agora se diz ou é dito novamente profeta, pois ele assim procede em nome de nenhuma outra potência que sua interioridade excepcional e modelar. As antigas histórias de profetas, podiam registrar a inclinação do indivíduo empírico para a solidão; mas, desde que investido da missão de intermediação que define o profeta, deveria ele sair e procurar atrair a multidão para a mensagem que ele estava incumbido de anunciar e divulgar. As teorias românticas, ao mesmo tempo em que reconvertem o poeta em profeta, neutralizam seu papel de intermediador, já que lhe franqueiam a possibilidade de transformar a poesia em meio de expressão de sua subjetividade excepcional, enquanto mul-

(17) "El heroe como poeta", in El culto de los heroes, p.113-114

tiplicam as imagens da solidão do poeta. Uma das mais célebres dessas imagens é encontrada em Shelley:

Um poeta é um rouxinol que, pousando na escuridão, canta para alegrar sua solidão, com doces gorjeios; seus ouvintes são homens fascinados pela melodia de um mundo invisível e que sente que eles estão enternecidos e emocionados, sem contudo saber como nem porquê.⁽¹⁸⁾

Apesar de a poesia romântica, como de resto toda literatura romântica, ter tido, *grosso modo*, considerável público, o poeta representava-se em olímpica solidão. Nascido de uma necessidade interior, seu canto nada mais objetiva que satisfazer essa necessidade. Se afeta a ouvintes, isso é fortuito, casual. Enquanto abrem a possibilidade de incluir o símile do rouxinol e/ou as metáforas da expressão, as teorias poéticas do romantismo relegam o leitor à passividade contemplativa da enunciação solipsista do poeta.

* * *

Mas há outros aspectos que se devem considerar no relacionamento entre poeta e público. Na verdade, o poeta romântico vivia uma situação ainda relativamente nova, que melhor se entende se for lembrada a condição do poeta durante a vigência do patrocínio e mecenato. Shakespeare, mesmo tendo experimentado, mais por seu trabalho como ator do que como dramaturgo, as condições (excepcionais para a época) de independência do teatro isabelino, não titubeia em

(18) "Defesa da poesia", in Luísa Lobo (trad., sel. e notas), op.cit., p.225

fazer o príncipe Hamlet corrigir a interpretação de comediantes como teria censurado o que julgasse como faltas de um poeta. Dryden, ao deparar-se com a inclinação do aristocrático público ao qual pertencia seu protetor para uma comédia que ele avaliava como grosseira, adapta-se: **I will force my genius to obey it**. Pope, que satirizava em Jacob Tonson o poder crescente do editor - **Jacob cria poetas como reis criam cavaleiros** - , ao apresentar sua tradução de Homero a Lorde Halifax, foi interrompido, admoestado e emendado por seu nobre patrono.⁽¹⁹⁾ Certamente, para esses poetas, tais situações eram muito menos estranhas do que se nos assemelham hoje, mas mesmo assim poderiam ser constrangedoras. Tanto é que não se desconheciam protestos e reações de desagrado para com os caprichos dos patronos e veleidades do público. Entretanto, tais anedotas, além de ilustrarem a interferência imediata do patrono ou dos que o cercavam na atividade do poeta, evidenciam de igual modo que esse tinha interlocutores diretos e próximos, e interlocutores a quem eram creditados conhecimentos suficientes ou gosto para discutir o poema que lhe era apresentado. Seria inexato dizer que com a extinção das antigas formas de patrocínio e mecenato desapareceram todas as formas de incentivo e subvenção ao escritor. Porém, o grande esteio da literatura é o mercado. E o mercado passa a ser o grande desafio para qualquer tipo de escritor. Poder-se-ia esperar que, para este, o mercado representaria, para lembrar as palavras de Goldsmith, a dignidade da independência. Em parte foi assim. Todavia, ao ingressar no circuito do mercado editorial, o que não foi exatamente uma opção, se e quando ganhou a independência, não foi compensado com equivalente parcela de segurança. Acima de tudo, foram-lhe subtraídos os interlocutores diretos, com seus fins determi-

(19) Anedotas encontradas em Levin L. Schucking, El gusto literario

nados e demandadas específicas. Vale dizer, o poeta libera-se da tutela da Igreja, desobriga-se de suas atribuições na publicidade de corte, alforria-se da proteção incômoda dos grandes; de outra parte, ao ser enlaçado pelo mercado, adentra o espaço das relações abstratas, e expõe-se ao sabor das incertas demandas de um público heterogêneo, cujas formas de apropriação do objeto poético nem sempre ou quase nunca correspondem aos padrões por ele desejado. Ademais, estão em ação forças niveladoras e homogeneizantes do mercado. E nessa situação que a poesia se torna expressão e solilóquio. E nesse contexto que se multiplicam as imagens da solidão do poeta, enquanto este se insurge contra o público com uma irreverência inusitada. Ressalte-se que não se trata agora de manifestações mais ou menos esporádicas de descontentamento para com o público, porém, conforme salienta Raymond Williams, de uma atitude generalizada e aguda de desagrado e desaprovação. Wordsworth: Mais lamentável ainda é o erro dos que pensam que haja algo de divina infalibilidade naquela pequena mas ululante parte da comunidade que, dirigida pela influência de grupos e sob o nome de PÚBLICO, passa aos olhos dos desprevidos como sendo o POVO. Em relação ao público, o escritor espera ser capaz de tanta reverência quanta lhe deva; ao povo, entretanto, filosoficamente caracterizado, e ao espírito que seu conhecimento encarna... deve respeito devotado e reverência.⁽²⁰⁾ Como observa com irônico acerto Williams, é muito fácil respeitar e reverenciar o *povo filosoficamente considerado*, o desafio é relacionar-se com o público leitor. Quanto a este último, Keats é peremptório: Nunca escrevi uma linha com uma sombra

(20) Apud Raymond Williams, Cultura e sociedade 1780-1950, p.66

(21) Apud M.H.Abrams, op.cit., p.44

sequer de pensamento no público⁽²¹⁾. A crítica também não é poupada. Shelley: Não escrevas nada a menos que tua convicção de sua verdade te impulsione a escrevê-lo. Dá bons conselhos e não te deixes aconselhar por tolos. O tempo inverte o julgamento do nécio vulgar. A crítica contemporânea não representa mais que o conjunto da estupidez com que tem de lutar o gênio.⁽²²⁾ Hoje tais declarações nos parecem moderadas, comportadas mesmo. Naquela época, contudo, eram elas um ato de rebeldia. Ao sublevarem-se contra o público, poetas como Wordsworth, Keats e Shelley, reitera-se, agiam, independentemente de intenções, no sentido de salvaguardar sua autonomia relativamente às pressões do mercado, aos impulsos estandardizadores que emergiam. Wordsworth: uma infinidade de causas, desconhecidas em épocas anteriores, estão agindo agora com uma força múltipla para abrandar os poderes discriminatórios do espírito e, ao incapacitá-lo para qualquer esforço voluntário, reduzem a um estado de torpor quase selvagem. Dessas causas, as mais eficazes são os grandes acontecimentos nacionais que ocorrem diariamente, e a crescente concentração populacional nas cidades, onde a uniformidade de suas ocupações produz uma ânsia de incidentes extraordinários, que a rápida comunicação da inteligência gratifica a cada hora. A literatura e os espetáculos teatrais deste país já se adaptaram a esta tendência de vida e costumes. Os inestimáveis trabalhos de Shakespeare e Milton são negligenciados em prol de romances frenéticos, tragédias alemãs estúpidas e doentias, e avalanches de poemas narrativos

(22) Apud Levin L. Schucking, p.44

(23) Op.cit., p.173

inúteis e extravagantes.⁽²³⁾ Por outro lado, as teorias românticas geram uma séria complicação: se a poesia é necessariamente criação de gênio, como pode ela ser julgada? ou melhor, quem está apto para exercer o julgamento crítico? Shelley responde: o juri - que é sempre intemporal - que participa do julgamento de um poeta deve ser composto por seus pares.⁽²⁴⁾ E bem verdade que, anteriormente, Wordsworth havia pleiteado: os poetas não escrevem apenas para poetas, mas para os homens em geral.⁽²⁵⁾ Todavia, um exame de suas teses mostra que o prazer (elevado) por ele atribuído como objetivo à poesia é o subproduto do transbordamento dos sentimentos espontâneos do poeta.⁽²⁶⁾ Dito de outro modo, a poesia depende do poeta, que se converte no elemento principal tanto do produto artístico como dos critérios pelos quais ele é julgado.⁽²⁷⁾ Não obstante todo o exposto, repete-se, a poesia romântica gozou tendencialmente dos favores do público, conseguindo, de modo geral, estabelecer e manter sintonia com largos segmentos do público leitor. Quanto à crítica, acima da empatia e a despeito das dissensões, poeta e crítico estavam unidos por princípios teóricos que conferiam à poesia ou, mais abrangentemente, à arte, a *condição de realidade superior criada pelo gênio poético.*

* * *

As dissonâncias relativamente a esse acordo básico foram relativamente esparsas, e uma das mais estridentes foi orquestrada por Thomas Peacock, que escreve uma breve história da poesia, que se

(24) Op.cit., p.221

(25) Op.cit., p.181

(26) Cf. M.H. Abrams, op.cit., p.44

(27) M.H. Abrams, op.cit., p.38

assenta sobre uma cronologia desusada: à idade de ferro seguiu-se, imediatamente, em direção ascendente, a idade de ouro, a qual, por sua vez, foi substituída pela idade de prata, num movimento descendente que culmina com o advento de uma idade de bronze. Situando-se nesta, Peacock satiriza as teorias poéticas vigentes:

O gênio poético é a mais bela de todas as coisas, e nós sentimos que temos mais dele do que qualquer um jamais teve em qualquer outra época. O meio de conduzi-lo à perfeição é cultivar exclusivamente impressões poéticas. As impressões poéticas podem ser recebidas somente em cenários naturais, porque tudo o que é artificial é anti-poético. A sociedade é artificial, logo viveremos nas montanhas... (os poetas do Lago) escreveram versos segundo um novo princípio; viram os rochedos e os rios sob uma nova luz; e mantiveram-se estudiosamente ignorantes da história, da sociedade e da natureza humana, cultivaram somente a fantasia à expensa da memória e da razão... (28)

Não contente com caricaturizar o raciocínio dos *patriarcas da idade de bronze*, modo pelo qual se refere aos românticos, e com esquadriñar com lentes satíricas as premissas dos poetas da região dos lagos (como Wordsworth), Peacock vai mais longe e advoga um descompasso entre o poeta e agentes de outros conhecimentos: Enquanto o historiador e o filósofo avançam e aceleram o progresso do conhecimento, o poeta chafurda no entulho da ignorân-

(28) "The four ages of poetry", in Hazard Adams (ed.), *op.cit.*, p.495

cia passada, e esquadrinha as cinzas de selvagens mortos a fim de achar bagatelas e guizos para os bebês crescidos do tempo.⁽²⁹⁾ A tradicional figura do poeta civilizador por essa linha argumentativa converte-se no seu oposto: O poeta em nosso tempo é um semibárbaro numa comunidade civilizada. Ele vive em dias que passaram. Suas idéias, pensamentos e as associações estão todos contaminados por maneiras bárbaras, costumes obsoletos e superstições desacreditadas. A marcha de seu intelecto é como a do caranguejo, para trás. Quanto mais brilhante a luz difundida a seu redor pelo progresso da razão, tanto mais espessa é a escuridão do barbarismo antiquado em que ele se enterra como uma toupeira para jogar para cima os torrões áridos de seus trabalhos cimérios.⁽³⁰⁾ Ademais, o cultivo da poesia, ao ocupar o tempo que poderia ser preenchido por atividades úteis, é um desperdício inqualificável e, ao reviver anacronismos, é uma regressão infantilizante:

em qualquer grau em que a poesia é cultivada, isso ocorre necessariamente por se negligenciar algum ramo do estudo útil: é um lamentável espetáculo ver mentes capazes de melhores coisas correrem para semear, na indolência especiosa do vazio sem objetivo, arremedos de esforços intelectuais, A poesia era o guizo mental que despertava a atenção do intelecto na infância da sociedade civil; mas, para a maturidade da mente, transformar em coisa séria os brinquedos de

(29) Idem, p.496

(30) Loc. cit.

sua infância é tão absurdo quanto para o homem adulto massagear as gengivas com um mordedor e chorar para ser calentado pelo bimbalar de sinos prateados. (31).

* * *

Peacock deveria saber que sua sátira soaria como um repto entre as hostes românticas. E, de fato, Percy B. Shelley armou-se em campeão da causa ultrajada e encetou sua famosa *Defesa da poesia*. Nessa, o autor expõe uma hipótese sobre a origem da poesia: Na juventude do mundo, os homens dançam e cantam, imitam os objetos naturais, observando nessas ações, como em todas as outras, um certo ritmo ou ordem. Não obstante próximas, essas atividades não afetam a todos da mesma forma, no sentido de que cada uma dessas categorias de representação proporciona ao ouvinte e ao espectador um prazer mais intenso e puro do que de qualquer outra ordem. Por essa *démarche*, Shelley produz as condições de situar o papel específico do poeta: Todo homem na infância da arte observa uma ordem que se aproxima em grau maior ou menor daquela donde resulta este prazer mais elevado; mas a diversidade não está ainda suficientemente marcada para permitir que suas gradações sejam sensíveis, a não ser nos casos em que a predominância desta faculdade do belo (pois assim nos deve ser permitido nomear a relação entre este prazer supremo e sua causa) é muito grande. Aqueles em que esta faculdade existe em excesso são poetas, no sentido mais universal da pala-

(31) *Idea*, p. 495-497

vra.⁽³²⁾ Após o que, o autor da *Defesa* recupera o papel civilizador e sagrado dos poetas: os inventores das leis e os fundadores da sociedade civil e os inventores das artes da vida e os mestres que aproximam do belo e do verdadeiro aquela apreensão parcial das instâncias do mundo invisível que se chama religião.⁽³³⁾ Em continuidade de sua história da poesia, Shelley focaliza o cerne do ataque de Peacock: os poetas foram desafiados a resignar à sua coroa cívica em prol dos racionalistas e mecanicistas. Isso o obriga a tocar no confronto delicado do prazer *versus* utilidade, imaginação *versus* razão: Admitte-se que o exercício da imaginação é dos mais prazerosos, mas alega-se que o da razão é mais útil. O desafio que ora se apresenta é demonstrar que o prazer não é incompatível, em princípio, com a utilidade. Para tanto, cumpre conceituar prazer e utilidade: O prazer ou o bem, num sentido lato, é o que a consciência de um ser sensível e inteligente busca, e como que aquiesce, quando o encontra. Há duas espécies de prazer, um duradouro, universal e permanente; o outro, transitório e particular. A utilidade pode exprimir os meios de produzir um ou outro. Em relação aos meios de se atingir o prazer universal e permanente, não há o que discutir: tudo o que fortaleça e purifique as afeições, amplie a imaginação e acrescente o espírito ao sentido, é útil. Quando, porém, se trata do prazer em sentido transitório e particular, a utilidade restringe-se àquilo que bane a inoportunidade das necessidades de nossa natureza animal, à proteção dos homens com a estabilidade da vida, o dispersar das mais

(32) In Luíza Lobo (tradução, seleção e notas), *op.cit.*, p.221-222

(33) *Idea*, p.222

grosseiras ilusões da superstição e a conciliação deste grau de tolerância mútua entre os homens compatível com os motivos de vantagem pessoal. Shelley não nega a importância dos promotores da utilidade nesse sentido limitado, mas intenta demarcar o alcance de sua atuação: Seus esforços são do mais alto valor, enquanto confinarem à administração dos poderes inferiores de nossa natureza dentro dos limites devidos às forças superiores. Face às transformações sociais geradas pela Revolução Industrial, Shelley acusa os poderes inferiores dos promotores da utilidade de ameaçar as forças superiores do prazer elevado:

Enquanto o mecanicista condensa e o economista político combina o trabalho, é preciso que se acautelem para que as suas especulações não tentem, por falta de correspondência com aqueles primeiros princípios que pertencem à imaginação - como tem ocorrido na Inglaterra moderna - , a exasperar simultaneamente os extremos do luxo e da miséria. Eles exemplificam o dito: "Para aquele que já tem, mais será dado; e para o que não tem, o pouco que possui lhe será tirado". Os ricos tornaram-se mais ricos e os pobres mais pobres; e o barco do Estado navega entre a Sila e o Caribe da anarquia e do despotismo. Esses os efeitos sempre resultantes do exercício imoderado da faculdade do cálculo.⁽³⁴⁾

Ou ainda:

(34) *Ideas*, p. 237-238

Possuímos mais sabedoria moral, política e histórica que meios para reduzi-los à prática; temos mais conhecimentos econômicos e científicos que meios para adaptá-los à justa distribuição dos produtos que multiplicam... O cultivo dessas ciências que ampliaram os limites do império do homem sobre o mundo exterior tem, à falta da faculdade poética, limitado proporcionalmente os do mundo *interior*; e o homem, tendo escravizado os elementos, permanece, ele próprio escravo. A que se deve atribuir, se não a uma cultura das artes mecânicas num grau desproporcional à presença da faculdade criadora, que é a base de todo o conhecimento, a corrupção de toda invenção para encurtar e mecanizar o trabalho até as exasperação da desigualdade da humanidade? A que outras causas se deve o fato de que as descobertas que poderiam ter aliviado mais reforçaram a maldição imposta a Adão?⁽³⁵⁾

A teoria poética de Shelley contesta, portanto, calorosamente a racionalidade do industrialismo, ao patrocinar a relevância de realidades não redutíveis à lógica da produção. Acima de tudo, Shelley, como ainda a muitos outros românticos, tem um sentido do presente cuja problematização diverge de muito a visão descomplicada de civilização que caminha triunfantemente guiada pelas luzes da ra-

(35) Idem, p. 239 Alterei a tradução que consulto onde ela diz: "O cultivo dessas ciências que ampliaram os limites do império do homem sobre o mundo exterior tem... limitado proporcionalmente os do mundo exterior..." "O texto em inglês encontrado em Hazard Adams (ed.), op.cit., p.510, diz: "The cultivation of those sciences which have enlarged the limits of the empire of man over the external world has... proportionally circumscribed those of the internal world..."

ção, a visão do ensaio provocativo de Peacock. Concomitantemente, Shelley promove uma reavaliação dos períodos históricos, segundo a qual o Renascimento ultrapassa em importância o Iluminismo. Estabelece-se, então, o que para Shelley é, por assim dizer, o motor da história: a imaginação criadora como faculdade particularmente poética. Discrepando de prestigiosas correntes setecentistas, Shelley vê no renascimento das letras e artes, não o novo despertar da razão, mas o ressurgimento da faculdade poética criadora, da qual depende todo o desenvolvimento subsequente do conhecimento. Do papel hiperbólico atribuído aos poderes poéticos criadores resulta a dissolução do panteão iluminista dos grandes homens. Como aqui se sugeriu, durante o século XVIII, fora possível edificar um panteão de grandes homens que tinham como denominador comum o *mérito* de haverem colaborado para o progresso da humanidade, ou, segundo a fórmula da *Enciclopédia* dos *philosophes*, homens ligados pelo interesse geral do gênero humano e por um sentimento de benevolência recíproca.⁽³⁶⁾ Shelley desfaz esse panteão ao nele instalar uma hierarquia que erige os poetas e os artistas em geral, os criadores enfim, em uma espécie de corte suprema de apelação moral e intelectual, corte que plasma, em última instância, o *destino espiritual* da humanidade:

Os esforços de Locke, Hume, Gibbon, Voltaire, Rousseau e seus discípulos em prol da humanidade oprimida e enganada merecem a gratidão dos homens. Contudo, é fácil calcular o grau de progresso moral e intelectual que o mundo teria exibido se eles nunca tivessem vivido. Mais alguns disparates teriam sido proferidos por um

(36) Denis Diderot, verbete "Encyclopédia", in *Encyclopédie ou*

século ou dois, e talvez mais alguns homens, mulheres e crianças teriam sido queimados como hereéticos. Talvez não pudéssemos neste momento nos autocongratular pela abolição da Inquisição na Espanha. Mas excede toda imaginação conceber o que teria sido a condição moral do mundo caso Dante, Petrarca ou Boccaccio, Chaucer ou Shakespeare, Calderón, Lord Bacon ou Milton não tivessem jamais nascido; se a poesia hebraica não tivesse sido traduzida; se um renascimento do estudo da literatura grega não tivesse ocorrido; se nenhum dos monumentos da escultura antiga tivesse chegado até nós; e se a poesia da religião do mundo antigo tivesse se extinguido juntamente com sua crença. O espírito humano jamais poderia, exceto pela intervenção desses estímulos, ter despertado para a invenção das ciências mais grosseiras e para a aplicação do raciocínio analítico às aberrações da sociedade que agora pretende exaltar além da expressão direta da própria faculdade inventiva e criadora. (37)

Ao mesmo tempo, Shelley apresenta a poesia como o ponto a partir do qual se constrói e se ordena hierarquicamente todo o conhecimento: A poesia é sem dúvida algo divino. E simultaneamente o centro e a circunferência do conhecimento; é aquilo que encerra toda a ciência e a referência para toda a ciência. (38) Essa amplitude do poético está prevista, em certa

(37) Op.cit., p.239-239

(38) Idem, p.239

medida, na abertura do ensaio, quando o autor, conceituando razão e imaginação como o princípio da análise e da síntese, respectivamente, e, portanto, concebendo a imaginação que sintetiza como a responsável pela totalização das funções cognitivas, sobrepõe à faculdade da análise a faculdade poética: **A razão está para a imaginação como o instrumento para o agente, o corpo para o espírito e a sombra para a substância**⁽³⁹⁾. Essa abrangência do poético coroa-se no fechamento da *Defesa* com o requerimento do mais pretensioso título com o qual Shelley visa a distinguir o poeta: o de legislador da humanidade.

Os poetas são os hierofantes de uma inspiração incompreendida; os espelhos das sombras gigantes que o futuro lança sobre o presente; as palavras exprimem o que não compreendem; as trombetas que chamam a batalha e não sentem o que inspiraram; a influência que não é movida, mas move. Os poetas são os legisladores desconhecidos do mundo.⁽⁴⁰⁾

Ora, do que se disse, vemos que Shelley não só defende a poesia das imputações contra elas lançadas, como ainda lhe confere excepcional relevância e dignidade: a poesia não é um anacronismo, não é uma sobrevivência nociva de épocas arcaicas. Ao contrário, ela é uma força viva e necessária hoje como ontem. Mas ele vai além disso. Ele mantém a poesia e o poeta como pessoa como realidades que não se dissociam. Ele confirma o poeta (seus poderes mentais) como causa, fonte, origem da poesia, seu criador. *A poesia é uma realidade superior causada pelo gênio do poeta.*

(39) Idem, p.220

(40) Idem, p.244

Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

Charles Baudelaire

Penetra surdamente no reino das palavras,
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.

Carlos Drummond de Andrade

OS PONTOS DE REFERENCIA DA LITERATURA

1. Tornar novo

... desde o momento em que o escritor deixou de ser uma testemunha do universal para tornar-se uma consciência infeliz (por volta de 1850), seu primeiro gesto foi escolher o engajamento da forma, seja assumindo, seja recusando a escritura de seu passado. A escritura clássica explodiu então e toda a Literatura, de Flaubert até hoje, tornou-se uma problemática da linguagem, escreve em 1953 Roland Barthes⁽¹⁾. Contra essa passagem que reduz o tempo moderno à problemática da linguagem, Malcon Bradburry faz a seguinte retificação: não há uma visão geral e única que engolfe todo o espírito moderno, o qual constantemente se multiplicava em várias direções e entrava em discordância consigo próprio.⁽²⁾ Bradburry adverte-nos a respeito das dificuldades de se tentar converter a denominador único a extensa problemática suscitada pelo modernismo. Assim é que ao apresentar o modernismo ou o mundo moderno, Bradburry deve circunscrever um conjunto heteróclito onde se destacam, além de autores e obras, percepções da história e da cultura, indagações acerca do lugar e do papel da literatura e da história, repercussão do abalo recente provocado pelas visões revo-

(1) O grau zero da escritura, p.12

(2) O mundo moderno, p.36

lucionárias de Marx e Darwin sobre a história e o mundo natural, o advento da psicanálise de Freud, a reação às guerras, os questionamentos suscitados pelo *crash* de 29 e pela ascensão do nazi-facismo... e também a *crise da linguagem*, tudo isso compreendido entre *Crime e castigo* de Dostoiévski, isto é, 1866, e a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Há uma frase em que Bradbury resume a literatura do mundo moderno: **Os poetas que vinham falando da *crise da palavra* agora pareciam que havia também uma *crise do mundo***⁽³⁾. Enfim, estamos diante de alguma coisa irreduzível à problemática da linguagem, certamente. Ora, mas ainda que se aceite o mundo moderno em literatura como um conjunto de díspares manifestações, se se quer falar sobre ele, é necessário constituí-lo de alguma forma. Para tanto, Bradbury elege como chave *tornar novo*. Essa senha, o autor a encontra num apelo que Pound dirige, em 1930, a seus contemporâneos: *tornar novo*. Mas essa vertigem do novo não começa na terceira década de nosso século. Antes, Bradbury a detecta desde Dostoiévski. E Raskólnikov quem diz: **Creio que aquilo que as pessoas mais temem é fazer um gesto novo ou pronunciar uma palavra nova**. E Bradbury continua: **Raskólnikov faz esse gesto, pronuncia essa palavra, comete um crime moderno e sofre um castigo moderno**.⁽⁴⁾ Como fica, então, esse mundo moderno constituído em torno da senha *tornar novo*? Bradbury explica: **Trata-se da concepção de que as artes modernas tem a obrigação especial, o dever vanguardista, de ir à frente de sua época e transformá-la, ao mesmo tempo em que transformam a própria natureza das artes. E a idéia da "tradição do novo" - de que chegou a hora de todas as artes romperem**

(3) Idem, p.22 (Grifos meus)

(4) Idem, p.20

quase inteiramente com o passado e afirmarem suas ligações com o presente e, acima de tudo, com o futuro.⁽⁵⁾ Se o moderno é a tradição do novo, não se justifica dele excluir Baudelaire. Em outro ensaio, desta feita escrito juntamente com James McFarlane, Bradbury admite que a idéia de um Grande Divisor entre o passado e o presente, a arte de antes e a arte de agora⁽⁶⁾ poderia ser recuada para antes da década de 1870. De qualquer forma, em 1846, Baudelaire reprovava os artistas de seu tempo: Muitos atribuirão a decadência da pintura à decadência dos costumes. Esse preconceito de ateliê, que circulou entre o público, é uma má desculpa dos artistas. Pois eles estavam interessados em representar o passado; a tarefa é mais fácil, e a preguiça a achava vantajosa.⁽⁷⁾ Essa convocação para romper com o passado está estreitamente conectada com uma indagação bem precisa sobre o presente: a questão principal e essencial... é saber se nós temos uma beleza particular, inerente às paixões novas.⁽⁸⁾ A resposta afirmativa não conhece hesitação: A vida parisiense é fecunda em assuntos poéticos e maravilhosos. O maravilhoso nos envolve e nos impregna como a atmosfera; mas nós não o vemos.⁽⁹⁾ Ver o maravilhoso da grande cidade, a cidade da multidão e da solidão, onde nada é fixo e tudo é fingível, essa cidade que está aí agora, esse é o sentido da conclamação de Baudelaire a seus contemporâneos. Desse modo, ancorado no presente, Baudelaire prevê um futuro, não o futuro

(5) *Idem*, p.19

(6) "O nome e a natureza do modernismo", in Malcolm Bradbury e James McFarlane (org), Modernismo. Guia geral 1890-1930

(7) "De l'héroïsme de la vie moderne", in Curiosités esthétiques, L'art romantique e autres oeuvres critiques, p.195

(8) *Idem*, p.197

(9) *Idem*, p.198

da civilização, mas apenas *époques lointaines* que seriam alcançados por sua poesia e seu nome,⁽¹⁰⁾ Pois ele afirma a possibilidade de haver uma outra tradição, como uma outra antiguidade: para que toda a modernidade seja digna de se tornar antiguidade, é preciso que...⁽¹¹⁾ Baudelaire situa-se, portanto, num ponto de ruptura, afirmando tanto o fim de uma tradição quanto a necessidade de se construir outra: E verdade que a grande tradição se perdeu, e a nova não está feita.⁽¹²⁾ Ele, Baudelaire, começava a fazê-la. E é a ele que Harold Rosenberg recorre para localizar o início da *tradição do novo*, fórmula por ele cunhada e que se verá consagrada, a despeito das teses a ela ligadas: O famoso "rompimento moderno com a tradição" durou bastante para ter produzido sua própria tradição. São decorridos cem anos exatos desde que Baudelaire convidou os fugitivos do mundo demasiadamente reduzido da memória para tomarem parte da viagem em busca do novo.⁽¹³⁾ Atente-se, porém, para um aspecto importante: a ruptura com o passado não conduz a uma integração conformista ao presente. A busca continuada do novo traz em si, inerentemente, o dever de subverter o presente, de revolucioná-lo. Daí por que a tradição do novo incorpora a atitude vanguardista. *Vanguarda*, como se sabe, é um termo do vocabulário militar: é a linha de frente de um exército e, portanto, a parte deste encarregada de romper o território inimigo. No último quartel do século XIX, vanguarda associara-se a movimentos revolucionários. Conforme lembra oportunamente Frederick Karl, *L'Avant-garde* era o nome do periódico de Bakunin.⁽¹⁴⁾ Romper com o passado, estar sempre na frente do pre-

(10) Soneto XXXIX, in As flores do mal

(11) "La modernité", in op. cit., p.467-468

(12) "De l'héroïsme de la vie moderne", p.95

(13) A tradição do novo, p.XV

(14) O moderno e o modernismo, p.19

sente e revolucioná-lo é vanguardista, é heróico, é moderno. Sempre houve rupturas com o passado, desejadas ou não; mas nunca antes buscou-se a ruptura como um fim. Não se trata de *tornar-se romântico* mas de *tornar-se novo*, ou como sentenciava Rimbaud: *Il faut être absolument moderne*. O modernismo como a tradição do novo resulta ao final como uma tradição de rupturas, na qual tudo só tem uma vigência muito fugaz. A aguda transitoriedade do mundo moderno, segundo indica Bradbury, fora exemplarmente dita por Ibsen. O Dr. Stockmann, protagonista de *Um inimigo do Povo*, ao arrojarse contra a massa, essa satânica, a maioria compacta, base do liberalismo democrático, fala de verdades transitórias, de pouca duração, em oposição a verdades duradouras:

Não me creiam, se quiserem, mas as verdades não têm, como imaginam, a resistência de um Mathusalém. Uma verdade de compleição normal vive ordinariamente... Ponhamos, dezessete, dezoito, quando muito, vinte anos, raramente mais. Mas essas verdades macróbias são sempre de uma magreza exemplar. Não tem mais do que pele e ossos. E entretanto, é somente então que a maioria se ocupa com elas e as recomenda à sociedade, como sendo um alimento sadio. Ora, posso assegurar-lhes que tais alimentos não têm absolutamente valor nutritivo. Como médico, devo conhecer o assunto. Todas essas verdades majoritárias não podem ser comparadas senão com velhas conservas. Por exemplo, com os presuntos ressequidos, esverdeados, mofados, daí provém o escorbuto moral que invade as sociedades.

Verdades duradouras/ verdades efêmeras é antítese correspondente simetricamente à dicotomia massa/vanguarda: As verdades reconhecidas pela massa, pela multidão, são essas mesmas verdades que os combatentes de vanguarda tinham como certas nos tempos de nossos avós. Nós, os combatentes de vanguarda, de hoje, não as aceitamos mais. E creio mesmo que em matéria de verdade certa existe somente uma: é que nenhuma sociedade pode viver em estado de boa saúde, se tiver por alimento, exclusivamente, essas velhas verdades sem consistência. (15)

2. A desumanização da arte

Bem, concordemos com Bradbury: em literatura, o modernismo ultrapassa a problemática da linguagem. Por outro lado, contudo, é possível conceber o modernismo literário sem essa problemática? Afinal, como Pound, figura-chave do ensaio de Bradbury sobre o modernismo, define literatura? Em 1934, Pound escreve:

Literatura é linguagem carregada de significado.
 " Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível." (16)

(15) In Seis dramas, p.170-171

(16) ABC da literatura, p.32

E não há nada de natural ou óbvio em se definir literatura como linguagem. Um romântico, por exemplo, poderia definir literatura como criação original do gênio. E isso não significa que os românticos não se interessassem pelas questões da linguagem, muito pelo contrário. Há alguma coisa mais caracteristicamente romântica que as teorias do símbolo? Ademais, Novalis, por exemplo, apregoava a autotelicidade da linguagem poética: **expressão pela expressão.**⁽¹⁷⁾ Entretanto, com a eclosão da problemática moderna da linguagem, é justamente a linguagem como expressão do sujeito da escritura que é abalada, ainda que não destruída. Retomemos Barthes: por volta de 1850, encapela-se violentamente uma nova problemática da linguagem, da qual Flaubert é um momento típico, e a qual provoca o deslocamento do valor-gênio pelo valor-trabalho: **a forma tornou-se o termo de uma "fabricação", como uma cerâmica ou uma jóia.**⁽¹⁸⁾ Outra etapa notável da problemática da linguagem é localizada em Mallarmé, que, ao celebrar a memória de Edgar Allan Poe, redefine a função do poeta:

Donner un sens plus pur aux mots de la tribu.⁽¹⁹⁾

Para desdobrar esse verso, convém recorrer a um ensaio de 1886, *Crise do verso*. Nesse, Mallarmé cava um fosso profundo na linguagem a fim de marcar um domínio muito especial: a linguagem poética. Diz Mallarmé: **Um desejo inegável a meu tempo é separar como em vista de atribuições diferentes o duplo estado da**

(17) Cf. Tzvetan Todorov, "La crise romantique", in *Théories du symbole*, p.179-260

(18) Op. cit., p.76

(19) "Le tambourin d'Edgar Poe", in *Œuvres complètes*, p.70

palavra, bruto ou imediato aqui, lá essencial.⁽²⁰⁾ Esse estado bruto ou imediato da linguagem - a linguagem não poética - corresponde ao que se denomina intercuro linguístico, a troca linguística de toda hora, ou ainda, à função comunicativa da linguagem: Narrar, ensinar, mesmo descrever admite-se, e ainda que a cada um bastasse talvez, para trocar o pensamento humano, tomar e pôr na mão de outrem em silêncio uma peça de moeda, o emprego elementar do discurso serve à universal reportagem da qual participam todos os gêneros de escritos contemporâneos, exceto a literatura.⁽²¹⁾ Na realidade, Mallarmé está lutando vivamente contra a palavra que vai e vem como moeda, assim como contra a ligação direta entre a palavra e a coisa: Falar não se refere à realidade das coisas senão comercialmente.⁽²²⁾ Em substituição a uma poética da nomeação, Mallarmé propõe uma poética da linguagem pura. Isso significa que ele está em guerra declarada contra os correntes realistas e naturalistas do tempo. Mallarmé diz um resolutivo não a tudo o que pretende reportar o mundo, decretando um veto radical aos materiais brutos das formas realismo para alojar a literatura no palácio da linguagem: Abolida a pretensão, esteticamente um erro, embora regesse obras-primas, de incluir no papel sutil do volume outra coisa que, por exemplo, o horror da floresta, ou o trovão mudo esparso na folhagem; não a madeira intrínseca e densa das árvores. Alguns jatos de íntimo orgulho verdadeiramente clarinados acordam a arquitetura do palácio, o único ha-

(20) In Oeuvres complètes, p.368. Para a tradução dos fragmentos do texto de Mallarmé, consulte a tradução inglesa, "Poetry as incantation", feita por Bradford Cook, in Richard Elmann e Charles Fiedelson (ed.), The modern tradition, p.11-62

(21) Loc. cit.

(22) Idem, p.366

bitável: fora de toda pedra, sobre que as páginas fechariam mal.⁽²³⁾ Contra a representação da realidade, Mallarmé levanta a barreira dos signos: voz/idéia. A palavra impõe sua opacidade fundamental. Surge então a analogia da flor na ausência de todo buquê. Flor-palavra, flor-signo: Digo: uma flor! e, fora do esquecimento em que minha voz isola algum contorno, enquanto alguma coisa que não os cálices conhecidos musicalmente se eleva, idéia mesmo e suave, a ausência de todos os buquês.⁽²⁴⁾ Na linguagem das trocas diárias, aquela da palavra convertida em moeda, a representação se mantém; mas, na linguagem poética, ela não encontra espaço. A linguagem poética é pura virtualidade:

Ao contrário de uma função de numerário fácil e representativa, como o trata a turba, o dizer, antes de tudo, sonho e canto, reencontra junto ao Poeta, por necessidade constitutiva de uma arte consagrada às ficções, sua virtualidade.⁽²⁵⁾

Até aqui, Mallarmé está desvencilhando a literatura, ou mais precisamente, a poesia dos realismos por um movimento que lhe é facultado pela oposição produzida entre linguagem comercializada e linguagem poética. Mais ainda, Mallarmé rejeita a poesia como expressão do poeta, ao pleitear o desaparecimento elocutório do poeta. O poeta deixa de se expressar para que a *palavra* fale:

A obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade imobilizadas;

(23) Idem, p.367-368

(24) Idem, p. 368

(25) Loc. cit.

elas se incendeiavam de reflexos recíprocos como um virtual rastro de fogo sobre as pedrarias, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase. (26)

E se há por que se falar em crise do verso, isso só se explica pela violenta mudança de direção: a poesia se orienta agora pela palavra e não mais pela pessoa do poeta. Se há um ponto de ruptura entre o romantismo e o modernismo, aí está ele: o desaparecimento elocutório do poeta. Se não, vejamos. Depois de dominar o século XIX francês, o longevo Vitor Hugo morre em 1885. No ano seguinte, Mallarmé escreve, na *Crise do Verso*, uma espécie de saudação à palavra liberada de uma presença que a imobilizava e enrigecia:

Um leitor francês, seus hábitos interrompidos com a morte de Vitor Hugo, não pode senão se desconcertar. Hugo, em sua tarefa misteriosa, reduziu toda a prosa - filosofia, eloquência, história - ao verso, e, como ele era pessoalmente o verso, quase confiscou àquele que pensa, discorre ou narra o direito de enunciar. Monumento neste deserto, com o silêncio ao longe; numa cripta assim de uma majestosa idéia incosciente, a saber, que a forma denominada verso é simplesmente ela própria literatura; que há verso logo que se acentue a dicção, há ritmo desde que haja estilo. O verso, eu creio, esperou com respeito que o gigante que o identificava à sua

(26) Idem, p.366 (Grifo meu)

mão tenaz e mais firme sempre que o ferreiro viesse a faltar, para, ele, irromper. Toda a língua, ajustada à métrica, nela recobrando suas causas vitais, evade-se, segundo a livre disjunção em mil elementos simples; e, eu o indicaria, não sem similitude com a multiplicidade de gritos de uma orquestração, que permanece vital. (27)

Em seu estudo sobre a lírica, Hugo Friedrich conceitua a poesia moderna como o *romantismo desromantizado*. (28) Especificamente em Mallarmé, essa desromantização do romantismo passa de modo obrigatório pela questão da linguagem. E então que Friedrich assevera, sempre a respeito do poeta do *Lance de dados*: *A poesia é um processo não das coisas, mas da linguagem*. (29) Correto, Mallarmé, mais incisiva e peremptoriamente que nenhum de seus contemporâneos, insurge-se contra a representação da realidade, que faz da poesia um ditado da ordem das coisas. Porém, para situar outra linha de força da poética mallarmeneana, como ainda Friedrich sugere, deve-se aditar: a poesia é um processo da linguagem, e não do poeta. Em síntese, poder-se-ia resumir a poética de Mallarmé como segue: *a poesia é um processo da linguagem*. A concretização dessa poética, sabemos bem, é o mais exigente hermetismo, aquele hermetismo que objetiva a criar seu público, excluindo, é certo, o público aficcionado do realismo e do subjetivismo. Se assim for, está certo Ortega y Gasset quando argumenta que a literatura moderna, como a arte moderna, que segue os passos do hermetismo de Mallarmé não só é impopular, mas

(27) *Idem*, p.360-361

(28) *Escritura da lírica moderna*, p.30

(29) *Idem*, p.100

ainda é antipopular.⁽³⁰⁾ E mais ainda: A nova arte é uma arte artística.⁽³¹⁾ Vale dizer, a nova arte é feita por artistas e endereçada a artistas. Ora, o que responderia o poeta a isso? Mallarmé: Toda coisa sagrada e que quer permanecer sagrada envolve-se de mistério. As religiões se retraem ao abrigo dos arcanos desvelados para um só predestinado: a arte tem os seus.⁽³²⁾ Nada parece mais avesso ao poeta que a *foule*: O homem pode ser democrata, o artista desforra-se e deve permanecer aristocrata.⁽³³⁾ Logo, quando Gasset sustenta que a arte de Mallarmé é artística, isso mais se aproxima de um elogio que de uma corrigenda, se adotadas as lentes do simbolista francês. Vejamos agora como Gasset lê mais especificamente o poeta: Mallarmé foi o primeiro homem do século passado que quis ser um poeta. Como ele mesmo diz, "recusou os materiais brutos" e compôs pequenos objetos líricos, diferentes da fauna e da flora humanas. Essa poesia não necessita ser "sentida", porque, como não há nela nada de humano, não há nela nada de patético. Se se fala de uma mulher, é da "nenhuma mulher", e se soa uma hora é "a hora ausente do quadrante". A força de negações, o verso de Mallarmé anula toda ressonância vital e nos apresenta figuras tão extraterrestres que a simples contemplação delas já é um supremo prazer. O que pode fazer entre essas fisionomias o pobre rosto do homem que trabalha de poeta? Só uma coisa: desaparecer, volatizar-se e ficar transformado numa pura voz anônima que sustém no ar as palavras, verdadeiros prota-

(30) A desumanização da arte, p.21

(31) *Idem*, p.30

(32) "L'art pour tous", in *op. cit.*, p.257

(33) *Idem*, p.259

gonistas da empresa lírica. Essa pura voz anônima, mero substrato acústico do verso, é a voz do poeta, que sabe isolar-se do seu homem circundante.⁽³⁴⁾ Com efeito, haveria muito a objetar a essa leitura? Mas, então, por que o crítico se desagrada tanto do poeta? Com o objetivo de explicar a tese da desumanização da arte, o tradutor de Gasset, Ricardo Araújo, deve esclarecer, no prefácio ao ensaio, que a *desumanização* posta em tela pelo crítico se reporta à *desrealização* que seria uma outra forma de dizer que a arte não mais "representa" as coisas.⁽³⁵⁾ De fato. Confrontemos agora o que diz Gasset: estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização. E, vice-versa, não há outra maneira de desumanizar além de estilizar.⁽³⁶⁾ Mas, ainda assim, por que assinalar com sinal negativo a desumanização da arte? Ortega y Gasset se apresenta: Eu sou um homem espanhol, ou seja, um homem sem imaginação. Não se zanguem, não me chamem de antipatriota. Todos dizem a mesma coisa. A arte espanhola, disse Alcántara, disse Cossío, é realista. O pensamento espanhol, disse Menéndez Pelayo, disse Unamuno, é realista. A poesia espanhola, a épica castiça, disse Menendez Pidal, atém-se mais que nenhuma outra à realidade histórica. Os pensadores políticos espanhóis, segundo Costa, foram realistas, O que posso fazer, discípulo desses egrégios compatriotas, senão riscar uma linha e fazer as conta? Eu sou um homem espanhol que ama as coisas em sua pureza natural, que gosta de recebê-las tal como são, com claridade, recortadas pelo meio-dia, sem que se confundam umas com ou-

(34) Op. cit., p.55

(35) "Prefácio" in José Ortega y Gasset, op. cit., p.10 (Grifo meu)

(36) Op. cit., p.47

tras, sem que eu ponha nada sobre elas: sou um homem que quer, antes de tudo, ver e tocar as coisas e que não se contenta imaginando-as: sou um homem sem imaginação.⁽³⁷⁾ Esse realismo orteguiano explode na sua concepção de arte: a maioria das pessoas é incapaz de acomodar sua atenção no vidro e transparência que é a obra de arte.⁽³⁸⁾ Poucas analogias estabeleceriam com mais precisão e de forma mais rigorosa o realismo na arte ou na literatura que a metáfora do vidro. Gasset, contudo, não se detém aí. Realismo (reflexo da vida) e pessoalidade são expressamente enfatizados:

A arte é reflexo da vida, é a natureza vista através de um temperamento, é a representação do humano, etc. Porém, o fato é que com não menor convicção os jovens sustentam o contrário.⁽³⁹⁾

o humano, o repertório de elementos que integram o nosso habitual, possui uma hierarquia de três categorias. Há primeiro a ordem das pessoas, depois a dos seres vivos e, por fim, há as coisas inorgânicas. Pois bem: o veto da nova arte se exerce com uma energia proporcional à altura hierárquica do objeto. *O pessoal, por ser o mais humano do humano, é o que mais a arte jovem evita.*⁽⁴⁰⁾

(37) Apud Ricardo Azevedo, op. cit., p.9-10

(38) Op. cit., p.28

(39) Idem, p.45

(40) Idem, p.49 (Grifo meu)

Em suma, para Gasset, a obra, poética ou literária, é ou deveria ser transparência e assentada sobre um temperamento pessoal. A poesia de Mallarmé se ergue sobre dois requisitos: a opacidade da palavra poética e o desaparecimento elocutório do poeta. Água e óleo não se misturam. Mas há que se fazer um adendo a Gasset. Ao comparar a arte no século XIX e o que a arte se tornara na década de 20, Gasset: **Poesia e música eram então atividades de alto calibre; esperava-se delas pouco menos que a salvação da espécie humana sobre a ruína das religiões e o relativismo inevitável da ciência...** Um artista atual, suspeito que ficaria aterrado ao se ver ungido com tão grande missão e obrigado em consequência, a tratar em sua obra matérias capazes de tamanhas repercussões.⁽⁴¹⁾ Não é exato. A literatura e arte não se despojaram de seu caráter de salvação.

3. Arte como salvação

Artistas, escritores, filósofos, críticos... muitos foram e são os que têm visto na arte e na literatura uma possibilidade de salvação. Interessa aqui a posição defendida por Herbert Marcuse. Começemos por acompanhar Marcuse em sua retomada, em ensaio da década de 30, das duas esferas da vida entre os gregos: a esfera da necessidade, onde se provia a reprodução e a conservação da vida, e a esfera da liberdade face a essas injunções. O propósito de Marcuse,

(41) Op. cit., p.80

num primeiro momento, é refletir sobre a cultura.⁽⁴²⁾ Para o filósofo, a distinção referida está perfeitamente contornada na *Política* de Aristóteles: toda a vida está dividida em ócio e trabalho, em guerra e paz, e as atividades se dividem em necessárias, em úteis e belas.⁽⁴³⁾ O espaço das coisas belas (que outros traduzem por coisas ótimas) não é ocupada pela arte, mas pelo conhecimento filosófico do verdadeiro, do belo e do bom, conhecimento que proporciona ao homem o prazer supremo, a felicidade. A felicidade, posto que presumisse a satisfação de necessidades materiais, não estava presa a elas. Por outro lado, não se negava a conveniência de se orientar a organização das atividades cotidianas pelas verdades conhecidas. Mas considerava-se que o mundo dos homens e das coisas é governado não pelo conhecimento, mas pela casualidade. Daí a preocupação em transcender a ordem cambiante das relações existentes, objetivando um *mundo ideal* do verdadeiro, do bom e do belo. Entendia-se, porém, que esse mundo das coisas ótimas era prerrogativa de muito poucos, enquanto os restantes deviam permanecer escravizados às tarefas de prover a sociedade do necessário. As coisas ótimas não só eram apanágio de uma seletíssima elite como ainda serviam para justificar e sancionar a existência de seus privilégios: esses poucos eram os guardiães das coisas ótimas. Não se mascarava a desigualdade, antes ela era exposta claramente: Aristóteles não sustentava que o bom, o belo e o verdadeiro fossem valores universalmente válidos e universalmente obrigatórios, que "desde cima" devessem penetrar e iluminar o âmbito do necessário, da ordem material da vida. Somente quando se

(42) "A cerca del carácter afirmativo da cultura", in *Cultura y sociedad*, p.45-78

(43) *Política*, 1333 a na tradução de que me sirvo, consta: "A vida como um todo é dividida em negócios e lazer, em guerra e paz, e de nossas ações algumas visam às coisas necessárias e úteis, enquanto outras visam às coisas ótimas"

pretente isso, cria-se o conceito de cultura.⁽⁴⁴⁾ Essa postulação de universalidade é característica dos tempos em que os grupos sociais burgueses em ascensão fundamentaram na razão humana universal sua exigência de uma nova liberdade.⁽⁴⁵⁾ E então que começa a circular a antítese cultura/civilização, sendo que o primeiro termo, cultura, engloba os valores espirituais situados na zona liberada das necessidades materiais, enquanto o outro, civilização, refere à ordem material do trabalho e da utilidade. Atenção, porém! A dicotomia cultura/civilização não recupera a antiga oposição entre o necessário e o útil, por um lado, e as coisas ótimas, por outro. Em primeiro lugar, à cultura é dada uma vocação universalizante desconhecida na antiguidade: A verdade de um juízo filosófico, a bondade de uma ação moral, a beleza de uma obra de arte devem, por sua própria essência, afetar, obrigar e agradar a todos. Sem distinção de sexo e de nascimento, sem que interesse sua posição no processo de produção, todos os indivíduos têm de submeter-se ao valores culturais. Têm de incorporá-los à sua vida, e deixar que eles penetrem em sua vida. A "civilização recebe sua alma da cultura".⁽⁴⁶⁾ Como todos, presupostamente, são tocados pelos mesmos valores espirituais, produzem-se falsas unidades: o patrimônio coletivo, a cultura nacional... Destarte, uma desigualdade abstrata passa a mascarar uma desigualdade concreta. Em segundo lugar, a cultura passa a exercer uma função apaziguante relativamente ao que ocorre no âmbito da civilização, porque, em última instância, os valores espirituais componentes da cultura estão

(44) Op. cit., p.47 (Grifo meu)

(45) Idem, p.53

(46) Idem, p. 49

implantados na interioridade de cada indivíduo, e independem das condições materiais externas. Ao internalizar o gratuito e o belo e ao transformá-los, *mediante a qualidade da obrigatoriedade geral e da beleza sublime*, em valores culturais da burguesia, cria-se no campo da cultura um reino de unidade e de liberdade aparentes no qual devem permanecer dominadas e apaziguadas as relações antagônicas da existência. *A cultura afirma e não nega as novas condições sociais da vida.*⁽⁴⁷⁾ Todo esse processo culmina, portanto, na instalação de uma concepção afirmativa da cultura:

Entende-se por cultura afirmativa aquela cultura que pertence à época burguesa e que ao longo de seu desenvolvimento conduziu à separação do mundo anímico-espiritual, enquanto reino independente dos valores da civilização e a eles superiores. Sua característica fundamental é a afirmação de um mundo valioso, obrigatório para todos, que deve ser afirmado incondicionalmente e que é eternamente superior, essencialmente diferente do mundo real da luta cotidiana pela existência, mas que todo indivíduo pode realizar por si mesmo "na sua interioridade", sem que se modifique a situação externa. Somente nesta cultura, as atividades e objetos culturais obtêm aquela dignidade que os eleva acima do cotidiano: sua recepção converte-se num ato de sublime solenidade.⁽⁴⁸⁾

(47) Idem, p.50-51 (Grifo meu)

(48) Idem, p.50

A plenitude da cultura afirmativa acontece durante os séculos XVIII e XIX, quando se definiu uma forma de sociedade composta de indivíduos autônomos e livres, cujos anseios de felicidade não se limitavam ao prazer superior do conhecimento nem podiam ser postergados para uma outra vida, mas deviam ser satisfeitos *hic et nunc* por requisitos bem concretos, incluindo a posse do que circulava como mercadoria. Nesse ponto exato, cessa qualquer petição de igualdade. E então que a cultura afirmativa desempenha seu papel tranquilizante. A penúria do indivíduo isolado (ela) responderam a humanidade universal, à miséria corporal, com beleza da alma, à servidão externa, com a liberdade interior, ao egoísmo brutal, com o reino da virtude e do dever.⁽⁴⁹⁾ Portanto, a cultura afirmativa, sem deixar de ser uma cultura do espírito, à qual normalmente se associa a busca da verdade e a atividade crítica, é de preferência uma cultura a alma. A alma que serve de base a essa concepção, é algo mais que a totalidade de forças e mecanismos psíquicos (que são objeto, por exemplo, da psicologia empírica): alude ao ser não corporal do homem enquanto substância propriamente dita do indivíduo.⁽⁵⁰⁾ Nesse sentido, a alma desafiou os filósofos, desde Descartes, não se mostrou ao alcance nem da psicologia empírica nem da psicologia especulativa. Herder: para poder intuir completamente a natureza da alma, que domina por toda parte, que modela todas as outras tendências e forças da alma, e que dá cor até as ações mais indiferentes, não há que se recorrer às palavras, mas penetrar na época, na região, na história, há que intuir e intuir afetivamente tudo...⁽⁵¹⁾ A

(49) Idem, p.52

(50) Idem, p.56

(51) Apud p.63

alma se revela mais por aquilo que não é que por aquilo que é: a alma não é corpo, não participa do processo de produção, não possui valor de troca, mas é universal. Ainda Herder: **O primeiro pensamento na primeira alma humana está vinculado ao último pensamento da última alma humana.**⁽⁵²⁾ A cultura afirmativa impõe o culto da personalidade, mas não da personalidade insuflada pela indócil *virtù* renascentista, mas a personalidade contida Kantianamente pela *lei moral em mim*: **O dono da alma tornou-se mais ambicioso interiormente e mais modesto externamente.**⁽⁵³⁾ Assim é que, enquanto se apregoa a dignidade da pessoa humana, os direitos inalienáveis do indivíduo, o amor ao próximo, etc, impunha-se a renúncia aos sentidos, a domesticação dos corpos, a interdição ao prazer. Nietzsche: **Sobre o terreno da vida empobrecida cresceu todo um conjunto de falsificações em forma de transcendência e de além.**⁽⁵⁴⁾ Contudo, havia um espaço em que se podiam liberar muitas das forças represadas ou frustradas no dia a dia, a arte:

a sociedade burguesa apenas tolerou a realização dos seus próprios ideais na arte e apenas nela os levou a sério como exigência universal. Nela é permitido o que na realidade é considerado como utopia, fantasia ou perturbação. Na arte, a cultura afirmativa distinguiu as verdades esquecidas sobre as quais, na vida cotidiana, triunfa a justiça da realidade. O *medium* da beleza "purifica" a verdade e a distância do presente. O que acontece na arte não obriga a nada. Quando

(52) Apud, p.61

(53) Idem, p.71

(54) Apud, p.70

esse mundo belo não é representado como algo remoto a obra de arte clássica da humanidade vitoriosa - a Ifigênia de Goethe é um drama "histórico" - é desatualizado por obra e graça da magia da beleza. (55)

Essa valorização da arte explica-se por duas metas da sociedade burguesa: primeira, acenar com a felicidade para todos, pois só a felicidade faz esta existência suportável; segunda, racionalizar e controlar a felicidade. Ora, a arte é *aparência* de beleza, e a beleza, longe de ser um prazer desinteressado de que fala Kant, é uma *promesse de bonheur* (56) Arma-se então um jogo muito sutil: Naquela forma de existência que corresponde à cultura afirmativa "a felicidade da existência... só é possível como felicidade na aparência." Mas a aparência tem um sentido real: *produz satisfação*. Não obstante, seu sentido é modificado fundamentalmente: *a aparência se põe a serviço do existente...* O fato de existir um mundo mais elevado, um bem superior ao da existência material oculta a verdade de que é possível criar uma existência material na qual a felicidade pode ser realidade. (57)

Como se vê, Marcuse leva a cabo uma notável dessacralização ou, para usar uma noção cara ao filósofo, dessublimação da cultura e da arte em seu período burguês, que, no entanto, não termina por uma prédica a favor da absorção imediata da cultura pela civilização, mas por um questionamento do modo como se dá o encurtamento

(55) Idem, p.64

(56) A fórmula promesse de bonheur é encontrada em Stendhal, retomada por Nietzsche e repetida muitas vezes por Marcuse (e às vezes por Adorno)

(57) Idem, p.68. A citação é de Nietzsche. Sobre a aparência evocada por Marcuse, é preciso esclarecer que não se trata da "má" aparência de Platão, mas da "boa" aparência de Kant, de Schiller, etc. Nas Cartas sobre a educação estética, Schiller escreveu: "A realidade das coisas é obra das coisas; a aparência é obra humana" (XXVI, p.122). E escreveu também: "A aparência estética não pode tornar-se perigosa para a verdade dos costumes" (XXVI, p.125)

da distância que as separa. Marcuse escrevia sob a pressão da ascensão do nazismo, por um lado, e em oposição as propostas do *front* popular de cultura, por outro. Não obstante tudo, ele subscrevia a asserção de Nietzsche: **se alguma vez somos felizes não devemos senão estimular a cultura.**⁽⁵⁸⁾ Ou seja, Marcuse reconhecia o potencial utópico da cultura, sua *promesse de bonheur*. Em torno de trinta anos depois, em meados da década de 60, Marcuse desenvolve a tese sobre a unidimensionalidade da sociedade industrial desenvolvida. Para ele, as sociedades anteriores detinham possibilidades reais de transcendência, ou seja, **tendências na teoria e na prática que, numa dada sociedade, "ultrapassam" o universos estabelecido do discurso e da ação no que concerne às suas alternativas históricas (possibilidades reais).**⁽⁵⁹⁾ Em outros termos, em toda sociedade deve haver (e houve) reservas de negação do *status quo*. Entretanto, o exame a que submete a *affluent society* indica que as formas de transcendência (como o potencial revolucionário do proletariado enquanto força histórica) foram neutralizadas. Surge assim um padrão de pensamento e comportamento unidimensionais no qual as idéias, as aspirações e os objetivos que por seu conteúdo transcendem o universo estabelecido da palavra e da ação são repelidos ou reduzidos a termos desse universo.⁽⁶⁰⁾ Ou seja, o potencial de negação está em via de extinção, se já não desapareceu por completo. Instalou-se a **sociedade sem oposição** onde viceja a **consciência feliz**. Nessas circunstâncias, redefine o papel como filósofo: restaurar a negatividade como condição para revitalizar a utopia.⁽⁶¹⁾ Isso não

(58) *Idem*, p.78

(59) A ideologia da sociedade industrial, p.15 Nota 1

(60) *Idem*, p.13

(61) Cf. Fredic Jameson, "Marcuse e Schiller", in Marxismo e forma, p.70-94

quer dizer que ele possa anular o cerne de sua antiga tese sobre a cultura superior. Ao contrário, esta continua marcada pela afirmatividade: Na verdade, a cultura superior esteve sempre em contradição com a realidade social e somente uma minoria privilegiada gozava de suas bençãos e representava seus ideais. As duas esferas antagônicas da sociedade sempre coexistiram; a cultura superior sempre foi acomodativa, enquanto a realidade raramente foi perturbada por seus ideais e sua verdade.⁽⁶²⁾ Seja como for, essa cultura constituía uma outra dimensão da realidade, e nesse sentido era uma forma de transcendência, a negação de sua afirmatividade. Essa outra dimensão da realidade, ao passar a ser um elemento de coerção social, se dissolve e se perde. O que está ocorrendo agora não é a deteriorização da cultura superior numa cultura de massa, mas a refutação dessa cultura pela realidade.⁽⁶³⁾ Ora, a Marcuse resta, por conseguinte, contestar a espúria assimilação da cultura pela civilização, ressaltando o potencial de verdade da primeira: Os privilégios culturais expressaram a injustiça da liberdade, a contradição entre ideologia e realidade, a separação entre produtividade intelectual e material; mas também garantiram campo protegido no qual verdades feitas tabus podiam sobreviver com integridade abstrata - afastadas da sociedade que as suprimia.⁽⁶⁴⁾ Acima de tudo, cumpre preservar o hiato arte/realidade, acentuando o teor de verdade da alienação artística, que é a transcendência consciente da existência alienada - uma alienação de "nível superior" ou interposta... As imagens tradicionais de aliena-

(62) Idem, p.69

(63) Idem, p.70

(64) Idem, p.72

ção são de fato românticas tanto quanto estão em incompatibilidade estética com a sociedade em desenvolvimento. Essa incompatibilidade é indício de sua veracidade.⁽⁶⁵⁾ Pouco menos de dez anos depois de haver advogado a causa da cultura superior na sociedade unidimensional que promove uma dessublimação repressiva, ao transformar a carga negativa da arte e da cultura em elementos de coesão social, Marcuse deve armar-se outra vez em defensor da sublimação da arte e da cultura, mas desta feita contra os movimentos contestatórios do *establishment* que apregoavam a revolução cultural e a abolição da forma estética. Substituindo o binômio cultura/civilização pela antítese cultura intelectual/cultura material, Marcuse deve lembrar a insurreição contra a burguesia presente nas obras mais representativas da cultura intelectual do período burguês: Uma investigação dessas obras, pelo menos desde o século XIX, indicaria que predomina uma atitude completamente *antiburguesa*; a cultura superior denuncia, rejeita, afasta-se da cultura material da burguesia. Está, de fato, separada dela; dissocia-se do mundo de mercadorias, da brutalidade da indústria e do comércio burgueses, da distorção das relações humanas, do materialismo capitalista, da razão instrumentalista. O universo estético contradiz a realidade - uma contradição "metódica" intencional.⁽⁶⁶⁾ Mas... um alerta. A recusa da realidade indicada por Marcuse não se concretiza no que se convencionou denominar obras engajadas, porém se processa pelas virtudes e poderes da forma estética. A negação está "contida" pela forma, que transfigura a realidade dada - e a libertação desta. Essa transfigu-

(65) *Idem*, p.76

(66) Contra-revolução e revolta, p.87

ração cria um universo fechado sobre si mesmo; por mais realista, naturalista que seja, continuará sendo o *outro da realidade e natureza*.⁽⁶⁷⁾ A transfiguração estética, conquanto num primeiro momento se relacione a um indivíduo particular e a uma ordem social específica (a *polis* grega, a corte medieval, a sociedade burguesa), supera essas circunstâncias e projeta-se no universal. A representação estética da Idéia, do universal no particular, leva a arte a transformar condições (históricas) particulares em universais.⁽⁶⁸⁾ Isso não quer dizer, contudo, que todos os vestígios de classe sejam completamente retirados, eliminados da obra: a arte preserva e *transcende* o seu caráter de classe.⁽⁶⁹⁾ Esse ponto exige uma atenção mais demorada:

Sem dúvida, existem conflitos e soluções que são especificamente burgueses, estranhos aos períodos históricos precedentes (ver Defoe, Lessing, Flaubert, Dickens, Ibsen, Thomas Mann), mas seu caráter específico está carregado de significado universal. Analogamente, serão Parsifal, Tristão, Siegfried apenas cavaleiros feudais cujo destino se devia simplesmente ao código feudal? Obviamente, o conteúdo de classe faz-se presente mas torna-se transparente como a condição e o sonho da humanidade, conflito e reconciliação entre homem e o homem, homem e a natureza - o *milagre da forma estética*. No conteúdo particular surge uma outra dimensão, em que os homens e

(67) *Idem*, p.88

(68) *Idem*, p.107

(69) *Idem*, p.99

mulheres burgueses (e feudais) encarnam a espécie do homem: o ser humano. (70)

Uma vez Marx indagara das razões pelas quais a tragédia grega continuava compreensível e fonte de deleite. Ora, as obras de arte representativas do período burguês (que no ensaio em tela Marcuse recua até o século XVI) gozam de idêntica perenidade, pela qual respondem dois níveis de "objetividade": (1) a transformação estética revela a condição humana no concernente à história (Marx: pré-história) da humanidade inteira, acima de qualquer condição específica; (2) a forma estética responde a certas qualidades constantes do intelecto, sensibilidade e imaginação - qualidades que a tradição da estética filosófica interpretou como a idéia de Belo. (71) A forma estética é, destarte, responsável pelo conteúdo de verdade pela obra de arte autêntica, cujo significado reivindica validade e objetividade gerais. Afinal de contas, existe uma coisa texto, estrutura, ritmo de uma obra que aí está, "objetivamente", e que pode ser reconstruída e identificada como estando aí, idêntica em (através e contra) todas as interpretações, recepções e distorções particulares. (72) Nesse sentido, a afirmatividade da cultura onde se alojam tais obras não deve ser entendida de modo absoluto, monolítico, mas deve ser flexibilizada pela dialética do que é e do que pode e deve vir a ser. Não existe obra que não evoque, em sua própria estrutura, as palavras, as imagens, a música de uma outra realidade, de uma outra ordem repelida pela ordem existente e, entretanto, viva na memória e na antecipação,

(70) Idem, p.92 (Grifo meu)

(71) Idem, p.88-89

(72) Idem, p.90

viva no que acontece aos homens e mulheres e na rebelião contra isso. Quando essa tensão entre afirmação e negação, entre prazer e dor, cultura superior e cultura material, deixa de prevalecer, sempre que a obra deixa de sustentar a unidade do que é e do que pode (e deve) ser, a arte perdeu a sua verdade, perdeu-se a si própria.⁽⁷³⁾ Contudo, poder-se-ia argumentar que a arte autêntica, isto é, aquela em que a alienação é buscada na transfiguração da forma estética, essa arte, dizia, não é acessível a ou atraente para a massa. Réplique: Se a arte, por causa dessa alienação, não "fala" às massas, isto é obra da sociedade das classes que cria e perpetua as massas.⁽⁷⁴⁾ A arte deve sempre obedecer às leis internas da arte e, conforme os ensinamentos de Adorno, responder ao caráter total da repressão e administração com a total alienação.⁽⁷⁵⁾ Somente nessa alienação que empresta à arte um caráter monádico é possível resguardar o que Marcuse tanto busca: um potencial de negatividade. E a autonomia da arte deve ainda permanecer na hipótese de uma sociedade redimida. Se e quando uma sociedade sem classes realizar a transformação das massas em indivíduos "livremente associados", a arte terá perdido o seu caráter elitista mas não seu distanciamento da sociedade.⁽⁷⁶⁾ Marcuse sempre se mostrou refratário aos apelos de Benjamin, que, como Brecht, pleiteava a necessidade de politizar a estética. Já no seu ensaio anterior à guerra Marcuse não emitia nenhum sinal de que seria desejável pôr a arte a serviço de causas políticas, conforme se notou. Mas, entre esse ensaio dos anos 30 e os tra-

(73) *Idem*, p.92-94

(74) *Idem*, p.103

(75) *Idem*, p.114

(76) *Idem*, p.103

burguesa como o locus da negatividade. Porém, quando o controle social, que garante a adesão do indivíduo à sociedade anula esse reservatório de contradição e negatividade, visto que a administração atinge à alma e o espírito, Marcuse só encontra uma saída: o pensamento dialético deve tornar-se negativo e utópico a respeito do existente.⁽⁷⁹⁾ E o pensamento dialético (negativo e utópico) localiza na arte (negação utópica do existente) uma possibilidade de salvação da humanidade, talvez a única possibilidade de salvação: a sobrevivência da arte pode vir a ser o único elo frágil que hoje conecta o presente com a esperança do futuro.⁽⁸⁰⁾

4. Pars Destruens

Os últimos anos têm sido marcados por um milenarismo às avessas, em que as premonições do futuro, catástrofico ou redentor, têm sido substituídas pelo sentido do fim disto ou daquilo (o fim da ideologia, da arte ou das classes sociais; a "crise" do leninismo, da democracia social, ou do estado de bem-estar social, etc, etc): no conjunto tudo isso talvez constitua o que tem sido crescentemente chamado pós-modernismo. As circunstâncias de sua existência dependem de hipóteses sobre uma radical

(79) Idem, p.13

(80) "A arte na sociedade unidimensional", in Luis Costa Lima (introdução, comentários e seleção). Teoria da cultura de massa, p.247

ruptura ou *coupure* geralmente traçadas a partir dos anos de 1950 ou no início dos anos 60. Como o próprio nome sugere, essa ruptura muito freqüentemente relacionada às noções do declínio ou extinção do movimento moderno dos últimos cem anos (ou seu repúdio ideológico ou estético). Assim, o expressionismo abstrato na pintura, o existencialismo na filosofia, as derradeiras formas de representação no romance, os filmes dos grandes *auteurs*, ou a moderna escola de poesia (como a institucionalizada e cano-nizada por Wallace Stevens): tudo isso é agora visto como florescimento extraordinário de um alto modernismo que se esgotou e se exauriu com eles. A enumeração do que se segue torna-se a um só tempo empírica, caótica e heterogênea: Andy Warhol e a pop art, mas também o realismo fotográfico, e além disso, o "novo expressionismo"; na música, não só o momento de John Cage, mas também a síntese dos estilos clássicos e "popular" encontrada em compositores como Phil Glass e Terry Riley, e também o punk e a nova onda do rock (os Beatles e os Stones agora figurando como o momento do alto modernismo daquela tradição mais recente e desenvolvida mais rapidamente); no filme Godard, pós-Godard e o cinema experimental e o vídeo, mas também um novo tipo de cinema comercial... Bourroughs, Pynchon, ou Ishmael Reed, de um lado, e o *nouveau roman* francês e seu sucessor do outro, juntamente com as alarmantes novas formas de críticas literárias, baseadas na nova estética da textualidade ou da *écriture*... A lista poderia ser estendida indefinidamente; mas implicaria isso uma mudança ou ruptura mais fundamental do que periód-

dicas mudanças de estilos e de moda determinadas por um imperativo mais antigo de inovação do alto modernismo.⁽⁸¹⁾

* * *

Tantas classificações, tantos rótulos... É inevitável, contudo, ignorar a insistência com que se tem afirmado que nossa contemporaneidade é pós-moderna. E mais, o pós-modernismo é já bastante velho, remonta ele ao final dos anos 50 ou início da década seguinte, diz-nos Jameson. Desse modo, livros, filmes, teorias, etc, com que há muitos nos habituamos, agora somos informados, fazem parte integrante do pós-modernismo. Tal é o caso da *écriture* ou textualidade a que se refere Jameson. Há quanto tempo os livros, ensaios, artigos de Barthes nos familiarizaram com os problemas da *écriture* e do Texto? Em *O grau zero da escritura*, ele diz, alterava o compromisso sartriano, depois se disse (e foi dito) estruturalista, finalmente, nos anos 70, fala, no passado, da época heróica do estruturalismo. Agora, tudo indica, Barthes é pós-moderno. Ou melhor, está sendo arrolado entre os pós-modernos. Na *Poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon, lemos passagens como: Embora os nomes de Lacan, Lyotard, Barthes, Baudrillard e Derrida tendam a ser os mais citados nas discussões sobre o pós-modernismo, as outras perspectivas enumeradas têm a mesma importância...

(82) Com o apoio de Roland Barthes, Michel Foucault e outros, o pós-modernismo afirma que aquilo que tanto valorizávamos é um constructo e não algo previamente existente...⁽⁸³⁾ Para o presente trabalho, porém, os livros, ensaios, arti-

(81) "Post modernism, or the cultural logic of late Capitalism", in *New Left Review* (146, 1984), p.53-54

(82) p.79

(83) p.257

gos, enfim a obra de Barthes importam à medida em que nela é possível ler a *relatividade dos pontos de referência da literatura*, conforme a tese levantada em 1971 por Barthes: Assim como a ciência einsteiniana obriga a incluir no objeto estudado a relatividade dos pontos de referência, também a ação conjugada do marxismo, do freudismo e do estruturalismo obrigam a literatura a relativizar as relações do escriptor, do leitor e do observador (o crítico).⁽⁸⁴⁾ E mais, a obra, noção tradicional, está sendo deslocada por novos objetos. E essa relatividade que, repito, aqui interessa, e não o estruturalismo ou sua rejeição. Não vai nisso, é claro, nenhuma tentativa de camuflar a militância estruturalista de Barthes. Há, contudo, que entrar em linha de conta, por exemplo, a mudança profunda entre o Barthes que reclamava uma homologia entre a frase e o texto⁽⁸⁵⁾, e o Barthes que afirmava: *o texto já não tem a frase por modelo*.⁽⁸⁶⁾ Quanto ao mais, aproveitando uma sugestão do próprio Barthes, Leyla Perrone-Moysés diz *Barthes prestou-se ao consumo e virou batata frita*.⁽⁸⁷⁾ E pena. Barthes nos põe frente a questões sobre as quais não podemos deixar de refletir, a começar pela questão do prazer:

Toda uma pequena mitologia tende a nos fazer acreditar que o prazer (e singularmente o prazer do texto) é uma idéia de direita. A direita, expede-se para a esquerda, com um mesmo movimento, tudo o que é abstrato, aborrecido, político, e as pessoas guardam para si o prazer: sejam bem-vindos entre nós, vocês que chegam enfim ao pra-

(84) "Da obra ao texto", in *O rumor da língua*, p.72

(85) Cf. "Introdução à análise estrutural da narrativa", in Roland Barthes e outros, *Análise estrutural da narrativa*, p.19-60

(86) *O prazer do texto*, p.13

(87) "Prefácio", in *O Rumor da língua*, p.9

zer da literatura! E à esquerda, por moral (esquecendo-se os charutos de Marx e Brecht), suspeita-se, desdenha-se qualquer "resíduo de hedonismo". A direita, o prazer é reivindicado contra a intelectualidade, o clericalato: é o velho mito reacionário do coração contra a cabeça, da sensação contra o raciocínio, da "vida" (quente) contra "a abstração" (fria): o artista não deve, segundo o sinistro preceito de Debussy, "*procurar humildemente causar prazer*"? A esquerda, opõe-se o conhecimento, o método, o compromisso, o combate, à "simples deleição" (no entanto e se o próprio conhecimento fosse por sua vez *delicioso*?). Dos dois lados, a idéia bizarra de que o prazer é coisa *simples*, e é por isso que o reivindicam ou o desprezam. O prazer, entretanto, não é um *elemento* do texto, não é um resíduo ingênuo; não depende de uma lógica do entendimento e da sensação; é uma deriva, qualquer coisa que é, ao mesmo tempo revolucionário e asocial e que não pode ser fixada por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum ideótipo. Qualquer coisa de *neutro*? É fácil ver que o prazer do texto é escandaloso: não porque é imoral, mas porque é *atópico*.⁽⁸⁸⁾

* * *

(88) O prazer do texto, p.32-33

De início, deve-se estabelecer que, acima de quaisquer rótulos e classificações, Barthes é o amador da linguagem. Assim é que, malgrado fale ele de uma problemática da linguagem instalada aproximadamente desde meados do século passado, ele deriva às vezes para acentos muito próximos da apologia: Fico imaginando hoje, um pouco à moda do grego antigo, tal como o descreve Hegel: interrogava ele, com paixão, sem esmorecimento, o amor das folhagens, das fontes, dos ventos, enfim, o esmorecer da Natureza, para ali captar o desenho de uma inteligência. E eu, é o estremecer do sentido que interrogo, escutando a rumor da linguagem - dessa linguagem que é Natureza para mim, homem moderno.⁽⁸⁹⁾ Outras vezes, como quando se estende sobre a crise do comentário, ele é mais sóbrio: Esta crise é com efeito inevitável, a partir do momento em que se descobre ou redescobre a natureza simbólica da linguagem, ou, se preferir, a natureza lingüística do símbolo. E o que se passa hoje, sob a ação conjugada da psicanálise e do estruturalismo. Durante muito tempo, a sociedade clássico-burguesa viu na palavra um instrumento ou uma decoração; vemos nela agora um signo e uma verdade. Tudo o que é tocado pela linguagem é, pois, de certa forma questionado: a filosofia, as ciências humanas, a literatura.⁽⁹⁰⁾ De resto, Barthes representa-se convencido do reencontro da literatura com a linguagem. Ambas teriam convivido estreitamente durante o duas vezes milenar império da retórica, que não seria apenas um conjunto de práticas, mas antes uma teoria da linguagem:

(89) "O rumor da língua", in O rumor da língua, p.85

(90) "Crítica e verdade", in Crítica e verdade, p.211-212

Durante séculos, a cultura ocidental concebeu a literatura como ainda hoje se faz - através de uma prática das obras, dos autores, das escolas, mas através de uma verdadeira teoria da linguagem, Essa teoria tinha um nome" a Retórica, que imperou no Ocidente de Górgias à Renascença, isto é, durante cerca de dois milênios. Já ameaçada no século XVI pelo advento do racionalismo moderno, a Retórica ficou totalmente arruinada quando esse racionalismo se transformou em positivismo, no fim do século XIX. Nesse momento, entre a literatura e a linguagem não há mais, por assim dizer, nenhuma zona comum de reflexão: a literatura não mais se sente linguagem, a não ser como alguns escritores precursores como Mallarmé, e a linguística só se atribui, sobre a literatura, direitos muito limitados, fechados dentro de uma disciplina filológica secundária, de estatuto aliás incerto: a estilística.⁽⁹¹⁾

Depois desse rápido histórico, surge a tese várias vezes repetida: a literatura e a linguagem estão se reencontrando. Dentre os vários fatores que estariam provocando essa reunião, são expressamente mencionados dois: de um lado, a ação de determinados escritores que, desde Mallarmé, empreenderam uma exploração radical da escritura e fizeram de sua obra a busca do Livro total, tal como Proust e Joyce; de outro, o desenvolvimento da própria linguística, que doravante incluiu no seu corpo o poético, ou a ordem dos

(91) "Escrever, verbo intransitivo?", in O rumor da língua, p.30

efeitos ligados à mensagem e não a seu referente. A celebração das novas núpcias da literatura com a linguagem, via linguística estrutural conduz Barthes a uma terrível armadilha: O que permanece verdadeiro (mas evidente) é que a linguagem se tornou ao mesmo tempo um problema e um modelo, e aproxima-se talvez o momento em que esses dois "papéis" poderão comunicar-se.⁽⁹²⁾ Em sua fase estruturalista, ao tomar o modelo lingüístico como base de uma ciência da literatura, Barthes ofusca a diferença rigorosa e inflexível que há entre a *literatura sentir-se linguagem* e a *literatura sentir-se lingüística*. Como quer que seja, foi na lingüística que Barthes localizou um forte argumento que lhe permitiu contestar a instrumentalidade da linguagem ou sua decoratividade: a linguagem não pode ser considerada como simples instrumento, utilitário ou decorativo, do pensamento. O homem não preexiste à linguagem, nem filogeneticamente nem ontogeneticamente. Jamais atingimos um estado em que o homem estivesse separado da linguagem, que elaboraria então para "exprimir" o que nele se passasse: é a linguagem que ensina a definição do homem, não o contrário.⁽⁹³⁾ A constitutividade do sujeito pela linguagem torna-se um credo de fé sempre repetido: não há sujeito fora da linguagem... a linguagem é que constitui o sujeito em toda linha.⁽⁹⁴⁾ Há várias implicações na adoção desse sujeito constituído lingüisticamente. Aquela que agora interessa diz respeito a refutação da expressividade. Repito parte de uma citação anterior: Jamais atingimos um estado em que o homem estivesse separado da linguagem, que ele elaboraria então para "exprimir" o que nele se

(92) "Literatura e significação", in *Crítica e verdade*, p.182

(93) "Escrever, verbo intransitivo?", in *op.cit.* p.31-32.

(94) "A paz cultural", in *O rumor da língua*, p.106

passasse. Assim colocada, a expressão pressupõe um sujeito plenamente constituído que instrumentalizaria a linguagem. Barthes foi sempre, antes e depois de seu encontro com o sujeito constituído na língua, um incansável antagonista da expressividade: a expressividade é um mito; ela nada mais é que a convenção da expressividade.⁽⁹⁵⁾ Algum tempo depois: escrever é ou projetar ou terminar, mas nunca exprimir.⁽⁹⁶⁾ Nesse mesmo ensaio, a catedral da expressão continua sob fogo cerrado:

a matéria-prima da literatura não é inominável, mas pelo contrário o nomeado; aquele que quiser escrever deve saber que começa uma longa concubinação com a linguagem que é sempre anterior. O escritor não tem absolutamente de arrancar um verbo do silêncio, como se diz nas piedosas hagiografias literárias, mas ao inverso e quão dificilmente, mais cruelmente e menos gloriosamente, tem de destacar uma fala segunda dos visgos das falas primeiras que lhe fornecem o mundo, a história, sua existência, um inteligível que preexiste a ele, pois ele vem ao mundo cheio de linguagem e não existe nenhum real que já não esteja classificado pelos homens: nascer não é mais que encontrar esse código pronto e precisar acomodar-se a ele? Ouve-se freqüentemente dizer que a arte tem por encargo *inexprimir o exprimi-vel*; é o contrário que se deve dizer (sem nenhu-

(95) O grau zero da escritura, p.83

(96) "Prefácio", in Crítica e verdade, p.22

ma intenção de paradoxo): toda tarefa da arte é exprimir o inexprimível, retirar da língua do mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra fala, uma língua exata.⁽⁹⁷⁾

Em sua polêmica contra a crítica tradicional, Barthes invectiva a dicotomia conteúdo/e expressão que exige a plenitude do sujeito. Escreve ele: o sujeito não é uma plenitude individual que se pode ou não evacuar na linguagem (segundo o "gênero" da literatura que se escolhe), mas pelo contrário um vazio em torno do qual o escritor tece uma fala infinitamente transformada (inserida numa cadeia de transformações), de modo que toda escritura que não mente designa não os atributos interiores do sujeito, mas sua ausência. A linguagem não é um predicado do sujeito, inexprimível ou que ela exprima, é o sujeito. Parece-me (e não creio ser o único a pensar assim) que é precisamente isto que define a literatura: se se tratasse simplesmente de exprimir (como se espreme um limão) sujeito e objetos igualmente plenos, por "imagens", para que a literatura?⁽⁹⁸⁾

Barthes edifica, como se vê, um verdadeiro bastião contra a literatura como expressão. Concomitantemente, ele constrói um outro fronte, desta feita contra o realismo literário: O realismo literário sempre se apresentou como um certo modo de copiar o real. Tudo se passa como se houvesse de um lado o

(97) Loc. cit.

(98) "Crítica e verdade", in op. cit., p.225

real e do outro a linguagem, como se um fosse o antecedente do outro e que a linguagem tivesse por tarefa, de certa forma, correr atrás do real até o apanhar.⁽⁹⁹⁾ Do que aí foi dito, o realismo assenta-se sobre duas bases: há, por um lado, o real dado, ou o real "em verdade" (a expressão é de Deleuze); por outro, a linguagem nada mais é que a possibilidade de duplicar, ponto por ponto, esse real "em verdade" ou representá-lo. Barthes sempre combaterá esses dois requisitos do realismo. Ele igualmente combaterá as tentativas, quaisquer que sejam elas, de transformar a linguagem no modo de representação do real. Leiam-se os dois excertos abaixo. No primeiro, Barthes nega, pura e simplesmente, o real, posto que não negue o mundo físico, o mundo social e o mundo cultural. No outro, não se lê a negação do real, mas a afirmação da impossibilidade de ser o real apreendido pela linguagem:

o que é o real? Não o conhecemos nunca senão sob a forma de efeitos (mundo físico), ou funções (mundo social) ou de fantasmas (mundo cultural); em suma, o real nunca é ele próprio mais do que uma inferência; quando se declara copiar o realismo, isto quer dizer que se escolhe tal inferência e não tal outra: o realismo está em seu próprio nascimento, submetido à responsabilidade de uma escolha; esta é a primeira má distribuição, própria a todas as artes realistas, precisamente quando se supõe que elas têm uma verdade de certa forma mais bruta e mais discutível do que a das outras artes, ditas de interpretação. Existe uma segunda, própria da literatura e que

(99) "uma conclusão sobre Robbe-Grillet", in Crítica e verdade, p.101

torna o realismo literário ainda mais místico: a literatura é apenas linguagem, seu ser está na linguagem; ora, a linguagem já é, anteriormente a todo trabalho literário, um sistema de sentido: antes mesmo de ser literatura, ele implica particularidade das substâncias (as palavras), descontínua, seleção, categorização, lógica especial. Estou em meu quarto, *vejo* meu quarto, mas ver meu quarto não será falar dele? E mesmo se não for assim, daquilo que vejo, que vou dizer? Uma cama? Uma janela? Uma cor? Já começo a recortar furiosamente esse contínuo que está diante de mim?⁽¹⁰⁰⁾

Desde os tempos antigos até as tentativas de vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável - mas somente demonstrável - pode ser dito de vários modos: quer o definimos com Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluraridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é, precisamente a essa impossi-

(100) Idem, p.78

bilidade de topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto à própria linguagem, que produz, numa forma incessante, a literatura. Poderíamos imaginar uma história da literatura, ou melhor, das produções de linguagem, que seria a história dos *expedientes* verbais, muitas vezes louquíssimos, que os homens usaram para reduzir, aprisionar, negar, ou pelo contrário assumir o que é *sempre* um delírio, isto é, a inadequação da linguagem ao real. Eu dizia há pouco, a respeito do saber, que a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua aceção familiar, que ela é também obstinadamente irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível. (101)

Não basta, contudo, negar a possibilidade de se transferir o real para a linguagem. O próprio realismo literário, uma passagem de Flaubert, por exemplo, requer explicação, e Barthes trata então a representação não como uma transposição, mas como uma convenção linguística: o efeito do real. (102) Por outro lado, quanto à modernidade (Barthes sempre se refere à modernidade e não ao modernismo, como é

(101) Aula, p.22-23

(102) Cf. "O efeito do real", in O rumor da língua, p. 158-165

comum entre os franceses), Barthes deve explicar por que o público em geral aceita bem o deslocamento do figurativismo pela abstração na pintura, mas resiste à crise da representação na literatura:

A dificuldade prende-se ao fato de o material da literatura ser a linguagem articulada e de esse material ser já, ele próprio, imediatamente significante: uma palavra quer dizer qualquer coisa antes de ser utilizada. Assim, desfazer todos os processos de analogia, de figuração, de representação, de narratividade, etc., torna-se muito mais difícil em literatura porque há que lutar com um material já significativo. Definido este contexto, coloca-se uma questão ética: deve-se lutar ou não para prescrever, destruir, transmutar o sentido, para atingir através das palavras uma zona do corpo que não esteja na dependência da lógica sintática? (103)

Qualquer que seja a opção feita - lutar ou não contra o sentido -, deve-se ressaltar o seguinte: Barthes afirma que a linguagem é um *material significante*. O problema surge quando Barthes deve explicar esse material. Ao tempo do estruturalismo, Barthes argumentava que suspender o sentido é muito difícil, muito complicado, ao passo que anulá-lo é impossível. Por essa época, ele explicava: Entendo por sentido o conteúdo (o significado) de um sistema significante, e por significação o processo sistemático que une um sentido e uma forma, um significante

(103) "Roland Barthes explica-se", in O grão da voz, p. 323

e um significado.⁽¹⁰⁴⁾ Bem, o estruturalismo passou, mas a imanência do que aí se sustenta não foi abandonada. No período subsequente, Barthes promove a política libertadora do Significante, como parte do combate ao sentido único, fixo e totalizador - o Significado transcendental -, associado à verdade, e ambos marca de uma civilização querigmática. E então chegada a hora de afirmar a multiplicidade e a disseminação dos sentidos. A questão é como explicar a multiplicidade e a dissiminação. Em realidade, posto que rompa com a biunivocidade do signo saussuriano, Barthes se mantém girando em torno dos elementos internos da dinâmica da língua: agora, o jogo das diferenças dos significantes. Ele não estabelece relações entre o estritamente lingüístico e o não-lingüístico (como o social, o histórico, o cultural). Destarte, negando ou ignorando (o que resulta no mesmo aqui) essas relações, ele se aproxima perigosamente da linguagem pura reclamada por Mallarmé como atributo e privilégio da linguagem literária. Como quer que seja, porém, a verdadeira guerra declarada por Barthes à expressão e ao realismo, no conjunto, tem se prestado para combater o que Catherine Belsey denomina *realismo expressivo*; ou seja, um humanismo composto de uma mescla de empirismo e idealismo que faz do homem a fonte do sentido, do conhecimento, da ação e da história: Os nossos conceitos e o nosso conhecimento são considerados o produto da experiência (*empirismo*), sendo esta experiência precedida e interpretada pela mente, razão ou pensamento, propriedade de uma natureza humana transcendente e cuja essência é atributo de cada indivíduo (*idealismo*). Estas asserções... constituem a base de uma prática de leitura que

(104) "Estrutura da notícia", in Crítica e verdade, p.66, nota número 10.

assume, explícita ou implicitamente, a teoria do realismo expressivo. Segundo esta teoria, a literatura reflete a realidade da experiência conforme é apreendida por um indivíduo (especialmente dotado), que a expressa num discurso que permite a outros indivíduos reconhecê-la como verdadeira. (105)

* * *

Enquanto questiona a expressividade e o realismo, como se porta Barthes relativamente à criação? Em *O grau zero da escritura*, Barthes aceita a criação: a escritura é uma função; é a relação entre a criação e a sociedade. (106) Em sua fase estruturalista, ele passa a rejeitá-la. E verdade que não o faz com a persistência e a tenacidade com que dá guerra à expressividade e ao realismo, mas nem por isso deixa de fazê-lo com eficiência. Ele delinea um curioso objeto estrutural, a nau Argo, cuja constante mobilidade, responsável por sua continuada renovação, é, não obstante, controlada e previsível (tudo está já dado):

nunca há criadores, apenas combinadores, e a literatura é semelhante à barca Argos: a barca Argos não comportava - em sua longa história - nenhuma criação, apenas combinações; presa a uma função imóvel, cada peça era entretanto infinitamente renovada, sem que o conjunto deixasse de ser Argos. (107)

(105) A prática crítica, p.16

(106) p.23

(107) "prefácio", in Crítica e verdade, p.21

Muito tempo passado, abjurada convenientemente a fé estruturalista, Barthes ainda volta à nau Argo, lembrando sua utilidade na recusa das várias certezas firmadas a propósito da literatura: criação, gênio, inspiração, determinação, evolução, causa, origem...:

Imagem freqüente: a barca Argo (luminosa e branca), cujas peças os argonautas substituíram pouco a pouco, de modo que acabaram por ter uma nave completamente nova, sem precisar mudar-lhe o nome nem a forma. Essa nave Argo é muito útil: ela fornece a alegoria de um objeto estrutural, criado não pelo gênio, a inspiração, a determinação, a evolução, mas por dois atos modestos (que não podem ser captados em nenhuma mística da criação): a substituição (uma peça expulsa a outra, com num paradigma) e a nomação (o nome não está de modo algum ligado à estabilidade das peças): à força de combinar no interior de um mesmo nome, nada mais está na origem. Argo é um objeto sem outra causa a não ser seu próprio nome, sem outra identidade a não ser sua forma.⁽¹⁰⁸⁾

* * *

Para resumir, o que Barthes faz ao assestar seus argumentos contra a expressividade, contra a criação e contra o realismo é rejeitar o rescaldo de antigas teorias que se tornaram o natural, o

(108) Roland Barthes por Roland Barthes, 52-53

óbvio, ou seja, transformaram-se em mito, conforme a noção barthesiana *mito*.⁽¹⁰⁹⁾ A literatura não é o espelho da realidade, nem a expressão do sujeito, nem sua criação. O que é então a literatura? Barthes: *A respeito dos deuses*, recomendava Demétrio de Faleria, *dizer que são deuses*. O imperativo final do verossímil crítico é da mesma espécie: *a respeito da literatura, digam que é literatura*. Esta tautologia não é gratuita: finge-se primeiramente acreditar que é possível falar da literatura, fazer dela objeto de uma fala; mas essa fala não vai longe porque não há nada a dizer desse objeto senão que ele é ele mesmo.⁽¹¹⁰⁾ E assim que Barthes censura a crítica "objetiva", herdeira do positivismo oitocentista, por suas insuficiências e anacronismos que acabaram por fazer da literatura uma evidência de si própria, confirmando-a como uma essência intemporal, a - histórica. E também contra essa obviedade, e não só contra os métodos da crítica "objetiva", que Barthes se insurge. E sua contestação inclui a reiterada asseveração de ser a literatura um acontecimento histórico muito recente: *Há que não esquecer... que a própria "literatura" é bastante recente: no plano terminológico, existe apenas desde o final do século XVIII. Anteriormente, falava-se de "letras", de "belas-letras", e isso era outra coisa.*⁽¹¹¹⁾ Correlatadamente, Barthes detecta uma falta: a da história da literatura. Não, creio, por desconhecer as histórias da literatura existentes; mas, como é de todos sabido, a maioria delas rege-se pelo princípio *l'homme et l'oeuvre*. Barthes, porém, tem em mira outro alvo: a *história da literatu-*

(109) Cf. "Mitologia hoje", in *Mitologias*, p. 131-180; "A mitologia hoje", in *O rumor da língua*, p. 78-82

(110) "Crítica e verdade", in op. cit., p.205

(111) In Roland Barthes e Maurice Nadeau, "Para/ou onde vai a literatura", in Roger Pillaudin (dir.), *Escrever ... para quê? Para quem?*, p.10

ra deveria ser concebida como a história da idéia de literatura, e essa história não me parece existir por enquanto.^(112a) Em outro momento, Barthes se detém com mais vagar nessa questão. Esclarece ele então que se trata de constituir não uma história da literatura, mas da função literária. A história da função literária poderia aproveitar, defende Barthes, um roteiro de tarefas proposto por Lucien Febvre: o estudo do meio (tarefa tanto mais difícil quanto não deve centrar-se na biografia do autor), a pesquisa da composição social do público, a investigação da formação intelectual do público e dos autores, a exploração dos fatos da mentalidade coletiva (como o mito raciniano). A essas tarefas, Barthes acrescenta duas outras. Primeira, a elaboração da história da retórica clássica. Segunda, a formulação da pergunta *o que é literatura?* Barthes dá como tarefa do historiador da função literária indagar, por exemplo, o que era a literatura no tempo de Racine, que funções e valores lhe eram atribuídos? Em continuidade, Barthes explica:

O que é que pode ser literalmente uma história da literatura, se não a história da própria idéia de literatura? Ora, esta espécie de ontologia histórica, que se refere a um dos valores menos naturais que existem, não se encontra em parte alguma... Escrever parece... tão natural como comer, dormir, ou reproduzir-se, e isso não é digno de história. Daí a presença, em tantos historiadores literários, de uma frase inocente, de uma inflexão de juízo, de um silêncio, destinados a dar-nos testemunho deste postulado: que devemos decifrar em Racine, certamente não em

(112a) "Reflexão a respeito de um manual", in O rumor da língua, p.56

função de nossos próprios problemas, mas pelo menos sob os olhares de uma literatura eterna, cujos modos de revelação - mas não a própria essência - se podem, se devem discutir. Ora, o ser da literatura transposto para a história já não é um ser. Dessacralizada, mas, a meu ver, tanto mais rica, a literatura volta a ser uma dessas atividades humanas de forma e função relativas, cuja história Febvre não deixou de reivindicar. E, portanto, apenas ao nível das funções literárias (produção, comunicação e consumo) que a história pode colocar-se, e não ao nível dos indivíduos que as exercem. Dito por outras palavras: a história literária não é possível a não ser que se torne sociológica, se interesse pelas atividades e pelas instituições, não pelos indivíduos. (112b)

Ao solicitar uma história das funções literárias seja uma história sociológica da instituição, Barthes visa a desviar a história de tomar como objeto a criação, ou seja, os processos psicológicos dos autores. Aliás, ele questiona vivamente o privilégio sempre concedido à pessoa do autor, suas anedotas biográficas, etc., privilégio que, via de regra, dissolve a história em crônica. Contudo, quando Barthes confronta a função literária com o *ser da literatura*, ser a-histórico (pois transposto para a história deixa de ser *ser*), seu artigo nos confunde, ainda mais se voltarmos poucas linhas atrás e lermos que os historiadores (muitos deles) são acusados de

(112b) "História ou literatura?", in João Barrento (org. e introd.), História literária, p.54-55

compactuarem com a naturalização da atividade literária. Talvez a oposição função literária versus ser da literatura (ou o título do artigo, *História ou literatura?*) não passe de uma metamorfose da oposição: história versus estrutura. Mesmo assim, é preciso reconhecer que Barthes não deixa escapar ocasião para acusar a evidência da literatura, sua naturalização. Sempre presente em seus escritos está a indagação *o que é a literatura?*

* * *

Tem-se insistido que nossa contemporaneidade recusa categorias responsáveis pela totalidade, e, dentre essas categorias, tem sido destacada a do sujeito, que, ademais, é considerada o centro vital do humanismo. Ao tratar do pós-modernismo, Jameson é categórico: assiste-se à morte do próprio sujeito = o fim da mônada, ego ou indivíduo burguês.⁽¹¹³⁾ Linda Hutcheon dá um outro enfoque à questão: o que está em crise é a estabilidade do eu e da equiparação entre o eu e a consciência⁽¹¹⁴⁾, a noção humanista do Homem como sujeito coerente e contínuo.⁽¹¹⁵⁾ Em conformidade ainda com Hutcheon, não está ocorrendo a negação simples e pura do sujeito (sua morte), mas sua descentralização, de que se encarregaram Foucault, Lacan e Derrida, destacadamente, ou a defesa por Benveniste de sua constituição lingüística (o sujeito constituído depõe o sujeito constituinte). Poder-se-ia lembrar ainda o sujeito constituído pela ideologia de Althusser, quer dizer, o sujeito assujeitado. Mas, deve-se frisar o status desse sujeito descentrado. Veja-se o que diz a psicanálise lacaniana: o eu, no sentido de

(113) "Post modernism, or the cultural logic of late capitalism", in op. cit., p.63

(114) Op. cit., p.204

(115) Idem, p.226

Lacan, ainda que esta idéia esteja presente em Freud, é originariamente um engano e, de fato, está constitutivamente desintegrada.⁽¹¹⁶⁾ Barthes, por sua vez, descartou-se, desde cedo, desse eu monádico e constituinte: ele é o sujeito pleno que constituiria o fundo ou o segredo da obra, e sobre o qual Barthes, ao combater a expressividade, decretara: é uma ausência. Por outro lado, pela mesma época, cresce a importância da enunciação em sua teoria da escritura. Em 1968, ele escreve: o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse sua escritura, não é em nada o sujeito de que seu livro fosse predicado; outro tempo não há senão o da enunciação e todo texto é escrito eternamente aqui e agora.⁽¹¹⁷⁾ Ora, certamente, o texto aciona uma série de signos que remetem àquele que escreve, às coordenadas espaço-temporais que o ancoram situacionalmente. O aparelho formal da enunciação de Benveniste propõe a explicar essa série de signos. E se passarmos em revista o que Barthes escreveu tanto na fase estruturalista, quando condenava o sujeito pleno requisitado pela expressão, quanto na época posterior a *O prazer do texto*, ele refere os problemas relativos à enunciação aos trabalhos de Emile Benveniste.⁽¹¹⁸⁾ Em 1974, Barthes escreve: Benveniste deu corpo científico a uma noção que assumiu maior importância no trabalho de vanguarda: a enunciação. A enunciação não é o enunciado (por certo), e não é tampouco (proposição mais sutil e revolucionária) a simples presença da subjetividade no discurso; ela é o ato renovado, pela

(116) Jacques - Allain Miller, Percurso de lacan, p.18

(117) "A morte do autor", in op. cit., p.68

(118) Cf. "Escrever, verbo intransitivo?", in op. cit., p.30-39. Este texto é de 1960, ou seja, do mesmo ano que "Crítica e verdade", onde veta a expressão do sujeito pleno. (Grifo meu)

qual o locutor toma posse da língua (apropria-se dela, diz com justeza Benveniste): o sujeito não é anterior à linguagem; só se torna sujeito na medida em que fala; em suma, não há "sujeitos" (e, portanto, não há "subjetividade"), há apenas locutores; bem mais - e isso é lembrado incessantemente por Benveniste -, só há *interlocutores*.⁽¹¹⁹⁾ Outras leituras de Benveniste afirmam exatamente o contrário⁽¹²⁰⁾. Barthes, no entanto, mantém o que aí vai dito: a enunciação - ato pelo qual o locutor toma posse da língua - interdita a possibilidade de o sujeito se constituir fora da linguagem. E assim ele pode dizer que o escritor nasce ao mesmo tempo que seu texto (não há sujeito por trás do texto). Simultaneamente, Barthes trabalha pela desintegração do eu. Assim é que o *prazer do texto* (o gozo do texto, pois é este que importa: só ele faz vacilar a cultura, a história...) requer como condição de possibilidade a perda do sujeito.⁽¹²¹⁾ Essa perda ocorre com força plena no compasso de espera de outra e nova teoria do sujeito: O que se procura, em diversos lados, é estabelecer uma teoria do sujeito materialista. Barthes mostra-se então inclinado ou a admitir a cisão vertiginosa do sujeito, descrita como pura alternância, a do zero e de sua obliteração, ou a (outra possibilidade) generalizar o sujeito ("alma múltipla", "alma mortal") - o que não quer dizer massificá-lo, coletivizá-lo. E invoca o processo sem sujeito de Nietzsche: Não se tem o direito de perguntar quem portanto é esse que interpreta? E a própria interpretação, forma de vontade de poder, que existe (não como um "ser", mas como um processo, um de-

(119) "Por que gosto de Benveniste", in *O rumor da língua*, p.182

(120) Ver Maria Inês Pagliarini Cox, *JE est un mot d'ordre: escritos em torno do sujeito e linguagem e educação...*

(121) Cf. Joaquim Brasil Fontes, "O impossível prazer do texto", vídeo

ver) enquanto paixão.⁽¹²²⁾ Alguns anos depois, em 1976, Barthes assim descreve a situação do sujeito: um sujeito que não é mais o sujeito pensante da filosofia idealista, mas sim despojado de toda unidade, perdido no duplo desconhecimento de seu inconsciente e de sua ideologia.⁽¹²³⁾

5. A escritura

Barthes é um escritor crepuscular, que se compraz na velha literatura ao mesmo tempo que anuncia uma nova escritura, defende Leyla Ferrone-Moisés.⁽¹²⁴⁾ Talvez seja tentador proclamar *A literatura está morta!* e, em seguida, à moda do "rei morto, rei posto", saudar: *Viva a escritura!* Não me parece que seja esse o caso. Após a publicação de *S/Z* e de *O prazer do texto*, momentos decisivos de sua concepção de escritura, Barthes mantém um diálogo com Maurice Nadeau, diálogo que se inicia com a questão *Para onde vai a literatura?*, que imediatamente suscita outra: *O que é literatura?* Em realidade, o diálogo progride imbrincando as duas indagações, e ao final, Barthes conclui: enquanto a obra for uma armadilha amorosa, podemos esperar que a literatura perdurará...⁽¹²⁵⁾ Façamos, pois, um inventário de óbitos bem mais modestos. Para Barthes, o que está morto é a literatura como expres-

(122) *O prazer do texto*, p.80

(123) "Da leitura", in *O rumor da língua*, p.51

(124) "Lição de casa", in Roland Barthes, *Aula*, p.68

(125) *Op. cit.*, p.39

são, como representação do real, como criação. E, como se verá adiante, o que está morto é o abismo que separa o crítico do escritor, e também está morta a passividade do leitor. De resto, embora literatura e escritura (e também Texto) sejam dados como equivalentes - sendo a escritura e o Texto apontados como o ser atual da literatura - a escritura, como conceito, não é qual Palas que salta armada da cabeça de Júpiter. Antes, ela resulta em sucessivas aproximações, sem, contudo, nenhuma definição fechada, conclusiva. No ensaio de 53, a escritura é *uma outra realidade formal*, ao lado da língua e do estilo (126), uma terceira dimensão da linguagem, que é melhor especificada no que segue:

A escritura não é nenhum instrumento de comunicação, não é um caminho por onde passaria uma intenção de linguagem. Inversamente, a escritura é uma linguagem endurecida que vive de si mesma e não tem em absoluto a missão de confiar à sua duração uma seqüência móvel de aproximações, mas ao contrário, de impor, pela unidade e pela sombra de seus signos, a imagem de uma fala construída muito antes de ser inventada. (127)

Vinte anos passados, uma vez mais, depois de outras, ele aborda a escritura, desta feita o faz como a encerrar uma discussão: A escritura é isto: a ciência do gozo da linguagem, seu *Kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado, a própria escritura). (128) A discussão, porém, não estava ainda encerrada. O

(126) O grau zero da escritura, p.23

(127) Idem, p.31

(128) "Da leitura", in O rumor da língua, p.50

desconcerto causado bem merece em outra ocasião a polidez dos parênteses moderadores: (estamos certos agora de que há um gozo da escritura, se bem que ainda nos seja muito enigmático).⁽¹²⁹⁾ Em meio à multiplicidade de aproximações que visam a possibilitar um conceito de escritura, há dois pontos que se poderia afirmar sobre a escritura: ela é uma prática (não um produto) associada ao corpo do escritor, e não a seu espírito ou a seu eu; ela rompe com a comunicação. Neste último sentido, a escritura compatibiliza-se com o escrever que distingue o escritor. Vejamos. Na década de 60, Barthes opunha duas figuras, a do escritor (*écrivain*) e a do escrevente (*écrivain*). Este último caracteriza-se pela palavra transitiva, ou seja, a palavra que tem uma meta fora dela mesma, a escrevência: Os escreventes... são homens "transitivos"; eles colocam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) para o qual a palavra é um meio.⁽¹³⁰⁾ O escritor, ao contrário, é aquele que não ensina, não explica, não testemunha. Sua palavra é autotélica: (para o escritor, escrever é um verbo intransitivo).⁽¹³¹⁾ Enquanto a palavra do escrevente dissolve a ambiguidade (ele a explica, ou pretende fazê-lo), a palavra do escritor faz eclodir a ambiguidade: ele (o escritor) sabe perfeitamente que sua palavra intransitiva por escolha e por favor, inaugura uma ambigüidade, mesmo se ela se dá como peremptória, que ela se oferece paradoxalmente como um silêncio monumental a decifrar, que ela não pode ter outra divisa

(129) O prazer do texto, p.11. Modifiquei a tradução que consulto. Onde ela diz "a ciência das funções da linguagem", escrevo "a ciência do gozo da linguagem". No original francês, consta: "la science des jouissances du langage". Aceito a observação de Leyla Perrone Moisés: "A jouissance barthesiana é um conceito vindo diretamente da psicanálise (via Lacan), "onde está diretamente afeto à libido. Palavra propriamente libidinal, a jouissance é o gozo, no sentido sexual do termo, sentido este que é aqui metafórico".(in op. cit., p.80) Procederei sistematicamente à substituição de função por gozo.

(130) "Escritores e escreventes", in Crítica e verdade, p.33

(131) Loc. cit.

senão as palavras profundas de Jacques Rigout: *E mesmo quando afirmo, interrogo ainda.*⁽¹³²⁾ Até aqui, há proximidade entre a escritura e o escrever intransitivo: ambos repelem a comunicação. Quanto ao segundo ponto, ou seja, a escritura como prática enigmaticamente libidinal, ela não aparece nos textos da fase estruturalista, embora, mesmo então, já apareça a questão do Desejo, e a psicanálise seja apontada como uma das principais linguagens da atualidade. Na década de 70, a palavra *corpo* (palavra de significação múltipla, palavra inagarrável, explica Barthes) passa a marcar a obra de Barthes, e a escritura passa a ser referenciada por ela: *escritura - ou seja, o trabalho do corpo que está sujeito à linguagem.*⁽¹³³⁾ Mas, por vezes, *o verbo intransitivo* volta, agora implantado no campo do Desejo: *Escrever é um verbo intransitivo, pelo menos no nosso uso singular, porque escrever é uma perversão. A perversão é intransitiva; a figura mais simples e a mais elementar da perversão é fazer amor sem procriar: a escritura é intransitiva não procria. Não fornece produtos. A escritura é efetivamente uma perversão, porque na realidade se determina do lado do gozo.*⁽¹³⁴⁾ Voltando, pois, ao par escritura/escrevência (que Barthes nunca abandonou completamente). Mallarmé referia-se (e não estou dizendo que ele foi o primeiro ou o único a fazê-lo), conforme antes vimos, a um *falar comercialmente* e a seu oposto, a *linguagem pura* objetivada pela poesia. A estilística russa de Potiebnia difundiu a dicotomia linguagem poética/linguagem prática (prosaica), que

(132) *Idem*, p.36

(133) "O jogo caleidoscópico", in *O grão da voz*, p.197

(134) In Roland Barthes e Maurice Nadeau, *op.cit.*, p.32. Consulto uma tradução portuguesa, que, conforme o uso vigente em Portugal, faz *écriture* corresponder à *escrita*. Para não haver discrepância entre as citações feitas a partir dessa tradução e todas as demais, substituo, aqui e em outros momentos, *escrita* por *escritura*. A respeito da tradução de *écriture*, ver Leyla Perrone Moisés, *op. cit.*, p.74-77

foi revista pelos formalistas russos em termos de função poética/função comunicativa da linguagem.⁽¹³⁵⁾ A escritura, em confronto com a escrevência, é mais uma tentativa de cercar, balizar, na linguagem, uma zona especial, afastada do das práticas cotidianas. Ou seja, a escritura como palavra intransitiva é a tentativa de gerar um privilégio. O interessante é observar em que circunstâncias esse privilégio é produzido. Os estruturalistas franceses ficaram conhecendo o fracasso dos formalistas russos em captar a literariedade, ou seja, aquilo que faz de uma obra dada uma obra literária. Quanto a isso, não há ilusões. Por sua vez, os estruturalistas franceses desenvolveram análises que interditavam à narrativa literária requerer qualquer superioridade intrínseca relativamente a outros tipos de narrativa, quer folclóricas, quer da cultura de massa. Ou seja, à medida que o privilégio intrínseco do texto literário se torna mais e mais insustentável, produz-se um outro privilégio, daí surgem pares opositivos: palavra intransitiva/palavra transitiva, escritura/escrevência. Que se produza um privilégio, não é extraordinário. Dizer-se *isto é literatura* já é atribuir um privilégio, que não implica necessariamente literariedade. Mas a implantação desses pares opositivos, a divisão da linguagem em zonas (uma delas dada com especial), não recuperaria o privilégio intrínseco? Contudo, por outro lado, a escritura (como o Texto) também guarda uma outra finalidade: produzir alguma coisa totalmente inútil, um objeto que não sirva ao sistema. Tentativa baldada, reconhece Barthes:

A modernidade faz um esforço incessante para ultrapassar a troca: ela quer resistir ao mercado das obras (excluindo-se da comunicação de mas-

(135) Cf. Krystyna Pomorska, Formalismo russo, p.19-43

sa), ao signo (pela insenção do sentido, pela loucura), à boa sexualidade (pela perversão, que subtrai o gozo à finalidade da reprodução). E, no entanto, não há nada a fazer: a troca recuperado, aclimatando o que parece negá-la; apreende o texto, coloca-o no circuito das despesas inúteis mas legais: ei-lo de novo metido numa economia coletiva (ainda que fosse apenas psicológica): é a própria inutilidade do texto que é útil, a título de potlach... Para o texto, a única coisa gratuita seria sua própria destruição: *não escrever, não mais escrever, salvo do risco de ser recuperado.*⁽¹³⁶⁾

Barthes, entretanto, não adere à "solução Rimbaud", deixando de escrever. Pelo contrário, investe suas fichas na casa do Desejo: *Caráter associal do gozo*. Ele é a perda abrupta da sociabilidade e, no entanto, não se segue daí nenhuma recaída no sujeito (a subjetividade), na pessoa, na solidão: tudo se perde, integralmente. Fundo extremo da clandestinidade, negro do cinema.⁽¹³⁷⁾ O texto de gozo (texto de escritura) não é, por certo, uma garantia contra a mercadoria e o poder, mas marca uma diferença e acena com uma possibilidade: A minha diferença está no seguinte (e não está em nenhuma outra coisa): eu escrevi. Tenho alguma possibilidade de estar situado no campo do gozo, não no da autoridade.^(138a) Face a afirmações como essa, não é de admirar que Barthes seja acusado de sacralizar a escritura. Resposta: A sacralização, não sou

(136) O prazer do texto, p.34 (Grifo meu)

(137) Idem, p.34 (Grifo meu)

(138a) "Au séminaire", in O rumor da língua, p.340

contra. Lacan disse recentemente que os verdadeiros ateus são muito raros. Há sempre o sagrado algures... Admitamos que para mim tenha caído na escritura. Insisto: é muito difícil não sacralizar nada... Em todo o caso, no que me diz respeito, sacralizo seguramente. Sacralizo um gozo, um gozo de escrever. (138b)

6. Crítica: comentário ou escritura?

Na década de 60, Barthes afirmava: *o crítico é um escritor*. Vale dizer, Barthes oblitera a diferença entre o crítico e o "criador". De certo modo, isso é bem fácil, visto que ele não admite (passou a não admitir) a criação. Importa, porém, examinar a conversão do crítico em escritor com mais vagar. Desse modo, cabe indicar que Barthes não se deixa intimidar pela psicologia do gênio: gênio, noção diante da qual o mais opiniático dos críticos, o mais indiscreto, renuncia bruscamente ao direito à palavra e o racionalista mais desconfiado se transforma em psicólogo crédulo, respeitador da misteriosa alquimia da criação. (139) Para afastar a psicologia do gênio, Barthes chega a invocar uma (muito dúbia) faculdade da literatura, calcada na faculdade da linguagem proposta pela lingüística gerativa: Respondendo à faculdade da linguagem postulada por Humboldt e Chomsky, existe talvez no homem uma faculdade de literatura, uma energia da palavra, que nada tem a ver com o

(138b) "Para que serve um intelectual", in *O grão da voz*, p.271

(139) "As duas críticas", in *Crítica e verdade*, p.152

"gênio", pois ela é feita não de inspiração ou de vontades pessoais, mas de regras acumuladas bem além do autor. Não são as imagens, idéias ou versos que a voz mística da Musa sopra ao escritor, é a grande lógica dos símbolos, são as grandes formas vazias que permitem falar e operar⁽¹⁴⁰⁾. Não conheço um outro apelo a essa faculdade. Surgida no calor da polêmica contra a crítica "objetiva", talvez fosse uma faculdade *ad hoc*. Permaneceu, contudo, a recusa incondicional da psicologia do gênio, da inspiração, ou da vontade pessoal, ou seja, a rejeição de tudo aquilo que remeta a um sujeito pleno como fundo ou segredo da obra. Persistiu a confiança na existência de regras acumuladas bem além do autor. Só isso não bastaria, contudo, para gerar as condições de se postular a transformação do crítico em escritor. Por isso, Barthes deve defender uma reclassificação das linguagens, em curso há já bastante tempo.

Nada é mais essencial a uma sociedade que a classificação de suas linguagens. Mudar essa classificação, deslocar a fala, é fazer uma revolução. Durante dois séculos, o classicismo francês se definiu pela separação, pela hierarquia e pela estabilidade de suas escrituras, e a revolução romântica considerou-se ela própria como uma desordem da classificação. Ora, há mais ou menos cem anos, desde Malharmé, sem dúvida, um remanejamento importante dos lugares de nossa literatura está em curso: o que se troca, se penetra e se unifica é a dupla função, poética e crítica, da escritura: não só os escritores fa-

(140) "Crítica e verdade", in op. cit., p.217-218

zem eles próprios suas críticas, mas sua obra, frequentemente, enuncia as condições de seu nascimento (Proust) ou mesmo de sua ausência (Blanchot). Uma mesma linguagem tende a circular por toda a literatura, e até por detrás dessa própria linguagem: o livro é assim tomado pelo avesso por aquele que o faz; não há mais poetas nem romancistas: há apenas escritura.⁽¹⁴¹⁾

Para a passagem do crítico a escritor há, sobretudo, um ponto que me parece essencial: Barthes está seguro de se haver instalado uma *crise do comentário*. Tal crise é multifacetada e para o prisma que ora nos interessa é preciso acompanhá-lo na re-visitação das figuras que, durante a Idade Média, governavam as relações com o Livro, esclarecendo que este, o Livro, recobria a matéria dos antigos, (tesouro antigo)... matéria absoluta (absolutamente respeitada)⁽¹⁴²⁾ As figuras que administravam, pois, o tesouro antigo eram quatro: o *scriptor*, que copiava o texto, sem nada acrescentar; o *compiler*, que, ao que copiava, acrescentava alguma coisa, mas nada de sua própria invenção; o *commentator*, cuja intervenção sobre o texto visava a torná-lo inteligível; o *auctor*, que emitia suas próprias idéias, mas sempre apoiado em outras autoridades. Não há nesse quadro, como se vê, a figura moderna do crítico (nem a do autor). Ora, essas quatro figuras tinham por função controlar as relações com a matéria antiga, no intuito de garantir absoluta *fidelidade* a ela. Não obstante, a Idade Média produziu uma "*interpretação*" da Antiguidade. Como? E que de fato a visão crítica começa na próprio *compiler*: não é necessário acrescentar coisas

(141) *Idem*, p.209-210

(142) "Crítica e verdade", in *op. cit.*, p.229

suas a um texto para o "deformar"; basta citá-lo, isto é, cortá-lo; um novo inteligível nasce imediatamente: esse inteligível pode ser mais ou menos aceito: de qualquer modo é constituído.⁽¹⁴³⁾ Não há nenhum inteligível dado. Toda essa argumentação secunda a repulsa de uma tarefa que se impõe a crítica "objetiva": desvendar o sentido (a verdade) da obra. O crítico se transforma, segundo essa pretensão, em um tradutor desse sentido que existe mas está escondido: O crítico não pode pretender "traduzir" a obra, sobretudo de modo mais claro, pois não há nada mais claro que a obra. O que ele pode é "engendrar" um certo sentido derivando-o de uma forma que é a obra... A crítica duplica os sentidos, faz flutuar acima da primeira linguagem da obra uma segunda linguagem, isto é, uma coerência de signos.⁽¹⁴⁴⁾ E como a crítica "objetiva" parece crer que a literatura é expressão, é preciso frisar com vigor a impossibilidade de traduzir o "cerne" da obra: A crítica não é uma tradução, mas uma perífrase. Ela não pode pretender encontrar o "fundo" da obra, pois esse fundo é o próprio sujeito, isto é, uma ausência.⁽¹⁴⁵⁾ Afastada a psicologia do gênio, descartada a inspiração, postulada a reclassificação das linguagens, negada a tradução como função da crítica, Barthes conquista condições de sustentar: *o crítico é um escritor e a crítica é escritura*. Essas são postulações de sua fase estruturalista convicta e declarada, quando se ocupava em minar a crítica tradicional. E depois? Vejamos o que acontece em *S/Z*, onde Barthes se propõe *Sarrasine*, de Balzac. Nesse livro, Barthes assevera uma nova polaridade: texto legível/texto escriptível. Este último, o texto escriptível, é

(143) Loc. cit.

(144) Idem, p.221

(145) Idem, p.226

o texto que, tendo um modelo produtivo, apenas obliquamente está ao lado da leitura. Sobre ele é afirmado: *C'est nous en train d'écrire*⁽¹⁴⁶⁾; ele exige necessariamente a escritura. O texto legível, por seu lado, aquele que é lido, mas não pode mais ser escrito. Seu modelo é representativo. O texto legível é um produto. Por não requisitar a escritura, ele se abre à crítica. Um exemplo de texto legível, mas não escriptível, é a novela *Sarrasine* de Balzac, que é pacientemente fragmentada em quinhentas e tantas unidades de leitura, as lexias, dispostas segundo cinco códigos aleatoriamente tomados (cada código é uma perspectiva de citações). Esse livro de Barthes é sobretudo interessante, uma vez que, nele, o autor abandona a perspectiva estruturalista que propõe um modelo geral, transcendente de texto, modelo do qual derivariam análises de textos particulares, para defender a tese segundo a qual não há tal modelo (ou cada texto é seu próprio modelo). Acompanhando essa alteração, está outra: o texto estrutura cede a vez para o texto estruturação: reprodução da produção. Na quarta capa, Barthes diz que, nessa nova situação, tentou exercer, a um só tempo, os quatro papéis medievais que gerenciavam o texto antigo. Especificamente sobre o comentário, assevera: **eu comentei, não para tornar inteligível, mas para saber o que é o inteligível.** Escrito sob o signo do plural, da disseminação, da dispersão, das diferenças infinitas, *S/Z* é um comentário que reflete sobre o comentário:

comentar passo a passo é forçosamente renovar
entradas do texto, é evitar estruturá-lo excessivamente,
dar-lhe este suplemento de estrutura

(146) *S/Z*, p.11

que a ele acorreria de uma dissertação e o fecharia; é estrelar o texto em lugar de controlá-lo. (147)

O comentário, fundado sobre a afirmação do plural, não pode trabalhar no "respeito" ao texto: o texto tutor será incessantemente partido, interrompido sem nenhuma consideração por suas divisões naturais (sintáticas, retóricas, anedóticas); o inventário, a explicação e a digressão poderão se instalar no coração do suspense, separar até o verbo de seu complemento, o nome de seu atributo; o trabalho do comentário, desde que ele se subtrai a toda ideologia da totalidade, consiste precisamente em *malbaratar* o texto, em *cortar-lhe a palavra*. Entretanto, o que é negado não é a *qualidade* do texto (aqui incomparável), é seu natural. (148)

Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos fundado, mais ou menos livre), é ao contrário apreciar o plural de que ele é feito. (149)

Poder-se-ia alongar o inventário dessas reflexões sobre o comentário encontrados em S/Z: assim como a obra da modernidade reflete sobre seu próprio processo, a crítica também segue revelando

(147) S/Z, p.20

(148) Idem, p.21-22

(149) Idem, 11

seus pressupostos e procedimentos. Há, contudo, nessa série de reflexões sobre o comentário, uma que merece atenção redobrada: O texto, em sua massa, é comparável a um céu, plano e profundo, liso, sem margens e sem sinais de referência; tal como o áugure que nele recorta com a ponta de seu bastão um retângulo fictício para interrogar segundo certos princípios o voo dos pássaros, o comentador traça ao longo do texto zonas de leituras, a fim de *nele observar a migração dos sentidos*, o afloramento dos códigos, a passagem das citações.⁽¹⁵⁰⁾ Pede-se especial destaque para essa metáfora porque ela está nos dizendo que, apesar mesmo toda a profissão de fé na pluralidade, os sentidos estão dados no texto, assim como as estrelas estão no céu, e ao crítico só cabe, por conseguinte, observar e registrar. Nesse ponto, configura-se a fragilidade de uma teoria de texto que faz tábua rasa de tudo que não é estritamente linguístico (salvo o Desejo).

Em *O prazer do texto*, os aforismos de que é composto o livro giram em torno de uma nova polaridade: *Texto de prazer*: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. *Texto de gozo*: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.⁽¹⁵¹⁾ Pode-se dizer que o

(150) *Idem*, p.20-21

(151) p.21-22 (Grifos meus). Sobre o prazer do texto, convém atentar para o seguinte esclarecimento de Barthes: "infelizmente, a língua francesa não dispõe duma palavra que cubra ao mesmo tempo o prazer e o gozo; portanto, temos que aceitar a ambigüidade da expressão "prazer do texto", que é ora especial (prazer contra gozo), ora genérica (prazer e gozo)." ("O adjetivo é o dizer do desejo", in O grão da voz, p.171)

texto de gozo está do lado do texto escriptível, enquanto o texto de prazer emparelha-se com o texto legível. Como implicação: o texto de prazer, como o texto legível, acena positivamente para a crítica como escrevência, comentário:

a crítica versa sempre sobre textos de prazer, jamais sobre textos de gozo: Flaubert, Proust, Stendhal são comentados inesgotavelmente; a crítica diz então do texto tutor, o gozo é vão, o gozo *passado ou futuro; vocês vão ler, eu li*; a crítica é sempre histórica ou prospectiva: o presente constativo, a apresentação do gozo lhe é interdita, sua matéria de predileção é portanto a cultura, que é tudo em nós salvo nosso presente.

A respeito do texto de gozo, que está *fora-da-crítica*, Barthes diz: não se pode falar "sobre" um texto assim.⁽¹⁵²⁾ Em resumo: o crítico não se transformou em escritor, ou não se transformou em escritor sempre. Leyla Ferrome-Moisés observou muito bem que Barthes se depara com um impedimento à pretensão de fazer do crítico um escritor sempre.⁽¹⁵³⁾ Ao final, o crítico torna-se um escritor apenas quando se defronta com textos escriptíveis, textos de gozo; mas permanece um escrevente, um comentarista quando aborda textos legíveis, textos de prazer. E destaque-se: a crítica, como o Texto de prazer, permanece do lado da cultura e das instituições.

(152) Idem, p.31-32

(153) Cf. Texto, crítica, escritura, p.52-57

7. Leitor e autor: escriptor

Ao encarniçar-se contra a crítica tradicional, Barthes reconhecia a existência de dois desejos: aquele que leva à leitura e nela pára e cala, e aquele outro que exige a escritura. O primeiro consititui o leitor; o crítico necessita também do outro: **Somente a leitura ama a obra, entretém com ela uma relação de desejo** Ler é desejar a obra, é querer ser a obra, é recusar duplicar a obra: o único comentário que poderia produzir um puro leitor, e que continuaria sendo tal, é o pasticho... Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é desejar não mais a obra mas sua própria linguagem. Mas por isso mesmo é devolver a obra ao desejo da escritura, ela qual ela saíra. Assim gira a palavra em torno do livro; **ler, escrever**: de um lado a outro vai toda a literatura. Quantos escritores só escreveram por ter lido? Quantos críticos leram para escrever?⁽¹⁵⁴⁾ Nesse instante, para Barthes, o desejo de ler não se atrela ao desejo de escrever. Para ele, escrever e ler são práticas de desejos, que, embora distintas, podem coexistir num mesmo corpo. Passada a refrega com a crítica tradicional. Barthes detém-se com mais vagar sobre a questão do leitor. Ao apresentar sua *leitura de Sarrasine*, de Balzac, já que se apresenta verdadeiramente como uma leitura que foi escrita (no papel e não só na cabeça),⁽¹⁵⁵⁾ e leitura que tem como fundamento a afirmação de que literatura é trabalho, Barthes explicita uma necessidade:

(154) "Crítica e verdade", in op. cit., p.230-231

(155) Cf. "Escrever a leitura", in O rumor da língua, p.40-43

fazer do leitor, não mais um consumidor, mas um produtor de textos.⁽¹⁵⁶⁾ Para ele, desde o advento das democracias burguesas, há um divórcio implacável entre os que escrevem (sejam eles escritores ou escreventes) e os que lêem. As coisas nem sempre foram assim, contudo. Nas sociedades anteriores às democracias burguesas, a retórica, como arte de escrever, garantia o ensino da prática do escrever. Com o colapso total da retórica, também na escola, o ensino do escrever entrou em crise.⁽¹⁵⁷⁾ Recuperar o ensino da prática do escrever, poder-se-ia inferir, seria a solução para a transformação do leitor em escritor. Barthes, contudo, sempre desconfia das instituições: preocupamo-nos a maior parte das vezes com os conteúdos do ensino da língua e da literatura. Mas a tarefa não assenta apenas nos conteúdos; ele assenta também sobre a relação, a coabitação entre corpos: coabitação dirigida, e em grande parte falseada, pelo espaço institucional. O verdadeiro problema está em saber como se pode pôr no conteúdo, numa classe dita de letras, valores ou desejos que não são previstos pela instituição, quando não são recalçados por ela.⁽¹⁵⁸⁾ Na verdade, Barthes não vê com olhos otimistas a relação instituição escolar e Desejo: parece-me quase impossível introduzir o prazer numa aula, se se conservam nela os imperativos de trabalho, a junção prazer/trabalho não se pode fazer senão no limite de uma elaboração muito paciente.⁽¹⁵⁹⁾ Portanto, a contribuição da escola para fazer do leitor um escritor, ou mesmo um leitor movido pelo Desejo é bastante restrita.

(156) S/Z, P.10

(157) Cf. "Da obra ao texto", in O rumor da língua, p.77; Roland Barthes e Maurice Naudeau, op. cit., p.33-34

(158) "Literatura e ensino", in O grão da voz, p.231

(159) *Idea*, p.19

Contudo, existe um outro obstáculo no caminho do leitor, ou seja, a tirania do autor: faz séculos que nos interessamos demasiadamente pelo autor e nada pelo leitor: a maioria das teorias críticas procura explicar por que o autor escreve sua obra, segundo que pulsões, que injunções, que limites. Esse privilégio exorbitante concedido ao lugar de onde partiu a obra (pessoa ou História), essa censura imposta ao lugar aonde ele vai e se dispersa (a leitura) determinam uma economia muito particular (embora já antiga): o autor é considerado o proprietário eterno de sua obra, e nós outros, seus leitores, simples usufrutuários; essa economia implica evidentemente um tema de autoridade: o autor tem, assim se pensa, direitos sobre o leitor, constrange-o determinado sentido da obra, e esse sentido é, evidentemente, o sentido certo, o verdadeiro; daí a moral crítica do sentido correto (e da falha dele, o "contra-senso"): procura-se estabelecer o que o autor quis dizer, e de modo algum o que o leitor entende.⁽¹⁶⁰⁾ Há uma recorrência, aqui, de temas presentes na polêmica contra a nova crítica: tentar buscar o "fundo" da obra é tentar alcançar o sujeito que a escreveu; o respeito ao sujeito por trás da obra impõe o sentido certo e único que a crítica teria que clarear. Porém, a contestação do sujeito por trás da obra, o autor, se dá pela vertente do leitor, e não pela do crítico. Ora, o autor é uma figura moderna na sociedade ocidental. Ao examinar as figuras medievais do Livro, Barthes assegura: O escritor não se submeteu, como hoje, a um valor de originalidade. O que chamamos autor não exis-

(160) "Escrever a leitura", in op. cit., p.41

te.⁽¹⁶¹⁾ Além do mais, o autor não é uma figura encontrada em todas as sociedades. Assim é que, nas sociedades ditas etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, se pode admirar a performance (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o gênio.⁽¹⁶²⁾ E Barthes faz uma apresentação sucinta do recém-chegado ao universo cultural do Ocidente: O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da "pessoa humana". Então, é lógico que, em matéria de literatura seja positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à "pessoa" do autor. O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas de periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos de juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra: a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso de Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a explicação da obra é sempre buscada ao lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção fosse sempre afinal a voz de

(161) "A retórica antiga", in Jean Cohen e outros, Pesquisas retóricas, p.164

(162) "A morte do autor", in O rumor da língua, p.65-66

uma só e mesma pessoa, ao autor, a entregar a sua "confidência".⁽¹⁶³⁾ O autor, ao fim e ao cabo, é também uma entidade preciosa para a crítica ou uma certa crítica que dele não se quer desfazer: Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóteses: a sociedade, a história, a psiquê, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está "explicado", a crítica venceu: não é de se admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja abalada ao mesmo tempo que o Autor.⁽¹⁶⁴⁾ E assim que, somos informados, a instituição literária depende fundamentalmente do autor, ele é a pedra angular da literatura (ou tem sido). E, se ele, o autor, admite, em confortável segundo plano, o crítico, não autoriza a existência daquele leitor que quer simplesmente ler ou escrever sua leitura, sem nenhum compromisso de decifrar, por sob o texto tutor, a pessoa do autor. O processo desse leitor está sintetizado numa passagem de Roger Laporte citada por Barthes: Uma pura leitura que não chame uma outra escritura é para mim algo incompreensível... A leitura de Proust, Blanchot, de Kafka, de Artaud não me deu vontade de escrever a respeito desses autores (nem tampouco, acrescento, com eles) mas de *escrever*.⁽¹⁶⁵⁾ E então que se salienta uma alteração relativamente à postulação primeira de Barthes sobre os dois desejos, um da leitura e outro da escritura, visto que ele passa a pleitear que a

(163) *Idem*, p.66

(164) *Idem*, p.69

(165) "Da leitura", in O rumor da língua, p.50

leitura é condutora do Desejo de escrever.⁽¹⁶⁶⁾ E Barthes passa a dissertar sobre o poder de crítica do desejar o desejo que o escritor teve ao escrever: Nessa perspectiva a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de trabalho: o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escrita que ela gera, até o infinito. Esse prazer de produção é elitista, reservado apenas aos escritores virtuais? Tudo, na nossa sociedade de consumo, e não de produção, sociedade do ler, do ver e do ouvir, e não sociedade do escrever, do olhar e do escutar, tudo é feito para bloquear a resposta: os amantes da escritura ficam dispersos, clandestinos, esmagados por mil restrições, interiores, até. Isso é um problema de civilização: mas para mim, tenho a convicção profunda não será possível libertar a leitura se, com um mesmo movimento, não libertamos a escrita.⁽¹⁶⁷⁾ Assim, leitura e escritura se cruzam e entrecruzam até o limite dos "textos difíceis", os textos ditos ilegíveis. Por tal, se quer via de regra significar textos auto-referenciais do modernismo tal como os de Mallarmé, ou textos como o do *nouveau roman* francês. É tese de Barthes que a escritura abole o problema da ilegibilidade: No dia em que se chegue a fazer do leitor um escritor virtual ou potencial, todos os problemas de legibilidade desaparecerão. Se se lê um texto aparentemente ilegível, no movimento da sua escrita, compreendemo-lo

(166) Loc. cit.

(167) Loc. cit.

muito bem. Evidentemente, há que fazer toda uma transformação, quase diria uma educação; para isso, é necessária uma transformação social. Assim como existiu na pintura uma *action painting*, encararia facilmente alguma coisa como uma *action writing*, supondo, bem entendido, que haja também circuitos numerosos para esses textos, de modo a não ser agredido por textos "maçadores", se me é permitido dizê-lo; quer dizer, inadequados.⁽¹⁶⁸⁾ Considerando tudo o que está implicado na emergência do leitor ao teatro da cultura contemporânea, não há que admirar o anúncio ou pregão da morte do autor: O leitor, jamais a crítica clássica cuidou dele; para ela não há outro homem na literatura a não ser o que escreve. Estamos começando a não mais nos deixar engodar por essas espécies de antifrases com as quais a boa sociedade retruca soberbamente a favor do equilíbrio que ela precisamente afasta, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.⁽¹⁶⁹⁾ Urge, porém, que o leitor nascente não continue os vícios e as veleidades que acompanharam o autor. O leitor que escreve deve, por conseguinte, ser um *escriptor*: o *escriptor* moderno, tendo enterrado o Autor, não pode mais acreditar, segundo a visão patética de seus predecessores, que tem a mão demasiado lenta para o seu pensamento ou para a sua paixão, e que, conseqüentemente, fazendo da necessidade lei, deve acentuar esse atraso e "trabalhar" indefinidamente sua forma; para ele, ao contrário, a mão,

(168) In Roland Barthes e Maurice Nadeau, op. cit., p.36

(169) "A morte do autor", in op. cit., p.70

destacada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem - ou que, pelo menos, outra origem não tem senão sua própria língua, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda a origem.⁽¹⁷⁰⁾ O que interessa ao Barthes que anuncia o nascimento do leitor-escritor é preservar um dos traços da escritura:

a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco e preto onde vem-se perder toda identidade, a começar pelo corpo que escreve.⁽¹⁷¹⁾

Apregoar a morte do autor como condição para o nascimento do leitor, afirmar a necessidade de fazer do leitor um escritor, tudo isso está muito bem, desde que se suspenda a obrigatoriedade da leitura, especialmente porque essa teoria da leitura está implantada no campo do Desejo. Nesse campo, nenhuma normatividade é admitida. Para entender a suspensão dessa obrigatoriedade, de início, é preciso distinguir entre leituras "instrumentais" e leituras "livres". As primeiras são necessárias; necessárias para... (a aquisição de um saber, por exemplo). Sobre elas, nada a falar. O problema está nas leituras "livres", visto que, contraditoriamente, é preciso tê-las feito: é preciso ter lido Balzac, é preciso ter lido Artaud... E contra esse dever de leituras "livres" que Barthes acomete: O que estou querendo dizer é que existem leis de grupo, micro-

(170) *Idem*, p.68

(171) *Idem*, p.65

leis, de que é preciso ter o direito de se livrar. Ainda mais: *a liberdade da leitura, qualquer que seja o preço a pagar, é também a liberdade de não ler.* Quem sabe se algumas coisas não se transformam, quem sabe se algumas coisas não acontecem (no trabalho, na história do sujeito histórico) não apenas pelo efeito das leituras, mas pelo esquecimento da leitura; por aquilo que se poderia chamar de desenvolturas do ler? Ou ainda: na leitura, o Desejo não pode ser destacado por mais que isso custe às instituições, de sua negatividade pulsional.⁽¹⁷²⁾ Há um outro ataque, ao mesmo alvo, ataque mais incisivo (e mais interessante mesmo porque dele não consta nenhum sujeito histórico), que vale a pena ler:

Um francês em cada dois, parece, não lê; metade da França está privada - se priva do prazer do texto. Ora, nunca se deplora esta desgraça nacional a não ser do ponto de vista humanista, como se, recusando o livro, os franceses renunciassem somente a um bem moral, a um valor nobre. Seria preferível fazer a sombria, estúpida e trágica história de todos os prazeres aos quais as sociedades objetam ou renunciam: há um obscurecimento do prazer.⁽¹⁷³⁾

Delineadas, por esse modo, as condições de possibilidade para o advento do leitor, entre as quais está a suspensão da obrigatoriedade das leituras "livres", o leitor pode convidar, amorosamen

(172) "Da leitura", in op. cit., p.46 (Grifo meu)

(173) O prazer do texto, p.61-62

te, o autor a voltar: O prazer do texto comporta também uma volta amigável do autor. O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem de seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de "encantos", o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopéia de um destino; não é uma pessoa (civil ou mortal), é um corpo.⁽¹⁷⁴⁾ Desinvestido de todos os atributos com que o ornaram e sacralizaram as instituições literárias, convertido em simples plural de encantos (o que volta, não é a vida de Fourier, por exemplo, mas *flashes* dessa vida, como a morte entre vasos de flores), o autor é reconduzido ao texto, mas ressalte-se: se é necessário que... haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para se amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que atiram ao vento após a morte.⁽¹⁷⁵⁾ Contudo, mesmo com essa volta amorosa do autor, o papel do leitor foi radicalmente alterado. Ele sai da passividade para se tornar participante ativo do processo literário: ler é reescrever, diz Barthes, ao menos na cabeça. E por que então não reescrever também no papel, sem depender do autor ou do crítico?

(174) Sade, Fourier, Loyola, p.11

(175) Idem, p.12

8. Metáforas em torno do texto

Em sua conversa com Maurice Nadeau, 1973, Barthes explicava: Atualmente, procura-se a noção de *texto*. Ela teve primeiro uma espécie de valor polêmico; era um conceito que se tentava opor ao conceito de *obra*, gasto e comprometido. Dito isto, não creio que, atualmente, se possa esperar dar uma definição da palavra *texto*, porque se recairia então sob a alçada de uma crítica filosófica da definição. Eu creio que atualmente não nos podemos aproximar dessa noção de texto senão metaforicamente, quer dizer que podemos fazer circular, enumerar e inventar, tão abundantemente quanto possível, metáforas em torno do texto (se bem que Júlia Kristeva tivesse ido muito longe na definição conceptual do texto, em relação à língua).⁽¹⁷⁶⁾

Num passo anterior, na quarta capa de *O prazer do texto*, ele escrevera: Que sabemos do texto? A teoria, nos últimos textos, começou a responder. Resta uma questão: que gozamos do texto? Essas duas citações de Barthes resumem tanto a situação do texto como objeto teórico, um objeto novo, bastante novo, que visa a substituir o antigo conceito de obra, e também o interesse específico de Barthes nesse objeto: não tanto a teoria do texto, mas o gozo do texto. Não obstante, em um artigo de 1971, Barthes havia sistematizado alguns aspectos ou requisitos que deveriam ser respeitados numa teoria do Texto, com uma advertência inicial: Seria vão tentar separar materialmente as obras do texto. Em particu-

(176) In Roland Barthes e Maurice Nadeau, op. cit., p.31

lar, não se deve ser levado a dizer: a obra é clássica, o texto é de vanguarda... pode haver "Texto" numa obra antiga, e muitos produtos da literatura contemporânea não são em nada textos.⁽¹⁷⁷⁾ Com efeito, numa primeira aproximação, o Texto é apresentado como um objeto novo resultante de um encontro interdisciplinar: linguística, psicanálise, marxismo, antropologia..., as linguagens contemporâneas, enfim. Por isso, o cuidado primeiro de Barthes é avisar que o Texto é um *campo metodológico*, enquanto a obra é um fragmento de substância [que] ocupa alguma porção do espaço dos livros (por exemplo, numa biblioteca). Simultaneamente, a obra segura-se na mão, o texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso... só se prova o Texto num trabalho, numa produção. A consequência é que o Texto não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca); o seu movimento constitutivo é a travessia (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras).⁽¹⁷⁸⁾ *Segunda aproximação.* A obra não consegue abranger casos limites como aquilo que foi escrito por Sade, Bataille, Blanchot. Como classificá-los? Contrariamente, o Texto não pára na (boa) literatura; não pode ser abrangido numa hierarquia, nem mesmo numa simples divisão dos gêneros. O que o constitui é, ao contrário (ou precisamente) a sua força de subversão com relação às antigas classificações... o Texto é o que se coloca nos limites das regras da enunciação (racionalidade, legibilidade, etc.)⁽¹⁷⁹⁾ *Terceira aproximação.* Barthes deve situar o texto em relação ao signo. Fiel à teoria liberadora do Significante, garante: O Texto abor-

(177) "Da obra ao texto", in O rumor da língua, p.72

(178) *Idea*, p.72-73

(179) *Idea*, p.73

da-se, prova-se com relação ao signo. A obra se fecha sobre o significado. Sempre atento em relação à assímbolia, assevera: A obra (no melhor dos casos) é *mediocrementemente* simbólica (sua simbólica não consegue ir longe, isto é, pára); o Texto é *radicalmente* simbólico: *uma obra de que se concebe, percebe e recebe a natureza integralmente simbólica é um texto.*⁽¹⁸⁰⁾ *Quarta aproximação.* O Texto deve produzir-se como um plural irredutível que deve levar em conta, e levar a sério, sua textura: o Texto (cada texto) é um tecido de citações, de referências, de ecos: linguagens culturais (que linguagem não a seria?) antecedentes ou contemporâneos, que atravessam de fora a fora numa vasta estereoforia. A consequência da intertextualidade é a destruição de velhos mitos: O intertextual em que é tomado todo texto, pois ele próprio é o entretexto de outro texto, não pode confundir-se com alguma origem do texto: buscar as "fontes", as "influências" de uma obra é satisfazer o mito da filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, irreconhecíveis e, no entanto, já lidas: são citações sem aspas.⁽¹⁸¹⁾ *Quinta aproximação.* A obra tem um Pai e um proprietário (lembrar os direitos autorais). Quanto ao Texto, lê-se sem a inscrição do Pai... o eu que escreve o texto... nunca é mais do que um eu de papel. *Sexta aproximação.* A obra é um objeto de consumo. Solicita um amador passivo. O Texto (mesmo que fosse apenas por sua freqüente "ilegibilidade") decanta a obra (se ela permitir) do seu consumo e a recolhe como jogo, trabalho,

(180) Idem, p.73-74 Sobre a teoria libertadora do significante, Roland Barthes esclarece: A "teoria libertadora do significante" deve ajudar a libertar o texto - todos os textos - das teologias do significado transcendental. Falarei hoje mais de "significância" em vez de "significante": o texto remete de um significante para outro significante sem nunca se tornar a fechar. ("literatura/Ensino", in op. cit., p.237)

(181) Idem, p.75

produção, prática. Isso significa que o Texto pede que se tente abolir (ou pelo menos diminuir) a distância entre a escritura e a leitura.⁽¹⁸²⁾ *Sétima aproximação.* O Texto exige uma estética hedonista: O texto está ligado ao gozo, isto é, ao prazer sem separação. O Texto guarda a utopia: Ordem do significante, o Texto participa de uma utopia social; antes da História (supondo-se que esta não escolha o bárbaro), o Texto cumpre, senão a transparência das relações sociais, pelo menos a das relações de linguagem: ele é o espaço em que nenhuma linguagem leva vantagem sobre outra, em que as linguagens circulam (conservando o sentido circular do termo).⁽¹⁸³⁾ Essas sete aproximações de um objeto possível e desejável, o Texto, devem ser complementados por inúmeras outras "metáforas" (o termo é de Barthes) espalhadas aqui, acolá e além. Uma delas, alerta-nos contra uma nova mística prestes a substituir uma velha mística: O Texto não nos enganemos nem a respeito do singular, nem da maiúscula; quando dizemos o Texto, não é para divinizá-lo, fazer dele a deidade de uma nova mística, é para denotar uma massa, um campo, obrigando a uma expressão partitiva e não numerativa; tudo que se pode dizer de uma obra é que nela há Texto.⁽¹⁸⁴⁾ Sobretudo, por toda parte, Barthes dispersou "metáforas" que insistem, teimosamente, no Texto como *prática* (exercício de regras acumuladas bem além do autor):

(182) *Idem*, p.76

(183) *Idem*, p.78

(184) "Jovens pesquisadores", in O rumor da língua, p.101

Nada mais deprimente do que considerar o Texto como um objeto intelectual (de reflexão, de análise, de comparação, de reflexão) (185)

A teoria do texto, quanto a ela, postula o gozo, mas tem pouco futuro institucional: o que ela funda, sua realização exata, sua assunção, é uma prática (a do escritor), mas de modo algum uma ciência, um método, uma pesquisa, uma pedagogia; por seus próprios princípios, esta teoria não pode produzir senão teóricos ou práticos (escreventes), mas de modo algum especialistas (críticos, pesquisadores, professores, estudantes). (186)

o discurso sobre o Texto não deveria ser senão texto, pesquisa, trabalho de texto, já que o Texto é esse espaço social que não deixa nenhuma linguagem ao abrigo, exterior, nem sujeito de enunciação em situação de juiz, de mestre, de analista, de confessor, de decifrador: a teoria do texto só pode coincidir com uma prática da escritura. (187)

(185) Sade, Fourier, Loyola, p.10

(186) O prazer do texto, p.78

(187) "Da obra ao texto", in op. cit., p78

há escritores sem livros (conheço alguns), há textos que não são produtos, mas práticas; pode-se até dizer que o texto glorioso será um dia uma prática totalmente pura.⁽¹⁸⁸⁾

Mas, se o texto é uma prática, como fica a questão da autonomia? Afinal, a obra, a grande obra literária, ou, como dizem os frakfurtianos, a obra de arte autêntica sempre se distinguiu pela autonomia. Barthes: **Todo esforço consiste... em materializar o prazer do texto, em fazer do texto um objeto de prazer como os outros. Quer dizer: seja em aproximar o texto dos "prazeres" da vida (um petisco, um jardim, um encontro, uma voz, um momento, etc.) e em fazê-lo entrar no catálogo pessoal de nossas sensualidades, seja em abrir para o texto a brecha do gozo, da grande perda subjetiva, identificando então esse texto com os momentos mais puros da perversão, com seus locais clandestinos. O importante é igualar o campo do prazer, abolir a falsa oposição entre a vida prática e a vida contemplativa.**⁽¹⁸⁹⁾ Os leitores de Deleuze ou de Derrida, por diferentes motivos, nada veriam de extraordinário nessa homegeneização do campo do Desejo. Agora, imagine-se como se comportaria diante dela um leitor alimentado por Marcuse e Adorno? Veja-se: nela, Barthes reclama reinserir a arte na vida, defendendo que o prazer do texto (de Balzac, por exemplo) deve aproximar-se do prazer provocado por um petisco. O texto implantado no campo do Desejo almeja a distinção de outras escrituras e não reverencia por sua autonomia. Mas para quem imagina que essa reinserção

(188) "Au séminaire", in O rumor da língua, p.355

(189) O prazer do texto, p.76

da literatura na vida através do Desejo seria coisa simples é fácil de se concretizar, visto que o Desejo é corriqueiro, banal, Barthes replica: Hoje, na França, quando olho à minha volta, tenho a impressão que o verdadeiro problema não é tanto aquele da repressão como aquele da carência das pulsões de gozo: o que se chama, em psicanálise, *afânise*, a carência do desejo. Seria de fato lógico, pois há uma alienação mais profunda do que o constrangimento: a castração. A França é um mundo onde há uma linguagem da contestação, mas não é certo que ela oculte pulsões de gozo. E a alienação mais profunda que pode existir: em mitologia, abaixo do escravo, há o eunuco, o castrado. (190)

Bem, mas o Texto como até aqui foi apresentado não seria, necessariamente, elitista? Não necessariamente, diz Barthes: não creio de modo algum que o texto possa definir-se como um espaço aristocrático da escritura; não vejo por que razão nos jornais, em produções de tipo de massa, muito "populares", se não possa encontrar texto, sob certas condições. Há que procurá-lo. Pessoalmente, não o faço porque, pela minha geração, não estou mesmo na articulação de uma literatura antiga e de qualquer coisa de novo, que se procura. Mas penso que muito em breve se poderá rever essas espécies de partilhas éticas e estéticas entre a boa e a má literatura. Sabemos desde já que seria completamente estúpido e quase criminoso, postular uma separação entre, por exemplo, a escrita dita demente e a não demente: *o verdadeiro limite estabelece-se entre a escrevência e a escritura*; tem a ver com o lugar do sujeito da enun-

(190) "Literatura/Ensino", in op. cit., p.232

ciação, conforme esse sujeito é assumido ou não é. E assumido na escrita, não é assumido na escrevência.⁽¹⁹¹⁾ Barthes sempre indica sua desconfiança em relação à censura sedimentada entre a boa e a má literatura: **o Texto não pára na (boa) literatura.** Se confirmada a divisão entre boa e má literatura, onde alocar Sade, Fourier e Loiola? Seguramente o que eles escreveram não responde, de modo algum, às exigências da boa literatura (ou da obra de arte autêntica); mas no que escreveram há Texto. Barthes não está outorgando seu *placet* à cultura de massa como um todo ao admitir a revisão da dicotomia boa/má literatura no que se refere à possibilidade de haver Texto em produtos simbólicos dos circuitos de cultura de massa, já que sua aquiescência não é indiscriminada: **sob certas condições.** Adiante, ele resume essas condições: **o verdadeiro limite estabelece-se entre escritura e escrevência.** E esse não é, evidentemente, conforme vimos, um critério *ad hoc*, ao contrário é o critério básico de sua teorização. Um teste para suas afirmações acontece no decorrer de sua conversa com Nadeau. Este, responsável por um periódico dedicado às questões culturais, recebe uma carta de um empregado da construção civil: **O seu jornal distribui o saber, a análise, e nós lemos, somos os consumidores. Por que não poderíamos nós escrever no seu jornal.** E Nadeau interroga: **Será que vou dizer ao operário da construção civil que me escreveu: "Vou arranjar-lhe um cantinho no jornal, confiná-lo, em suma, como num *ghetto*?" Além disso, quem vai fazer a seleção dos textos? Segundo que critérios? Há que publicar um texto apenas porque revela uma certa sinceridade no relato de uma experiência? Ou porque já alcança um nível literário?** Barthes responde:

(191) In Roland Barthes e Maurice Nadeau, p.32 (Grifo meu)

Haverá muitas dificuldades, porque as pessoas de que falas vão chegar à escritura tendo já uma cultura, o risco para elas consiste em que o texto seja uma espécie de espaço *expressivo*; na realidade, seria necessário que elas chegassem a compreender que o texto é um espaço sedutor.⁽¹⁹²⁾

Vale dizer, Barthes não é refratário à revisão de partilhas entre o erudito e o popular, mas ele não formula novos critérios para essa revisão, contentando-se em articular, em sua resposta, teses há muito defendidas: primeira, uma negativa, *escrever é ou projetar ou terminar, mas nunca "exprimir"*⁽¹⁹³⁾; segunda, uma afirmação: *O texto é um objeto fetiche e esse objeto me deseja.*⁽¹⁹⁴⁾ Nadeau, no entanto, não se sente satisfeito com a réplica obtida, afinal, ele havia levantado a questão do nível literário, e insiste: *por que razão uma subliteratura não terá o direito de existir? Ao que Barthes contrapõe: Não tem, se for aborrecida. Estou de má fé, pois que aborrece um não aborrece outro, etc. E muito complicado.*⁽¹⁹⁵⁾ Toda essa passagem da conversa entre Barthes e Nadeau não traz, a rigor, nenhuma novidade. Ela apenas reafirma um dilema bastante conhecido: como re-
ver partilhas, sem cair no paternalismo e na demagogia? como escapar ao eletismo, sem instalar o populismo? **E muito complicado.**

Por outro lado, deve-se frisar ainda uma vez que, ao assentir que haja Texto em produtos de massa, Barthes não está abençoando a cultura de massa. Muito pelo contrário, Barthes é dela um

(192) In Roland Barthes e Maurice Nadeau, p.36-37

(193) "O prefácio", in Critica e verdade, p.17

(194) O prazer do texto, p.38

(195) In Roland Barthes e Maurice Nadeau, p.37

ferrenho adversário, que não perde ocasião de criticá-la: a cultura de massa está diretamente conectada ao poder do Estado, seu modelo é pequeno burguês, etc. Leia-se parte de um de seus aforismos:

Para escapar à alienação da sociedade presente, só existe este meio: *fuga para a frente*: toda linguagem antiga é imediatamente comprometida; e toda linguagem se torna antiga desde que repetida. Ora, a linguagem encrática (aquela que se produz e se espalha sob a proteção do poder) é estatutariamente uma linguagem de repetição: todas as instituições da linguagem são máquinas repisadoras: a escola, o esporte, a publicidade, a obra de massa, a canção, a informação, redizem a mesma estrutura, o mesmo sentido, amiúde as mesmas palavras: o estereótipo é um fato político, a figura principal da ideologia. Em face disto, o Novo é o gozo (Freud: "No adulto, a novidade constitui sempre a condição do gozo.") Daí a configuração atual das forças: de um lado, um achatamento de massa (ligado à repetição da linguagem) - achatamento fora-de-gozo, mas não forçosamente fora-de-prazer - e, de outro, um arrebatamento (marginal, excêntrico) rumo ao novo - arrebatamento desvairado que poderá ir até a destruição do discurso: tentativa para fazer ressurgir historicamente o gozo recalcado sob o estereótipo. (196)

Esse passo nos põe diante da massificação generalizada das sociedades contemporâneas. Porém, a crítica dessa massificação não passa pela defesa indignada da soberania do indivíduo, da liberdade do eu. A crítica aí embrionária aponta para uma exterioridade: a repetição. As instituições da sociedade de massa promovem a repetição. Faz-se urgente, portanto, acusar uma das mais fortes figuras da repetição, ou seja, o estereótipo: **O estereótipo é a palavra repetida, fora de toda magia, de todo entusiasmo, como se fosse natural, como se por milagre essa palavra que retorna fosse cada vez adequada por razões diferentes, como se imitar pudesse deixar de ser sentido como uma imitação: palavra sem cerimônia, que pretende a coexistência e ignora a própria insistência.** Nietzsche fez o reparo de que a "verdade" não era outra coisa senão a solidificação de antigas metáforas. Pois bem, de acordo com isso, o estereótipo é a via atual da "verdade", o traço palpável que faz transitar o ornamento inventado para a forma **cononical coercitiva do significado.**⁽¹⁹⁷⁾ Contra o poder da repetição, só existiria um antídoto: o poder a-social e a-tópico do gozo. Mas será o gozo um antídoto possível? Barthes, já se disse, entende que a sociedade está marcada pela afânise. Se transposto para os termos de uma de suas tipologias de texto, o desaparecimento do Desejo significa que a sociedade está do lado do texto de prazer, isto é, **aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, e não do texto de gozo, ou seja, aquele que faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas.**⁽¹⁹⁸⁾ As perspectivas abertas não são

(196) p. 54-55

(197) O prazer do texto, p.57

(198) O prazer do texto, p.21-22

animadoras. Mas essa *démarche* indica que a crítica da sociedade de massa não leva Barthes a escudar-se na Cultura, não faz dele um defensor dos valores da Cultura; porém, ele também não se propõe a destruí-la: nem a cultura, nem sua destruição são eróticas; é a falha entre uma e outra que se torna erótica. (199)

9. Repercussões I

Gostaria, mais uma vez, de insistir: não pretendi "esgotar" a obra de Barthes; o que interessou aqui foi mapear, segundo a sugestão do próprio Barthes, a *relatividade das pontas de referência da literatura*. Ademais, quero salientar que essa relatividade pode, em princípio, ser localizada em outros lugares. Penso em Umberto Eco, por exemplo. Poder-se-ia perguntar a quem escreveu *A obra aberta*: o que é um leitor? qual sua função?, qual é o papel do crítico?, o que é obra?, etc. Em Eco, para ilustrar, lemos: **O autor deveria morrer depois de escrever. Para não perturbar o caminho do texto.** (200) Seguramente isso não é tudo que Eco diz sobre o autor, mas é um indicativo de que a autoridade do autor não está aí posta em sossego. Em outros lugares, contudo, o distanciamento do autor é visto com inquietação: Se não, vejamos o que George Steiner tem a dizer: **Hoje mais e mais textos literários e obras de arte se apresentam como coletivos e/ou anônimos. A poéti-**

(199) *Idem*, p.57

(200) Pós escrito a "O nome da rosa", p.12

ca do êxtase e do sentimento grupal considera a oposição de um único "grande nome" ao processo de criação uma vaidade arcaica.⁽²⁰¹⁾ No espaço de Steiner, parece impensável que, não importa como se apresente um texto literário - como obra de um único criador, ou como trabalho coletivo, ou ainda como obra anônima - , ele é inapelavelmente plural: todo texto é um tecido de citações saídas de mil focos da cultura, enquanto o escritor não é um sujeito criador, mas aquele que só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar escrituras, em fazê-las contrariar umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas.⁽²⁰²⁾ Ou seja, Steiner se mantém inflexivelmente refratário à pluralidade desvendada pela intertextualidade, que aprofunda o questionamento do sujeito criador, do gênio original, da autoridade autoral. Sendo assim, Steiner está irremediavelmente impossibilitado de compactuar com a multiplicidade, uma das propostas de Italo Calvino para o próximo milênio:

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser conti-

(201) O castelo do Barba Azul, p.64

(202) Roland Barthes, "A morte do autor", in op. cit., p.69

nuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. Mas a resposta que mais me agrada dar é outra: quem nos dera fosse possível uma obra fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore da primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico... Não era por acaso este o ponto de chegada a que tendia Lucrecio ao identificar-se com a natureza comum a todas as coisas?(203)

Ademais a intertextualidade, a pluralidade, a multiplicidade têm sua contraparte, funcionando também do momento da leitura que reescreve o texto: O "eu" que se aproxima do texto é já ele o próprio uma pluralidade de outros textos.(204) Ou então, ele não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia.(205) Sabemos todos que desde aproximadamente a década de 60, proliferam as teorias sobre a leitura, aumenta-se a atenção sobre o leitor como co-participante da constituição da obra. Isso não quer dizer, evidentemente, que anteriormente a preocupação com a leitura ativa inexistisse. Sartre já afirmava: o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar. Fora

(203) Seis propostas para o próximo milênio, p.138

(204) S/Z, p.16

(205) "Da leitura", in op. cit., p.51

daí, há apenas traços negros sob o papel.⁽²⁰⁶⁾ Porém, os atuais guardiões do templo, como Steiner, estão inconformados: A audiência deixou de ser um eco informado do talento do artista, respondente e transmissora de seu empreendimento singular; passou a ser um criador coadjuvante em um conjunto de impulso participatório e improvisado.⁽²⁰⁷⁾ Para quem admira a metáfora do rouxinol de Shelley - o poeta é como um rouxinol que canta para alegrar sua própria solidão, o leitor é o ouvinte embevecido (e passivo) -, deve ser realmente assustadora essa horda de intrusos, que, não ostentando na frente o sinal do gênio, mas que, como simples carrosséis de linguagem, podem requerer direitos de co-autoria. Para Steiner, há uma ordem inviolável: autor=autor, leitor=leitor (A=A, sempre), Pergunto-me, face a isso, se não se imputa a distribuição desses papéis à natureza, considerando-se que a história em nada contribui para ela. Quando se descarta a história, não há interesse em ler passagens como esta de Sartre (*in-suspeito de pós-cultura*): O público de Pascal, de Descartes é Madame de Sévigné, é o Cavaleiro de Méré, é Madame de Grignan, Madame de Rambouillet, Saint-Evremond... No século XVII, saber escrever é já saber escrever bem. Não que a Providência tenha repartido o dom do estilo igualmente entre todos os homens; é que o leitor, mesmo que não mais se identifique rigorosamente com o escritor, permanece um escritor em potencial. Faz parte de uma elite parasitária para a qual a arte de escrever, se não é um ofício, é ao menos a marca de sua superioridade. *Lê-se porque se sabe escrever*; com um pouco de sorte, teria si-

(206) *Que é literatura?*, p.35

(207) *O castelo do Barba Azul*, p.104

do possível escrever o que se lê. *O público é ativo*: a ele são realmente submetidas as produções do espírito; ele as julga em nome de um conjunto de valores que ele mesmo ajuda a criar.⁽²⁰⁸⁾ No entanto, apesar de abominada por Steiner, a cumplicidade do leitor vem sendo requisitada mesmo por poetas e escritores que não descentraram o autor. Lembremo-nos de Baudelaire: *Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!* Agora, é a vez de Júlio Cortázar:

... fazer do leitor um cúmplice, um companheiro de viagem. Simultaneizá-lo, visto que a literatura abolirá o tempo do leitor e o transportará para o tempo do autor. Assim, o leitor poderia chegar a ser o co-participante e o co-padecente da experiência pela qual o romancista passa, *no mesmo momento e da mesma forma.*⁽²⁰⁹⁾

Morelli entende que o mero escrever estético é um engano e uma mentira, que acaba sempre por suscitar no leitor-fêmea, o tipo que não quer problemas mas soluções ou falsos problemas alheios, que lhe permitam sofrer comodamente, sentado na sua cadeira, sem comprometer-se no drama que deveria ser o seu... - Feliz do que encontra seus pares, os leitores ativos - recitou Wong.⁽²¹⁰⁾

(208) Op. cit., p.70 (Os dois primeiros grifos são meus; o terceiro, submetidas, são de Jean-Paul Sartre)

(209) O jogo da amarelinha, p351

(210) Idem, p.398-399

Para que serve um escritor se não para destruir a literatura? E nós, que não desejamos ser leitores-fêmea, para que servimos se não para ajudar, no que nos for possível, essa destruição?(211)

Entretanto, é preciso precaver-se para que o novo leitor não fique sujeito à obrigatoriedade de ler a *Divina Comédia*, *A procura do tempo perdido*... porque nelas se vê um valor nobre que necessita ser universalmente estendido. Marcuse nos diz, já o vimos, que essa obrigatoriedade surgiu com a ascensão da burguesia. Só então entrou em vigor o preceito tácito segundo o qual todos, independentemente de reais diferenças, deveriam ser tocados pela beleza de uma mesma obra, pela verdade de um mesmo juízo moral, etc. Hoje, os deveres de leitura universal estão sendo seriamente questionados: a lei da leitura não mais provém de uma eternidade de cultura, mas de uma instância estranha, ou pelo menos enigmática ainda, situada na fronteira entre a História e a Moda.(212) Por mais enigmático que nos pareça o móvel da leitura, ele não pode mais ser a eternidade da Cultura. Há que se resguardar até mesmo a possibilidade de não ler as leituras "livres" (há leituras necessárias, por exemplo, para a aquisição de saber, porque não se defende o direito à ignorância), mas ler Balzac ou Machado de Assis porque eles representam um valor nobre, eis aí uma obrigatoriedade insustentável: E se eu não tivesse lido Hegel, nem *A princesa de Clèves*, nem *Os Gatos* de Lévi-Strauss, nem o *Anti-Edipo*?(213)

(211) *Idem*, p.401

(212) "Da leitura", in *op. cit.*, p.46

(213) Roland Barthes por Roland Barthes, p.108

sa a advogar a negatividade dessa cultura afirmativa, surge um valor de verdade universal que é transposto diretamente para o interior das obras literárias ou artísticas. É o milagre da forma estética: a representação estética da Idéia, do universal no particular, leva a arte a transformar condições (históricas) particulares em universais, e, por consequência, nobres e burgueses passam a encarar a espécie humana: o ser humano. Triste milagre da forma estética! Mas, de qualquer forma, aí estão imbricados muitos problemas. De início, a mística do texto: há um tipo de texto, o texto literário, que detém uma verdade válida para todos: "para todos, a beleza das mesmas obras" (se não agora, um dia, quando a sociedade reconciliada se concretizar). Depois, há um Homem universal, o ser humano que pode representar todos os homens. Quem é esse Homem? Um exercício de semântica estrutural, hoje bastante repetido, pode nos ajudar nesse passo a decompor esse Homem: mais branco, mais masculino, mais burguês... Como se chega a construir esse Homem? O próprio Marcuse o diz (e esse é o terceiro problema): pela anulação de condições históricas particulares. Esse é um procedimento pelo qual se perpetua a produção de modelos de humanidade. Do que se disse, urge, portanto, acabar com a mística do texto portador de valores universais (e também do texto como uma prática subversiva não situada, como a define Barthes), deixar de estimular a construção desse Homem que representa (pelo milagre da forma estética ou por qualquer outro expediente) todos os homens, e, o que está correlacionado, breçar a diluição do particular no universal. E nem por isso a Cultura, a cultura dita alta ou erudita, desaparece. Ela apenas perde sua força normativa, tornando-se uma cultura em meio a muitas outras culturas.

10. Repercussões II

Não me propus a trabalhar a diferença entre estruturalismo e o não-estruturalismo a respeito da obra de Barthes. Persisto e insisto nesse propósito, sem com isso querer reduzir o estruturalismo à mera banalidade de um modismo perisiense.⁽²¹⁴⁾ Não obstante ele está encerrado e sob suspeita. E não há constrangimento em considerar que a produção mais marcadamente estruturalista de Barthes, suas aventuras narratológicas, exigiram muita energia (e paciência) em troca de bem magros resultados. Eis, contudo, que ao ler *A derrota do pensamento*, de Alain Finkielkraut um livro cujo *copyright* da edição francesa é de 87, isto é, quando a morte do estruturalismo glorioso acontecera há bem uns doze ou quinze anos, sou surpreendida pela importância conferida justamente à análise estrutural (de Barthes e outros; ninguém é nomeado). Antes, porém, de entrarmos nessa questão mais específica, convém investigar por que Finkielkraut está anunciando a degradação da Cultura (com maiúscula e no singular). Para ele, consumou-se o trânsito da cultura para a não-cultura, movimento acarretado pela substituição do cinismo tecnológico pela generosidade etnológica. Mas deixemos que Finkielkraut apresente sua tese:

O termo cultura tornou-se totalmente comprometido, não podemos mais aplicá-lo. Houve época em

(214) Cf. Gilles Deleuze, "Em que se pode reconhecer o estruturalismo?", in François Châtelet (dir.), op. cit., vol. VIII, p.270-303

que a cultura designava, no que tinha de específico, as obras do espírito. Hoje, a palavra designa o conjunto das produções humanas. Houve dois momentos-chave para esta mudança de conceito. O primeiro é o que chamo generosidade europeia: a resposta etnológica à colonização. A Europa colonizava o mundo em virtude de sua superioridade técnica e, em nome do progresso, acreditava em sua supremacia, vendo-se como a vanguarda da civilização. Foi quando os etnólogos, incorporando as teses fundamentais do romantismo, passaram a dizer que os países colonizados, "civilizados" -, eram dotados de grande riqueza cultural. A partir daí definiram a cultura como o conjunto os modos de vida e pensamentos próprios a uma comunidade. (215)

Concomitantemente, os particularismos substituem o universalismo; ou o Homem ou as Diferenças, e a filosofia da descolonização combate o etnocentrismo com os argumentos e os conceitos forjados pelo Romantismo alemão em sua luta contra as luzes. (216) Como a análise estrutural se encaixa nesse quadro? Ainda Finkielkraut: A análise estrutural descobre (ou ao menos acredita descobrir) que... todas as narrativas do mundo - quer estejam ou não estampadas com a marca "literatura" - fazem referência a um sistema único de unidades e de regras. Sob o olhar nivelador da

(215) "A cultura degradada", in Cultura, ano VIII, No.565, in O Estado de S. Paulo, 8/6/91, p.1

(216) A derrota do pensamento, p.80

ciência, as hierarquias são abolidas, todos os critérios de discriminação são constrangidos a confessar suas arbitrariedades: nenhuma barreira separa mais as obras-primas de todo o resto; a mesma estrutura fundamental, os mesmos traços generosos e elementares se encontram nos "grandes" romances (cuja excelência é doravante acompanhada de aspas desmistificadoras) e nas formas plebéias da atividade narrativa. Segue-se a referência (quase inevitável no caso de Finkielkraut) à antropologia de Lévi-Strauss: E a lição da antropologia: "As sociedades humanas como os indivíduos - em seus jogos, sonhos ou delírios - não criam jamais a maneira absoluta, mas limitam-se a escolher certas combinações em um repertório ideal que seria possível reconstituir.⁽²¹⁷⁾ (Lembram-se da recusa da criação pela combinação da primeira versão da nau *Argo*? Pois é. Esse objeto estrutural, que a distância tornava tão anódimo, *mirácolo!*, parece ainda deter um potencial de escândalo). Em realidade Finkielkraut não condena em bloco a definição antropológica de cultura, apenas quer ressaltar os problemas nela envolvidos. Nessa direção, diz ele: É certo que as obras do espírito não nascem idealmente, elas nascem num contexto favorável; é certo que cada comunidade humana desenvolve respostas diferentes e igualmente válidas às grandes questões da vida. Mas o problema é que tal visão traz o risco de não distinguir entre o que diz respeito ao comportamento espontâneo, o que decorre da herança e o que decorre da criação. A partir dessa indistinção é abolido o poder

(217) A derrota do pensamento, p.77

humano de criar⁽²¹⁸⁾. Esse reconhecimento da necessidade de um contexto favorável para o nascimento das obras do espírito não impede, contudo, que Finkielkraut censure Lévi-Strauss por esse ter sustentado que os homens não criam de maneira absoluta, apenas combinam. Acontece que a criação tem sido vista com restrições, fora mesmo da etnologia de Lévi-Strauss. Adorno, por exemplo, também condena a criação absoluta, procurando dela subtrair a imaginação: **O trabalho da fantasia é menos a *creatio ex nihilo* em que crê a religião da arte estranha à arte que a imaginação das soluções autênticas no interior do contexto por assim dizer preexistente das obras.**⁽²¹⁹⁾ E, embora se mantenha rigorosamente no interior da dialética do sujeito e objeto, Adorno retira o carisma do gênio: **O conceito de gênio, se nele importa conservar alguma coisa, deveria separar-se daquela comparação grosseira com o sujeito criativo que, por uma exuberância presunçosa, transforma a obra de arte em documento do seu criador e assim diminui.**⁽²²⁰⁾ Ao comentar a resistência de Adorno em buscar no psiquismo do artista o porquê da obra (parte da ruptura adorniana da linearidade da relação artista-obra), sobretudo porque essa busca, quando conduzida pela psicanálise, resulta em uma explicação mecanicista e reacionária - um desvio patológico levaria o artista a subtrair-se ao princípio da realidade e a refugiar-se no imaginário -, Marc Jimenez aponta um dos efeitos desse tipo de explicação: **A consciência burguesa, encerrando os artistas rebeldes no gueto da inadaptação aos benefícios da civilização moderna, se apazigua. Para ela, o processo de "criação" artística permanece misterioso para sempre,**

(218) "A cultura degradada", in op. cit., p.1-2

(219) Teoria estética, p.195

(220) Idem, p.193-194

completamente separado da realidade social e das forças de produção que lhe puderam dar origem.⁽²²¹⁾ Outro é o caso de Benjamin. Se Adorno propõe uma revisão da estética clássica, Benjamin, escrevendo em 1936, apregoa a necessidade de se constituir uma nova estética, que abandone categorias tradicionais, e justifica: as tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas... põem de lado numerosos conceitos tradicionais - como *criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo* - cuja aplicação incontrolada e no momento dificilmente controlável, conduz à elaboração dos dados num sentido facista.⁽²²²⁾ Outro ainda é o caso de Pierre Macherey, que, embora não tendo sido picado pelo estruturalismo, impugna a criação porque ela integra uma ideologia humanista: Dizer que o escritor, ou o artista, é um criador é colocar-se na dependência de uma ideologia humanista. Livre de sua pertença a uma ordem exterior, o homem entregou-se por essa ideologia a seus pretensos poderes: não estando mais submetido senão à sua própria força, ele se torna inventor de suas leis, de sua ordem. Que cria ele? O homem. O pensamento humanista (tudo pelo homem, tudo para o homem) é circular, tautológico, completamente favorável à repetição de uma imagem. "O homem faz o homem": por um aprofundamento contínuo, sem ruptura, ele libera em si uma obra já dada: a criação é uma liberação, um parto.⁽²²³⁾ Em resumo, mesmo bem longe de Lévi-Strauss ou do estruturalismo, a criação vem sendo alterada ou rejeitada. Mas a criação investiu certos textos literários de poderes misteriosos, intemporais, contesta-

(221) Para ler Adorno, p.76 (Grifo meu)

(222) "A obra de arte na era de sua reprodutividade clássica", in op. cit., vol.I, p.166 (Grifo meu)

(223) "Création et production", in Pour une théorie de la production littéraire, p.157-180

dos pela análise estrutural. Depois que a *grille* apreendeu tanto *007 contra...* quanto o *Decameron*, conforme Terry Eagleton, já não era fácil a ela (à literatura) uma situação ontológica privilegiada.⁽²²⁴⁾ E é só isso. Mas é exatamente isso que Finkielkraut não perdoa. Diz ele: da imensa massa verbal que produz nossa sociedade, alguns raros discursos são designados à administração geral e adquire o status de objeto de ensino. Esses discursos são chamados literários. Por que estes e não outros? Por que teriam propriedades específicas, uma superioridade palpável e reconhecida por todos, uma beleza que os alçaria necessariamente acima da palavra média?⁽²²⁵⁾ A essas perguntas a análise estrutural responde *não*. A análise estrutural veta as propriedades (ontológicas) específicas, as superioridades palpáveis reconhecidas por todos. Esse veto é tanto mais grave quanto pode atingir a superioridade palpável do Ocidente. Tomemos a seguinte declaração de George Steiner:

Mas continua a ser um truísmo - ou deveria continuar - que... as criações de *Mozart* não além das *batucadas e sinos javaneses* - por mais que estes possam ser comoventes e carregados de lembranças e sonhos.⁽²²⁶⁾

Agora, se substituirmos os termos grifados, respectivamente, por *Proust e narrativas*, teremos:

(224) Teoria da literatura: uma introdução, p.174

(225) A derrota do pensamento, p.76

(226) O castelo do Barba Azul, p.75 (Grifo meu)

Mas continua a ser um truismo - ou deveria continuar - que as criações de Proust vão além das narrativas javanesas - por mais que estas possam ser comoventes e carregadas de lembranças e sonhos.

Ora, qualquer pessoa com treino em análise estrutural pode questionar o referido truismo, porque, volta-se a dizer, ela retira qualquer privilégio ontológico, qualquer superioridade palpável. Urge, contudo, não valorizar além da medida a referida análise, já que, por outro lado, ela promove um nivelamento que não interessa a ninguém. A análise estrutural responde por uma política de terra arrasada: tudo se transforma em sequências formais, funções, encadeamentos, encaixes, etc. Entretanto, se a análise estrutural se presta a suspender evidências e superioridades palpáveis, isso pode ser bem interessante, pois quando um truismo cai por terra, os outros ficam sob suspeita. Isso nos leva a propor uma pequena ficção: uma pessoa que sempre se sentiu tranquilizada pelo truismo da superioridade palpável de Proust sobre as narrativas javanesas vê esse truismo desabar, e passa a ser dominada pela suspeita. Assim, sob o domínio da suspeita, pode acontecer que ela leia *O processo civilizador* de Norbert Elias, que, não tocado pela generosidade etnológica, respeita as barreiras intra-européias. A pessoa dominada pela suspeita pode então ficar supondo que o ultra-elitista conceito de *Kultur*, tal como surge no século XVIII, se relaciona estreitamente com o processo de autolegitimização da classe média alemã, ou seja, ela pode presumir que *Cultura* nem sempre está isenta de interesse como a fórmula finkielkrautiana *cultura=vida com espirito* leva a crer.⁽²²⁷⁾ Em

(227) Cf. "A cultura degradada", p.2

meio aos azares e sortes, pode ser que a pessoa dominada pela suspeita venha a ler **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**, de Mikhail Bakhtin, e *O queijo e os vermes*, de Carlos Ginsburg, livros que nada devem à generosidade etnológica, e então ela pode imaginar que há circularidade cultural, ou seja, que tanto a cultura popular é devedora da cultura erudita, quanto esta tem sua dívida para com aquela: Rabelais não se nutriu apenas de Platão e Cícero, mas também se abeberou do que se passava no mercado. Desencadeada a série de leituras, a pessoa apossada pela suspeita pode deparar-se com o *museu imaginário* de André Malraux (será necessário eximi-lo de generosidade etnológica?): **Um crucifixo romano não era em sua origem uma escultura, a Madona de Cimabue não era de início um quadro, mesmo a Palas Atenéia de Fídias não era no começo uma estátua.** (228) Então a pessoa que sofre de suspeita pode ficar realmente atônita: ela acaba de descobrir a des-historicização de considerável parte do que é apresentado como *obra de espírito*. Daí ela começa a fantasiar que, por exemplo, as diversas formas de arte de culto e de arte de corte, integrantes do *patrimônio cultural do Ocidente*, não surgiram em atendimento a um imperativo de *vida com espírito*, e que, talvez, no conjunto da cultura, apenas uma fina fatia de produções ostentem tal pretensão. Continuando a flutuar de Cila a Caribde, a pessoa alimentada pela suspeita pode vir a ler a crítica de Paul Feyerabend às *livres criações da mente* defendidas por Albert Einstein, e pode ser que uma passagem do artigo de Feyerabend, sobre todas, lhe chame a atenção, exatamente aquela em que o articulista expõe uma condição *sine qua non* para se dizer que um indivíduo cria: a criatividade apenas *teria sentido se os seres humanos fossem entidades encerradas em si mesmas, separadas*

(228) Les voix du silence, p.13

do resto da natureza, com idéias e vontades próprias⁽²²⁹⁾. A pessoa estimulada pela suspeita certamente tentará aproximar esse eu monádico do homem tautológico delineado por Macherey e se perguntará se tal ser existe. Ela lembrará então que Marx diz não e que Freud diz não. Essas duas negativas são firmadas em nome das determinações econômicas, das relações de produção e das lutas de classes, pelo primeiro, e em nome do inconsciente, pelo outro, e não em nome da generosidade etnológica. Nesse ponto, a pessoa movida pela suspeita volta a ler *A derrota do pensamento* e descobre, pasma, que Finkielkraut trabalha, ainda, com o indivíduo anterior a Marx e a Freud, ele trabalha com o indivíduo emancipado pela Razão do Iluminismo. A pessoa incentivada pela suspeita constata, assombrada que Finkielkraut aprendeu a primeira lição Kantiana - *somos nós que comandamos* - e nenhuma outra mais. Mas observa ela que o Iluminismo de Finkielkraut é um incompleto: ele não leu o *Cândido*. Sua visão de história é do iluminismo romântico: Delacroix lhe deu forma, *A liberdade guiando o povo*. Como ele acredita na emancipação dos povos como missão do Ocidente (como ele poderia suportar Lévi-Strauss?), ele pode escamotear o genocídio e a colonização. Porque ele não fala as linguagens de seu tempo, ele converte o estabelecimento de diferenças em defesa da identidade. Nesse momento, enfastiada de humanismo, iluminismo e eurocentrismo, nossa personagem afasta de si Finkielkraut, apanha outro livro na estante e lê: *Para o homem que se julgava o Homem não há salvação*.⁽²³⁰⁾

(229) "Creativity - A dangerous myth", in *Critical Inquiry*, 13 (Summer 1987), p.708-709

(230) Italo Calvino, *O Castelo dos destinos cruzados*, p.102

11. Um recorte no campo do discurso

O presente trabalho não contava, em seu projeto, com a obra de Michel Foucault. Agora, porém, eu não saberia encerrá-lo sem fazer apelo a ela. Escreve Foucault em um dos volumes da *História da sexualidade*: De que valeria a obstinação do saber se ela assegurasse apenas aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida onde a questão de saber se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir. Mas o que é filosofar hoje em dia - quero dizer, a atividade filosófica - senão o trabalho crítico sobre o próprio pensamento? Se não consistir em tentar saber de que maneira e até onde seria possível pensar diferentemente em vez de legitimizar o que já se sabe?⁽²³¹⁾ E esse apelo que torna irresistível a filosofia de Michel Foucault. E por isso que não posso deixar de admiti-la aqui: ela abre um novo espaço para as questões que aqui se colocaram. E também a propósito de Foucault não interessa discutir o estruturalismo (de *As palavras e as coisas*) e seu abandono. É preciso, pois, registrar de início que Foucault situa-se no nível do discurso:

gostaria que um livro não se atribuísse a si mesmo a si mesmo a condição de texto ao qual a

(231) "Prefácio", in O uso dos prazeres, p.18

pedagogia e a crítica saberão reduzi-lo, mas que tivesse a desenvoltura de apresentar-se como discurso: simultaneamente batalha e arma, conjuntura e vestígios, encontro irregular e cena irrepetível. (232)

Vejamos, pois, como em *As palavras e as coisas* se encontra a literatura: também Foucault outorga a ela o privilégio de ser uma palavra intransitiva. Resta portanto, ver por que caminhos se chega aqui à palavra intransitiva. O caminho para se chegar à literatura como palavra intransitiva é o signo. Durante o Renascimento, o signo era ternário, já que apela para o domínio formal das marcas, para o conteúdo que se acha por elas assinalado e para as similitudes que ligam as marcas às coisas designadas. (233) A partir do século XVII, a organização do signo tornou-se binária: as similitudes desaparecem e a linguagem deve então *representar* as coisas. A disposição binária do signo, tal como aparece no século XVII, substitui-se a uma organização que, de modos diferentes, era sempre ternária desde os estóicos e mesmo desde os gramáticos gregos; ora, essa disposição supõe que o signo é uma representação duplicada e reduplicada sobre si mesma. Uma idéia pode ser signo de outra não somente porque entre elas pode estabelecer-se um liame de representação, mas porque essa representação pode sempre se representar no interior da idéia que representa. Ou ainda porque, em sua essência, a representação é sempre perpendicular a si mesma: é, ao mesmo tempo, *indicação* e

(232) "Prefácio", in *História da loucura*, p.VIII

(233) *As palavras e as coisas*, p.58

aparecer; a relação a um objeto e manifestação de si. A partir da idade clássica, o signo é *representatividade* da representação enquanto ela é *representável*.⁽²³⁴⁾ E uma das consequências da representação é o bloqueamento da possibilidade de uma teoria da significação. Somente quando essa representação desaparece é que se geram condições de possibilidade para o estudo da significação: a partir do século XVII, perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa. Questão à qual a idade clássica responderá pela *análise da representação*; e à qual o pensamento moderno responderá pela *análise do sentido e da significação*. Mas, por isso mesmo, a linguagem não será nada mais que um caso de representação (para os clássicos) ou da significação para nós.⁽²³⁵⁾ Porém, é preciso destacar, à saída da ordem da representação, a linguagem entra em dispersão:

No início do século XIX, elas [as palavras] encontram sua velha, sua enigmática espessura; não, porém, para reintegrar a curva do mundo que as alojava no Renascimento, nem para se misturar as coisas num sistema circular de signos. Destacada da representação, a linguagem doravante não mais existe, e até hoje ainda, se não de um modo disperso: para os filósofos, as palavras são como tantos objetos construídos e depositados pela história; para os que querem formalizar, a linguagem deve despojar-se de seu conteúdo concreto

(234) Idem, p.80

(235) Idem, p.59 (Grifos meus)

e só deixar aparecer as formas universalmente válidas do discurso; se se quer interpretar, então as palavras tornam-se Texto a ser fraturado para que possa ver emergir, em plena luz, esse outro sentido que ocultam; ocorre enfim à linguagem surgir por si mesma num ato de escrever que não designa nada mais que ele próprio.⁽²³⁶⁾

Nesse modo disperso de a linguagem existir, há que se observar um processo de compensação. A linguagem, de uma parte, se torna um objeto de conhecimento (da filologia), ao lado do trabalho e da vida; de outra parte, ela se compensa desse nivelamento aparecendo como literatura: Da literatura como tal, pois, desde Dante, desde Homero, existiu realmente, no mundo ocidental, uma forma de linguagem que nós agora denominamos "literatura". Mas a palavra é de recente data, como recente é também, em nossa cultura, o isolamento de uma linguagem singular, cuja modalidade própria é ser "literária". Para que, entretanto, a linguagem possa aparecer como literatura, ela deve passar por uma série de operações delicadas: distinguir-se cada vez mais no discurso das idéias e encerrar-se numa intransitividade radical, destacar-se de todos os valores que podiam, na idade clássica, fazê-la circular (o gosto, o prazer, o natural, o verdadeiro), assegurar-se a denegação lúdica (o escandaloso, o feio, o impossível), romper com toda definição de "gêneros" como formas ajustadas a uma ordem de representações. Só então, *não lhe resta senão recurvar-se num perpétuo retorno sobre si, como se seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão dizer sua*

(236) Idem, p.320

própria forma. A literatura assim definida caracteriza-se, portanto, intransitividade. E a intransividade definida por Foucault é absoluta: silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura de um papel, onde la não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor de seu ser. (237)

Em seu (quase) discurso do método, *A arqueologia do saber*, Foucault retoma a tese segundo a qual a literatura é um acontecimento recente, mas de forma bastante diferente, porque é nesse livro que se expõe uma formidável aparelhagem do discurso. Foucault, ele próprio o diz, faz um *uso selvagem* do termo *discurso*, empregando-o em diferentes sentidos, para, finalmente, correlacionar um conjunto de enunciados (não de proposições, domínio da lógica; não de frases, domínio da gramática) a um espaço de dissensões múltiplas (dispersão), ou seja, a uma mesma formação delimitada pelo método serial: discurso é um conjunto de enunciados que provém de um mesmo sistema de formação; é assim que poderei falar de discurso clínico, do discurso econômico, do discurso da história natural, do discurso psiquiátrico. (238) Em outro momento, Foucault desdobra essa afirmação: Chamo discurso um conjunto de enunciados na medida em que eles provém da mesma formação discursiva; ele não forma uma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e de que poderíamos assinalar (e explicar, se for o caso) o aparecimento ou a atualização na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um con-

(237) As palavras e as coisas, p.316-317

(238) A arqueologia do saber, p.135

junto de condições de existencia. O discurso assim entendido... é, de parte a parte, histórico - fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, colocando o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade e não de seu surgimento abrupto em meio às complicações do tempo.⁽²³⁹⁾ E na perspectiva, pois, do discurso assim concebido que Foucault aborda a questão da literatura, começando por interrogar sua obviedade. Escreve ele então: E preciso também se inquietar diante de certos recortes ou agrupamentos (no campo do discurso) com que nos familiarizamos... Nós próprios não estamos seguros do uso dessas distinções no mundo do discurso que é o nosso... afinal "literatura" e a "política" são categorias recentes que só se pode aplicar à cultura medieval ou mesmo à cultura clássica por uma hipótese retrospectiva e por um jogo de analogias formais ou de semelhanças semânticas; mas nem a literatura nem a política nem tampouco a filosofia e as ciências articulavam o campo do discurso no século XVII ou XVIII como o articularam no século XIX.⁽²⁴⁰⁾ Quando Foucault se refere à retrospectiva, a analogias formais, a semelhanças semânticas, ele está nos dizendo que o presente está sendo projetado sobre o passado. E contra essa projeção que Foucault se rebela. Poder-se-ia então argumentar que esse perigo não é desconhecido por outros historiadores. Foucault talvez replicasse que, enquanto a história continuar perseguindo continuidades, a retrospectiva é ine-

(239) Idem, p.147 Sobre o discurso in Foucault, ver Roberto Machado, *Ciência e saber*, p.161-173. Ver também Gilles Deleuze, "Um novo arquivista (A arqueologia do saber) in *Foucault*, p.13-32

(240) p.32-33

vitável. Para Foucault, o problema atual dos historiadores são as descontinuidades: o problema não é mais da tradição e do rastro, mas do recorte e do limite; não é mais o do fundamento que se perpetua e sim o das transformações que valem como o fundar e renovar das fundações. Vê-se então abrir-se todo um campo de questões... como especificar os diferentes conceitos que permitem pensar a descontinuidade (limiar, ruptura, corte, mutação, transformação)?⁽²⁴¹⁾ Por pensar a história e o discurso como descontinuidades, Foucault pede um outro modo de se pensar a literatura e a política, as ciências, etc: isto é como *recortes* no campo discurso: esses recortes... são sempre eles próprios categorias reflexivas, princípios de classificações, regras normativas, tipos institucionalizados: são, por sua vez, fatos de discurso que merecem ser analisados ao lado dos outros; têm, certamente, relações complexas com eles, *mas não são caracteres intrínsecos, autóctones e universalmente reconhecíveis.*⁽²⁴²⁾ Esse tipo de abordagem conduz, portanto, a isso: deixar de relacionar diretamente literatura e texto(s), permitindo que se indague *o que é literatura?* não mais a um conjunto de textos mas às práticas do campo discursivo, levando em conta princípios de classificação, regras normativas, tipos de institucionalização...

* * *

(241) Idem, p.12

(242) Idem, p.33 (grifo meu)

Foucault trabalha a ordem do discurso, e nessa ordem, um dos primeiros problemas a tratar são os procedimentos de seleção, classificação, controle e distribuição. Destarte, surge o comentário como um dos procedimentos de controle interno do discurso, visto que são os próprios discursos que exercem seu próprio controle; procedimentos que têm mais a ver os princípios de classificação, de ordenamento, de distribuição, como se tratasse... de governar uma outra dimensão do discurso: aquela do acontecimento e do acaso. Talvez, continua Foucault, possa se supor que haja, nas mais diferentes sociedades, narrativas, fórmulas, textos, etc, coisas ditas uma vez e que são conservadas, porque nelas se supõe alguma coisa como um segredo ou uma riqueza. Em poucas palavras, pode-se conjecturar que há, com muita regularidade, nas sociedades, uma espécie de desnivelamento entre os discursos: os discursos que "se dizem" ao longo dos dias e das trocas, e que passam com o próprio ato que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certos novos atos de fala que os retomam, os transformam ou falam sobre eles, em suma, *os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos, e ainda estão por dizer.* Nós os conhecemos em nosso sistema de cultura: são os textos religiosos ou jurídicos, são também esses textos curiosos, quando se considera seu estatuto, e que se chamam "literários"; em uma certa medida os textos científicos. Se hoje consideramos que a literatura não é uma "coisa em si", uma propriedade intrínseca dos próprios textos, mas resultado de práticas discursivas, devemos prestar muita atenção a essa passagem inquietante, que nos afirma a relação de poder ineren-

te ao comentário, uma das práticas discursivas que classificam: "isto é (ou não é) literatura". E o defensor da raridade do enunciado prossegue: Certamente este desnível não é nem estável nem constante, nem absoluto. Não há, de um lado, a categoria dada de uma vez por todas de discursos fundamentais ou criadores; e depois, outra, a massa daqueles que repetem, glosam e comentam. Muitos textos maiores se baralham e desaparecem, e os comentários por vezes vêm tomar o lugar do primeiro. Mas por mais que seus pontos de aplicação mudem, a função permanece; e o princípio de um desnível encontra-se incessantemente posto em questão. O apagamento radical desse desnivelamento não pode jamais ser senão jogo, utopia e angústia. Foucault, já se viu, declara um desejo: que um livro possa ser recebido como Discurso, simultaneamente batalha e arma. Se essa forma de recepção não for uma utopia, obviamente do que até aqui se disse, uma das condições de possibilidade para ela ocorrer é estar fora do alcance do comentário. Foucault continua:

nisso que se chama globalmente um comentário, o desnível entre texto primeiro e texto segundo desempenha dois papéis que são solidários. De um lado, ele permite construir (e indefinidamente) discursos novos: o excesso do texto primeiro, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reatualizado, o sentido múltiplo ou escondido do qual ele passa por ser detentor; a reticência e a riqueza essenciais que lhe são emprestadas, tudo isso abre uma possibilidade aberta de falar. Mas, por outro lado, o comentário não tem

por papel, quaisquer que sejam as técnicas empregadas, senão dizer enfim o que estava articulado silenciosamente lá embaixo. Ele deve, segundo um paradoxo que ele desloca sempre mas ao qual ele não escapa jamais, dizer pela primeira vez o que apesar de tudo tinha sido já dito e repetir incansavelmente o que todavia não tinha jamais sido dito. O arrebanhamento indefinido dos comentários é trabalhado do interior pelo sonho de uma repetição mascarada: em seu horizonte, não há talvez nada além do que aquilo que era, em seu ponto de partida, a simples recitação. O comentário conjura o acaso do discurso: ele certamente permite outra coisa que o próprio texto mesmo que seja dito e em certa medida completado. A multiplicidade aberta, a eventualidade são transferidas, pelo princípio do comentário, do que seria arriscado ser dito, para o número, a forma, a circunstância da repetição. O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de seu retorno. (243)

* * *

Mas não é somente o comentário que está na mira de Foucault. A obra e o livro também não lhe escapam. Desse modo, ele se empenha em suspender a evidência de unidades a que nos acostumamos. Pergunta-se ele então: o que produz a evidência do livro como uma

(243) L'ordre du discours, p.23-28 (Grifo meu)

unidade? Fundamentalmente a sua individualização material: o livro ocupa um espaço determinado... tem um valor econômico... marca, por um certo número de signos, os limites de seu começo e de seu fim. Mas será que essa unidade material individualizada, o livro, pode continuar a desconhecer a diferença que separa, por exemplo, uma antologia de poemas e um missal católico? Em outros termos, a unidade material do volume não será uma unidade fraca, assessória, em relação à unidade discursiva que ela apóia? Porém, mesmo as unidades discursivas não são homogêneas: os romances que compõem a *Comédia humana* não se distinguem uns dos outros assim como o *Ulisses* se distingue da *Odisséia*. E que as margens de um livro jamais são nítidas ou rigorosamente cortadas; além do título, as primeiras linhas e o ponto final, além de sua configuração interna e a forma que o automatiza, está preso em um sistema de remissões a outros livros, outras frases: Nó em uma rede. E esse jogo de remissões não é homólogo, conforme se refira a um tratado de matemática, a um comentário de textos, a uma narração histórica, a um episódio em um ciclo romanescos; aqui e lá, a unidade do livro, mesmo entendida como feixe de relações, não pode ser considerada como idêntica. Em vão o livro passa como um objeto que se tem na mão; em vão se reduz ao pequeno paralelepípedo que o encerra: sua unidade é variável e relativa. Desde que a interroguemos, ela perde sua evidência, não se indica a si mesma, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos. (244)

A evidência da unidade da obra também deve, por sua vez, ser interrogada. O que vem sendo chamado obra? Uma soma de tex-

tos que podem ser denotados pelo signo de um nome próprio.⁽²⁴⁵⁾ Ou seja, autor e obra se implicam mutuamente, e o autor implica o sujeito. Convém, portanto, ir devagar, por partes. De início, interrogando a evidência da unidade da obra, Foucault afirma que não existe uma teoria da obra. Essa falha é especialmente visível no processo de publicação: Quando se empreende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde parar? E preciso publicar tudo, por certo, mas o que quer dizer esse "tudo"? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, está entendido. Os rascunhos das obras? Evidentemente. Os projetos de aforismos? Sim. As rasuras igualmente. As notas dos cadernos? Sim. Mas quando, no interior de um caderno cheio de aforismos, se encontra uma referência, uma indicação ou um endereço, uma nota de lavanderia: obra ou não? Mas por que não? E isso indefinidamente. Entre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra?⁽²⁴⁶⁾ E, pois, interrogando a obra que Foucault pode desalojar sua evidência e descobrir um processo de construção que implica o autor. Assim sendo, Foucault se recusa a ficar apregoando "o autor morreu". Inversamente, desde que a filosofia e a crítica vêm realçando, desde o final do século XIX, o afastamento do autor, ele aproveita o espaço desse modo produzido para formular a regra de apagamento do autor - o autor deve apagar-se ou ser apagado em benefício das formas próprias do discurso -, com isso obtendo condições para descobrir e analisar a *função autor*. Começa ele então a interrogar: o que é um nome de um autor? E descobre que o nome do autor difere do nome próprio, porque ele não conduz ao

(245) *Ideas*, p.34

(246) "Qu' est-ce qu' un auteaur?", in Bulletin de la Société Française de Philosophie, 63^o année, n. 3, juillet/septembre 1969, p.73

indivíduo que escreve, porém exerce outra função: agrupar e classificar textos. O nome do autor manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discursos, e ele se refere ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura. O nome de autor não está situado no estado civil dos homens, nem tampouco está situado na ficção da obra, ele está situado na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. Seria possível dizer, por consequência, que há em uma civilização como a nossa um certo número de discursos que são providos da função de "autor" enquanto outros dela são desprovidos. Uma carta privada pode bem ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode bem ter um fiador, ele não tem um autor. Um texto anônimo que se lê na rua sobre um muro terá um redator, ele não terá um autor. A função do autor é, pois, característica do modo de existência de certos discursos no interior de uma sociedade.⁽²⁴⁷⁾ Tendo assim conseguido estabelecer a função autor, resta a Foucault, por conseguinte, analisar essa função. Assim é que, por exemplo, ao analisar a função de *apropriação*, Foucault defende que o discurso nem sempre foi um produto, uma propriedade, mas que, antes, o discurso era um gesto num campo bipolar: sagrado/profano, lícito/ilícito, religioso/blasfematório. O discurso foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem preso em circuito de propriedade. E quando se instaurou um regime de propriedade para os textos, quando se editaram regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução,

(247) *Ideia*, p.83

etc - isto é, no final do século XVIII e início do século XIX - é nesse momento que a possibilidade de transgressão que pertencia ao ato de escrever adquire cada vez mais a aura de um imperativo próprio à literatura. Como se o autor, a partir do momento em que ele foi inserido no regime de propriedade que caracteriza nossa sociedade, compensasse o estatuto que ele assim adquiriria reencontrando o velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o perigo de uma escritura à qual, de um outro lado, se garantiam os benefícios da propriedade.⁽²⁴⁸⁾ Passando da função de apropriação, que constitui a escritura como uma propriedade e um ato transgressivo, e que constitui o autor como passível de ser punido, para a função de atribuição, Foucault adverte que a função-autor não se exerce de modo universal e constante sobre todos os discursos.⁽²⁴⁹⁾ Durante a Idade Média, ilustra Foucault, as narrativas, os poemas, os contos, (isto é, textos que hoje são chamados literários) circulavam em regime de anonimato, ao menos de anonimato relativo, caucionado apenas pela antiguidade, verdadeira ou suposta. Simultaneamente, os textos que hoje são denominados científicos eram atribuídos a um autor, e essa atribuição era **um índice de verdade**.⁽²⁵⁰⁾ A situação se inverte no século XVII ou XVIII: enquanto no discurso científico o autor não cessa de apagar-se, no discurso literário o anonimato se torna insuportável. Mas a atribuição de um autor ao discurso, explica Foucault, em um terceiro momento, não se dá espontaneamente; ao contrário, ela é o resultado de uma série de operações específicas e concretas que acabaram por *construir um*

(248) *Idem*, p.84

(249) *Idem*, p.84

(250) *L'ordre du discours*, p.29

certo ser de razão que se chama autor. Sem dúvida a esse ser de razão, tenta-se dar um estatuto realista: haveria, no indivíduo, uma instância "profunda", um poder "criador", um "projeto", o lugar originário da escritura. Mas, com efeito, o que no indivíduo é designado como autor (ou aquilo que faz de um indivíduo um autor) não é senão a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetem os textos, das aproximações a que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que são admitidas, ou das exclusões que se praticam. Todas essas operações variam segundo as épocas ou os tipos de discurso. Não se constrói um "autor filosófico" como um "poeta"; e não se constrói uma obra romanesca no século XVIII como em nossos dias.⁽²⁵¹⁾ Assim é que a crítica literária moderna, que, afinal repete procedimentos da exegese cristã, contribuiu para a construção do autor ao constituí-lo em sede da função de expressão, contribuiu também para tornar a obra uma unidade evidente: se se fala facilmente e sem se interrogar mais sobre a "obra" de um autor, é que a supomos definida por uma certa função de expressão. Admite-se que deve haver um nível (tão profundo quanto é possível imaginar) no qual a obra se revela, em todos seus fragmentos, mesmo os mais minúsculos e mais inessenciais, como expressão do pensamento, ou da experiência, o da imaginação, ou do inconsciente do autor, ou ainda determinações históricas a que estava preso.⁽²⁵²⁾ Finalmente, cumpre observar, diz Foucault, o funcionamento especial dos pronomes, dos

(251) "Qu' est qu' un auteur?", in op. cit., p.85-86

(252) A arqueologia do saber, p.35

advérbios de tempo e de lugar, verbos de primeira pessoa, toda sorte, enfim, de *embrayeurs* nos discursos marcados pela função de autor, sempre respeitando a especificidade dos discursos: o eu de uma narrativa romanesca não se confunde com o eu que diz "eu suponho" de um trabalho científico. Dessa forma, considerando a posição do narrador, o eu do prefácio, o eu do memorial, pode ele sustentar que os discursos providos de função-autor conduzem a **muitos egos, a muitas posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.**⁽²⁵³⁾ Todo esse questionamento da obra e do autor têm duas consequências. Primeira: **A obra não pode ser considerada nem como unidade imediata, nem como unidade certa, nem como unidade homogênea.**⁽²⁵⁴⁾ Segunda: é insuficiente dizer abduquemos do escritor, abandonemos o autor e vamos estudar, nela própria, a obra. A palavra "obra" e a unidade que ela designa são, possivelmente, tão problemáticas quanto a individualidade do autor.⁽²⁵⁵⁾ E um contrassenso, diz Foucault, pretender que o autor não existe; porém, postulado o afastamento do autor, possibilita-se a descoberta da função-autor. Mas, é preciso sempre apontar que, na ordem do discurso, o autor, tanto quanto o comentário, é um princípio de controle interno do discurso: O comentário limitava o acaso do discurso pelo jogo de uma *identidade* que teria a forma da *repetição* e do *mesmo*. O princípio do autor limita esse mesmo acaso pelo jogo de uma *identidade* que tem a forma da *individualidade* e do *eu*⁽²⁵⁶⁾. Foucault encena o controle exercido pelo autor:

(253) "Qu'est-ce qu'un auteur?", in op. cit., p.88

(254) A arqueologia do saber, p.35

(255) "Qu'est-ce qu'un auteur?", in op. cit., p.80

(256) L'ordre du discours, p.31

Sou o autor: observem meu rosto ou meu perfil; é a isto que deverão assemelhar-se todas as figuras duplicadas que vão circular com meu nome; as que se afastarem dele, nada valerão e é a partir de seu grau de semelhança que poderão julgar o valor dos outros. Sou o nome, a lei, a alma, o segredo, a balança de todos esses duplos.⁽²⁵⁷⁾

Com o apagamento do autor, uma metamorfose do sujeito, Foucault pode descobrir a função-autor. Bem, mas como fica o sujeito nos discursos deprovidos dessa função? Não encontro resposta específica para essa pergunta. Mas, na teoria do discurso de Foucault, o sujeito é reduzido a uma posição: (não a consciência que fala, não o autor de uma formulação, mas uma posição que pode ser ocupada, sob certas condições, por indivíduos indiferentes).⁽²⁵⁸⁾ Observe-se bem, essa casa vazia (a metáfora é de Deleuze) é ocupada a cada momento, e sob certas condições, por este ou aquele indivíduo indiferentemente. Por que *indiferentes*? É permitido responder com um frase de Beckett, citada pelo próprio Foucault: Que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala.⁽²⁵⁹⁾ Mas, atenção! Deve-se observar o seguinte: Não se deve ouvir uma grande voz anônima que falaria necessariamente através dos discursos de cada um; mas o conjunto de coisas ditas, as relações, as regularidades e as transformações que podem aí se observar, o domínio de que outras figuras, de que certos entrecruzamentos indicam o lugar singular de um sujeito que fala e podem receber o nome de

(257) "Prefácio", in História da loucura, p.VIII

(258) A arqueologia do saber, p.144

(259) "Qu' est qu' un auteur?", in op. cit., p.77

autor. "Não importa quem fala", mas o que diz, não é dito de qualquer lugar. E tomado necessariamente no jogo de uma exterioridade.⁽²⁶⁰⁾ Para Foucault, contudo, não basta dissolver o sujeito em uma função do discurso: E preciso se livrar do sujeito constituinte, livrar-se do próprio sujeito, isto é, chegar a uma análise que possa dar conta da constituição do sujeito na trama histórica. E isto que eu chamaria genealogia, isto é, uma forma de história que dê conta da constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objetos, etc., sem ter que se referir a um sujeito, seja ele transcendente com relação ao campo de acontecimentos, seja perseguindo sua identidade vazia ao longo da história⁽²⁶¹⁾.

Quanto à noção de escritura, esperar-se-ia que ela se desfizesse dos vínculos com o autor. Vejamos, pois, como Foucault a analisa. Inicialmente, ele aponta a indiferença relativamente ao autor como um dos princípios éticos fundamentais da escritura contemporânea. Essa indiferença está concretizada na frase de Beckett: Que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala. E Foucault explica por que afirma tratar-se de um princípio ético: essa indiferença é sobretudo uma espécie de regra imanente, retomada sem cessar, mas nunca aplicada completamente, um princípio que não marca a escritura como resultado, mas que a domina como prática.⁽²⁶²⁾ Essa indiferença como regra imanente da escritura pode ser basicamente especificada por dois temas. O primeiro deles é a liberação da expressão. A escritura se libera do tema da expressão, porque ela se refere apenas a ela

(260) *A arqueologia do saber*, p.153

(261) "Verdade e poder", in *Microfísica do poder*, p.6

(262) "Qu'est-ce qu'un auteur?", in op. cit., p.77

mesma, visto ser um jogo de regras ordenado menos a seu conteúdo significado que a própria natureza significante, e também por ser uma forma de transgressão: essa regularidade da escritura é sempre experimentada do lado de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e inverter essa regularidade que aceita e com a qual joga; a escritura se desdobra como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, ultrapassando-as. Na escritura, não há manifestação ou exaltação do gesto de escrever; não se trata de fixar um sujeito na linguagem; trata-se de abrir um espaço em que o sujeito que escreve não cessa de desaparecer⁽²⁶³⁾ O segundo tema que especifica o princípio ético da indiferença da escritura atual pelo autor é a morte: essa relação entre a escritura e a morte se manifesta... no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve; por todas as chicanas que ele estabelece entre ele próprio e aquilo que escreve, ele, o sujeito que escreve, derrota todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais que a singularidade de sua ausência; é preciso encenar o papel do morto no jogo da escritura.⁽²⁶⁴⁾ Ora, até aqui Foucault está se referindo à indiferença pelo autor, mas não à supressão da referência ao autor. No entanto, ele vai mais longe e indica a noção de escritura como um impedimento a essa supressão, justamente porque ela falha ao dar um estatuto à ausência do autor:

Eu me pergunto se, reduzida às vezes a um uso corrente, essa noção não transporta, em um ano

(263) Idem, p.78

(264) Loc. cit.

nimato transcendental, os caracteres empíricos do autor. Acontece que se contenta em apagar as marcas muito visíveis da empiricidade do autor, lançando mão de duas maneiras de caracterizá-la, uma paralelamente à outra, uma contra a outra: a modalidade crítica e a modalidade religiosa. Com efeito, *emprestar à escritura um estatuto original*, não é um modo de retraduzir em termos transcendenciais, por um lado, a afirmação teológica de seu caráter sagrado, e, por outro, a afirmação crítica de seu caráter criador? *Admitir que a escritura está, em alguma medida, pela própria história que ela tornou possível, submetida à prova do esquecimento e da repressão*, não é representar em termos transcendenciais o princípio religioso do sentido escondido (com a necessidade de interpretar) e o princípio crítico das significações implícitas, das determinações silenciosas, dos conteúdos obscuros (com a necessidade de comentar). Enfim, *pensar a escritura como ausência*, não é muito simplesmente repetir em termos transcendenciais o princípio religioso da tradição a uma só vez inalterável e jamais acabada, e o princípio estético da sobrevivência da obra, de sua permanência para além da morte, e seu excesso enigmático relativamente a seu autor. (265)

* * *

Em 1977, no decorrer de uma entrevista, Foucault volta à questão da escritura, e mais uma vez para criticá-la:

Toda a teorização exasperada da escritura que se assistiu no decênio 60, sem dúvida não passava de canto de cisne: o escritor nela se debatia pela manutenção de seu privilégio. Mas o fato de que tenha se tratado justamente de uma "teoria", que ele tenha precisado de cauções científicas apoiadas na linguística, na semiologia, na psicanálise, que esta teoria tenha tido suas referências em Saussure ou Chomski, etc, que tenha produzido obras literárias tão mediocres, *tudo isto prova que a atividade do escritor não era mais o lugar da ação.* (266)

Antes de tudo, deve-se tomar a precaução de assinalar que Foucault não está tratando, especificamente, de literatura, mas respondendo à questão *Qual é hoje o papel do intelectual?* E então que Foucault desdobra a oposição universal/específico. De início, Foucault esclarece que se referencia pelo *intelectual dito "de esquerda"*, explicando o que ele entende por tal: aquele que faz uso de seu saber, de sua competência, de sua relação com a verdade nas lutas políticas. Esse intelectual, diz Foucault, nasce, creio, do jurista; ou, em todo caso, do homem que reivindica a universalidade da lei justa, eventualmente contra os profissionais do direito. Esse intelectual universal é exemplificado por Voltaire e encontra sua expressão mais

(266) "Verdade e poder", in op. cit., p.10 (Grifo meu)

completa no escritor, portador de significações e valores em que todos podem se reconhecer. Em oposição a ele, e muito mais recentemente, sobretudo a partir da Segunda Guerra, afirma-se a figura do intelectual específico, como derivação do "cientista perito". Esse cientista-perito começa a aparecer no fim do século XIX, com Darwin e os pós-darwinianos: nesse momento, em nome de uma verdade científica "local"... se faz a intervenção do cientista nas lutas políticas que lhe são contemporâneas⁽²⁶⁷⁾. E sobre a nova figura do intelectual específico Foucault esclarece: Os intelectuais se habituaram a trabalhar não no "universal", no "exemplar", no "justo-e-verdadeiro para todos", mas em setores determinados, em pontos precisos em que o situam, seja suas condições de trabalho, seja suas condições de vida (a moradia, o hospital, o asilo, o laboratório, a universalidade, as relações familiares ou sexuais). Como consequência dessa atividade com o específico, ganharam uma consciência muito mais concreta e imediata das lutas. E também encontraram problemas que eram específicos, "não universais", muitas vezes diferentes daqueles do proletariado ou das massas. E, no entanto, se aproximaram deles, creio que por duas razões: porque se tratava de lutas reais, materiais e cotidianas, e porque encontravam com frequência, mas em outra forma, o mesmo adversário do proletariado, do campesinato ou das massas (as multinacionais, o aparelho jurídico e policial, a especulação imobiliária, etc). Eis que chegamos, ou Foucault chega, ao problema da escritura:

(267) Idem, p.10-11

O intelectual era por excelência o escritor: a consciência universal, sujeito livre, opunha-se àqueles que eram apenas competências a serviço do Estado ou do Capital (engenheiros, magistrados, professores). *Do momento em que a politização se realiza a partir da atividade específica de cada um, o limiar da escritura como marca sacralizante do intelectual desaparece, e então podem se produzir ligações transversais de saber para saber, de um ponto de politização para um outro.* (268)

Quando, pois, Foucault professa *Vivemos atualmente o desaparecimento do "grande escritor"*, trata-se do desaparecimento desse escritor que funcionava como *consciência universal*. Ora, a crítica à escritura insere-se nesse percurso de *vai do intelectual universal ao intelectual específico*. Não é essa a única vez que Foucault retoma a crítica a escritura. (269) A entrevista de 77, porém, importa aqui pelo que decorre da afirmação da pluralidade das formas específicas de luta como contraparte da malha fina do poder. Quando se afirma a pluralização das formas de luta, a escritura - marca do escritor, do intelectual - perde a aura de sacralidade que a vem distinguindo na cultura ocidental: ela não pode mais reivindicar ser o gesto transgressivo por excelência. Deixa de haver a imagem do herói armado da pena (e não da espada): o escritor. O novo intelectual (ou escritor) é aquele que detém, junto com alguns outros, a serviço do Estado ou contra ele, poderes que po-

(268) *Idem*, p.9 (Grifo meu)

(269) Cf. "Os intelectuais e o poder", in Microfísica do poder, p.71

dem favorecer ou matar definitivamente a vida. Não mais o cantor da eternidade, mas estrategista da vida e da morte. (270) A duplicidade do escritor (e da escritura). Bem, mas ao perder sua aura de sacralidade, a escritura perde também a carga de valores e significações universais que a assoberbava. Não é essa, contudo, a primeira vez que Foucault nega a universalidade das significações. Devo lembrar que, ao tratar da literatura como um recorte no campo do discurso, Foucault assegurava que os recortes desse campo não são caracteres intrínsecos e também não são universalmente reconhecíveis. Em síntese, agora como então, não há o "para todos, o MESMO..."

* * *

(270) "Verdade e poder", in op. cit., p.11

(Uma quase) CONCLUSÃO

Italo Calvino: Há demasiados fios intrincando-se em meu discurso? Qual deles devo puxar para ter em mãos a conclusão?(1) Talvez seja melhor não concluir. Com efeito, não puxarei os fios de meu discurso. Limitar-me-ei a alguns esclarecimentos. Em primeiro lugar, devo repetir-me: o ensino da literatura é, como todo ensino, de extrema exigência. Requer ele uma pluralidade de atividades e decisões, mas não dispensa a constante reflexão a partir da literatura. Se este trabalho puder contribuir para essa reflexão, ele terá alcançado sua meta. Mas são muitos os objetivos que uma prática de ensino pode se propor, como muitos são os perigos que ele pode pretender expressamente evitar. Estas anotações se solidarizam se com o planejamento de práticas de ensino que intentem evitar quer apresentar a literatura como um valor nobre que deve ser estendido (ou imposto), a todos, incondicionalmente ("para todos, a beleza das mesmas obras"), quer projetem a ela, literatura, como uma forma laica de transcendência. Neste último caso, a literatura (como a arte, ou a literatura como arte) gozaria de uma existência a-histórica incessantemente ameaçada pela história. Isso explica, creio, meu mal-estar frente à literatura (ou à arte ou à literatura como arte) apresentada como salvação. E como não há uma natureza literária sobre a qual dissertar, agenciar vozes a respeito dos pontos de referência da literatura - autor, leitor, crítico, obra -, e com elas compor alguns campos de força, parece-me um modo de reafirmar que a literatura é da ordem da história. Assim, se havia uma or-

(1) Seis propostas para o próximo milênio, p.38

dem tradicional da literatura - autor=autor=sujeito criador, causa e explicação de sua obra, fonte de seu sentido; leitor=leitor=ouvinte embevecido e passivo do canto do rouxinol, crítico=crítico=uma personalidade tão rara -, essa ordem encontra-se hoje problematizada. Enquanto isso, passa-se a admitir a possibilidade do surgimento de novos campos metodológicos, como a textualidade ou a discursividade. Ademais, o apelo universalizante da Cultura está perdendo a incontestabilidade com que outrora foi marcado. Sem dúvida, à medida que aceitamos esses deslocamentos polêmicos, distanciamos-nos da literatura (ou...) lançada como espaço de salvação.. Além do mais, com salvação, instala-se um movimento centrípeta que revigora as forças do Uno quando o que procuro é a multiplicidade. E quanto a salvação não está associada ao desespero da Cultura? Esse desespero é perigoso. O desastrado ataque de Adorno ao jazz bem o exemplifica.⁽²⁾ Um dos analistas de sua obra explica: para Adorno, a característica fundamental da arte é sua inutilidade. Ora, o jazz é útil. Adorno o interpreta como um reconforto e um consolo para aqueles que não podem exprimir de outra forma seu sofrimento.⁽³⁾ Não sei qual é a significação do jazz na cultura negra, não sei se ele é hoje o que foi no passado, se é consolo ou é rebelião. Não importa. A questão é outra: deve um único e mesmo critério ser aplicado tanto à música de Schorenberg quanto ao jazz? Nesse sentido, não me encanto quando se fala de uma revisão programada e planejada entre o erudito e o popular. (A circularidade cultural é outra coisa) Será essa revisão programada necessária? Destaco: marcar as diferenças não implica hierarquizá-las. Para tanto, contudo, há uma condição: Para libertar a diferença precisamos de um

(2) Cf. "Moda sin tiempo (Sobre el jazz), in Prismas, p.126-141

(3) Marc Jimenez, op. cit., p.88

pensamento sem contradições, sem dialética, sem negação: um pensamento que diga sim à divergência; um pensamento positivo cujo instrumento seja a disjunção; um pensamento múltiplo - da multiplicidade dispersa e nômade que não limita nem reagrupa nenhuma das coações do mesmo.⁽⁴⁾

Pari passu com o que vai dito, há a preocupação com a obrigatoriedade da literatura. A literatura balizada por Homero, Dante, Balzac, Machado de Assis, Proust, Kafka, Borges é apresentada como um patrimônio coletivo da humanidade: "para todos a beleza das mesmas obras". Vejamos. Deixando de lado o *delectare*, esses textos e essas obras que hoje denominamos literatura, vêm sendo constantemente associados ao prazer. Leia-se a estética de Kant. Essa estética, contudo, é castrada. Quem o diz é Adorno, que refere um hedonismo castrado à *Critica do Juízo*. Por que castrado? Porque ela separa rigorosamente a faculdade estética da faculdade de desejar. Somente a esse custo se consegue o desinteresse estético (Barthes atinge o alvo certo quando, permanecendo afastado de qualquer tentação de engajamento, salvo o da forma, advoga a necessidade de **fazer do texto um objeto de prazer como outros**). Como suponho que não se arraste hoje o hedonismo castrado, devo perguntar: como universalizar o desejo? Universalizar o desejo e normativizar o desejo, legislar sobre ele, equivalem-se. E não estaria essa atividade normativizadora na base do paternalismo acusado por Barthes: **Sejam bem-vindos entre nós, vocês que chegam ao prazer da literatura!?** Se se trabalha com a noção de desejo, cumpre rebelar-se contra a obrigatoriedade de leituras vinda da sacralidade da Cultura: **E se não tivesse lido Hegel?** Por isso espanto-me quando vejo o prazer usado para fazer ler. Alega-se então que é preciso *despertar* o pra-

(4) Michel Foucault, *Theatrum philosophicum*, in *Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum philosophicum*, p.67-68

zer da leitura. Ora, tal proposta estaria bem se se trabalhasse ainda com a natureza humana. Nesse caso, acredito, seria possível pressupor que nela, na natureza humana (una, universal), estaria escondido, repousando, sonolento ou anestesiado, em germe ou embrião, o prazer, que técnicas eficientes *despertariam*. Barthes: **O prazer...** não é um elemento do texto, não é um resíduo ingênuo; não depende de uma lógica do entendimento e da sensação; é uma deriva, qualquer coisa que é ao mesmo tempo revolucionária e associal e que não pode ser fixada por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto.

Fassemos agora à questão das significações universais. Frisei que Foucault, na ocasião em que vetou as significações universais, tratava do intelectual hoje, mas liguei esse veto ao passo de *A arqueologia do saber* em que o filósofo afirma ser a literatura um recorte do campo do discurso, salientando que os recortes desse campo são sempre eles próprios: categorias reflexivas, princípios de classificação, regras normativas, tipos institucionalizados... mas não são caracteres intrínsecos, autóctores e universalmente reconhecíveis. Não há, pois, que se falar em literariedade como uma qualidade ou um traço inerente, intrínseco a determinados textos, que por isso seriam literários de per se. Não há também como se falar em qualquer marca universalmente reconhecida a propósito do textos aos quais é atribuído o estatuto de literário. *Não há texto literário de direito própria*. Mas há muitos avatares da mística do texto ou obra intrinsecamente literários. Um deles, já o vimos, se faz presente na obra de arte autêntica de Marcuse: Afinal de contas, existe uma coisa texto, estrutura, ritmo, de uma obra que está aí, "objetivamente", e que pode ser reconstituída e identificada como estando

ai, *idêntica em (através de e contra) todas as interpretações, recepções, e distorções particulares.* Seguramente, essa obra de arte autêntica, por ser uma "coisa em si", somente pode ser explicada por um milagre. Outro é o caso de Barthes. Para este, o texto não é um dado ou uma evidência, mas um constructo, um campo metodológico, constituído por linguagens de nossa atualidade. Mas, sempre encerrado no estritamente lingüístico (salvo o Desejo), para explicar a intervenção social do texto, investe-o de uma incondicionada força que lhe permite *exceder* as leis que uma sociedade, uma ideologia, uma filosofia se dão.⁽⁵⁾ Daí, para eleger a literatura (o texto, a escritura) como o local por excelência da *trapaça* com o poder, não vai mais que um pulo. Poder-se-ia buscar multiplicar os exemplos. Não vale a pena. Para quebrar de vez a mística da obra ou do texto literários de direito próprio, tem sido reiterado que literatura não se define no nível da obra ou do texto, mas antes que ela resulta das práticas das sociedades de discursos: selecionar, classificar, distribuir e controlar. Quem assim age se alia à arqueologia de Foucault que obsta qualquer privilégio intrínseco ou significação universal à literatura. Apenas, gostaria de salientar outro aspecto da ordem do discurso: *Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é a uma só vez controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos cujo papel é conjurar seus poderes e perigos, domesticar seu acontecimento aleatório, furtar-se à sua pesada e temível materialidade.* Em uma sociedade como a nossa, são conhecidas, por certo, os procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, e também o mais familiar, é o *interdito*. Sabe-se bem que não se tem

(5) Sade, Fourier, Loyola, p.13

o direito de tudo dizer, que não se pode falar de tudo em não importa em que circunstancia, que qualquer um, não importa quem, não pode enfim falar de não importa o quê. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: eis o jogo dos três interditos que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar.⁽⁶⁾ A literatura vem sendo relacionada à liberdade. Eis que chega um filósofo que pensa diferente e diz: Não é assim. A literatura é da ordem do discurso, é nessa ordem que os textos são constituídos em literatura, e nessa ordem não há liberdade, mas controle, exclusão, interditos. E um crítico, ou seja, alguém que depende profissionalmente de sua relação com os textos constituídos em literatura, Terry Eagleton, confirma: Ninguém me castigará por não gostar de um determinado poema de Donne, mas se, em certas circunstâncias, eu argumentar que Donne não é literatura, eu correria o risco de perder meu emprego.⁽⁷⁾ Não se violenta impunemente o que a ordem do discurso estabeleceu. (Considere-se, porém, que Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa.⁽⁸⁾) Mas não é somente o profissional da literatura que está sujeito à sanção por causa de seu comportamento face a textos e obras consagradas pela ordem do discurso. Veja-se o que qualquer pessoa lê ao abrir um livro de George Steiner (que sustenta significações universais e a literariedade).

(6) L'ordre du discours, p.10-11

(7) *Op. cit.*, p.15

(8) Michael Foucault, "Não ao sexo do rei", in Microfísica do poder, p.241

Quem leu *A metamorfose* de Kafka e consegue se olhar no espelho sem se abalar, talvez seja capaz, do ponto de vista técnico, de ler a palavra impressa, mas é analfabeto no único sentido que importa.

Um pouco adiante, Steiner completa:

E tarefa da crítica literária nos ajudar a ler como seres humanos completos.⁽⁹⁾

Segundo a proposta da alfabetização humanística, portanto, quem ler *A metamorfose* e não for abalado, a sentença está dada: é um ser humano incompleto. Ou seja: persiste a validade do preceito "para todos, as mesmas obras", com um esclarecimento: "quem por elas não for tocado, humano não é". E esse discurso que converte o Outro em sub-humanidade, em nome dos valores nobres da cultura que é preciso lutar.

Suspensas as significações universais, uma nota de Deleuze sobre o intelectual e o escritor:

Se o intelectual mudou de aspecto (e também a função da escritura) é porque, inclusive, sua posição mudou, e agora vai de um lugar específico a outro, de um ponto singular a outro, "físico atômico, geneticista, informático, farmacologista...", produzindo assim efeitos transversais e não mais de universalidade, funcionando como permutador ou ponto de cruzamento privilegiado.

(9) Linguagem e silêncio, p.29

Nesse sentido, o intelectual e mesmo o escritor podem (é apenas uma potencialidade) participar mais das lutas, das resistências atuais, porque essas se tornaram "transversais". Então o intelectual ou o escritor se tornam capazes de falar a língua da vida, mais que a língua do direito⁽¹⁰⁾.

* * *

Pós-moderno: denominação bastante irritante, quando não arrogante: Infelizmente "pós-moderno" é um termo *bon a tout faire*, diz com acerto e muito a propósito Umberto Eco⁽¹¹⁾. Dentre os muitos usos de pós-moderno com que tenho me deparado, dois devem ser destacados. O primeiro diz respeito à literatura e às artes: o pós-moderno seria um outro período em relação ao modernismo de Flaubert, Mallarmé, Proust, Joyce, Pound, etc. Pós-moderno, desse modo, corresponderia a pós-modernismo. O outro uso é de pós-moderno remete a uma ruptura com a modernidade iniciada no século XVIII. Em *As palavras e as coisas*, por exemplo, a modernidade incia-se com o homem kantiano, sujeito e objeto do conhecimento: Pois o limiar de nossa modernidade não está situado no momento em que se pretendeu aplicar ao estudo do homem métodos objetivos, mas no dia em que se constitui um duplo empírico-transcendental a que se chama homem.⁽¹²⁾ E na introdução do mesmo livro, lê-se : o limiar de uma modernidade de que ainda não

(10) Foucault, p.98

(11) Op. cit., p.25

(12) p.335

saimos.⁽¹³⁾ Nesse caso, pós-moderno equivale a pós-modernidade. Seguramente, essa separação não é estanque. Como quer que seja, é este último uso que aqui, agora, interessa. Mas, não seria absurdo falar-se em pós-moderno em uma sociedade que tem lutado, à força e em vão, para modernizar-se? E hora então de ouvir uma voz que não se afina com nenhuma outra das que aqui foram trazidas, e que fala de dentro daquilo que tem sido chamado insurreição das particularidades: Octavio Paz. Há vinte anos, Paz empreendia uma longa reflexão sobre o tempo e a literatura, do romantismo às vanguardas da primeira metade do século, onde lemos: cada vez que os europeus e seus descendentes da América do Norte se depararam com outras culturas e civilizações, chamaram-nas invariavelmente de atrasadas. Não é a primeira vez que uma civilização impõe suas idéias e instituições a outros povos, mas é a primeira vez que, em vez de propor um princípio intemporal, postula-se como ideal o tempo e suas mudanças... desde o século XVIII o africano ou o asiático é inferior por não ser moderno. Sua estranheza - sua inferioridade - provém de seu "atraso". Seria inútil perguntar-se: atrasado em relação a quê e a quem? O Ocidente identificou-se com o tempo e não há outra modernidade senão a do Ocidente. Restam apenas bárbaros, infiéis, gentios, imundos; ou melhor, os novos pagãos e cachorros são milhões, mas se chamam (nós os chamamos) subdesenvolvidos... O adjetivo *subdesenvolvido* pertence à linguagem anêmica e castrada das Nações Unidas. É um eufemismo de expressão que todos usavam até há alguns anos: nação atrasada. O vocábulo não tem nenhum significado preciso nos campos da antropo-

(13) *Ideia*, p.13

logia e da história: não é um termo científico, mas um termo burocrático... Sob o amparo de sua ambigüidade deslizam-se duas pseudo-ideias, duas superstições igualmente nefastas: a primeira é dar como estabelecido que só existe uma civilização ou que as diferentes civilizações podem ser reduzidas a um modelo único, a civilização ocidental moderna; a outra é acreditar que as mudanças da sociedade e culturas são progressivas, e que, em consequência, podem ser medidas... A identificação entre a modernidade e civilização estendeu-se de tal maneira que na América Latina muitos falam de nosso subdesenvolvimento cultural... na realidade os únicos obscurantistas são os que cultivam a superstição do progresso, custe o que custar. Só que não podemos escapar e estamos condenados ao "desenvolvimento": tornemos então menos desumana essa condenação. (14) Hoje, se Paz tivesse de retomar o tema, será que ele precisaria proceder a muitos ajustes e revisões? Hoje não se fala de subdesenvolvimento cultural, não seria de bom-tom, ou, quando se fala, é à boca pequena, ou ainda sempre resta o recurso à sinonímia, aos rodeios, ao velamento. Nessa direção, há contudo, alguma novidade, não muitas, por certo, e sobretudo muitos equívocos: o fantasma idílico do bom selvagem e sua lírica corte faz a ronda. De qualquer forma, Paz assume a retórica das Luzes, e, mesmo com o risco de prender-se na mesma lógica, inverte os alvos e as posições: superstição, obscurantismo é a crença no progresso linear e global. Mas, acima de tudo, acusa: *O Ocidente identificou-se com o tempo.*

Nesse ponto, parece-me interessante pôr ao lado da voz de Paz, uma outra, bem diferente, a voz do sociólogo francês Alain Tou-

(14) Os filhos do barro, p.39-42

raine, que constitui a modernidade segundo outra forma.⁽¹⁵⁾ Devendo fazer uma síntese introdutória para a discussão da crise da modernidade, diz Touraine: "durante o século XVIII, na Inglaterra, na França, na Holanda e também na Alemanha, em formas muito diferenciadas, constituiu-se uma imagem quase militante do triunfo da Razão contra as crenças, os costumes, os privilégios e os particularismo. Desde então a história foi concebida como a história do universal contra as particularidades. E durante dois séculos, a história do mundo inteiro foi dominada pela força (força técnica, científica e também política - colonial - desse conceito de razão modernizadora). Desde então instalou-se um processo de dualização: homens (racionais)/ mulheres (irracionais), classe ilustrada (racional)/ trabalhadores (irracionais), europeus (irracionais)/ colonizados (irracionais)..." Seguramente, apresentar a modernidade como triunfo da razão não é nenhuma novidade ou exclusividade de Touraine. O que torna importante a exposição de Touraine para este trabalho são os exemplos que ele adenda: "a educação foi encarregada de transformar a criança que vem de uma tradição (família, aldeia...) em agente do universalismo. O professor torna-se, nessas circunstâncias, um mediador entre o indivíduo com suas particularidades e o universal. Em outro plano, é citado o exemplo de André Malraux, que, como ministro da cultura, projetou as casas da cultura, a fim de possibilitar a relação direta entre os indivíduos e o museu imaginário, isto é, o conjunto de obras universalizantes, (e, acrescento, elas são universalizantes porque foram des-historicizadas). Politicamente, continua a exemplificar Touraine, o primeiro-ministro francês, nos anos 50, quando da eclosão da guerra colonial, dizia que, na Argélia, a França defendia o universalismo da Revolução Francesa contra o fanatismo

(15) "Os partidos políticos e a América Latina", conferência proferida na USP, 1989. Vídeo

mulçumano."

Foder-se-ia continuar a reunir vozes que, articuladas em diferentes espaços, problematizam a modernidade. Mas detenhamo-nos na fala de Touraine: ela introduz aqui o problema da razão. Esse é um dos pontos mais sensíveis do atual debate sobre a modernidade. Freqüentemente, Foucault e alguns outros filósofos contemporâneos têm sido acusados por não confiarem na Razão, que, destruindo as trevas das superstições e das crenças, conduz à emancipação da humanidade. Foucault, especialmente, não pode ser dito em racionalista. Entretanto, Foucault seria uma voz que clamaria no deserto se a Razão gozasse ainda da militância que lhe atribuíram as Luzes. Kant levou a razão às barras do tribunal da razão. E depois? Vejamos um exemplo deste século: Marx Horkheimer, um filósofo racionalista, escreveu um livro impressionante: *Eclipse da razão*. Nele se expõe como a *razão objetiva* - que objetivava a harmonizar a vida humana com a totalidade, preocupando-se com o problema do destino humano, os fins últimos, etc. - foi substituída, no século XVIII, pela *razão subjetiva* ou *instrumental*, que visa a adequar meios a fins subordinados a interesses particulares. A etapa final dessa instrumentalização da razão é a auto-destruição. E, em certa altura de seu texto, Horkheimer afirma: Os filósofos do Iluminismo atacaram a religião em nome da razão; e afinal o que eles mataram não foi a Igreja, mas a metafísica e o próprio conceito de razão objetiva, a fonte do poder de todos seus esforços. A razão como órgão destinado a perceber a verdadeira natureza da realidade e a determinar os princípios que guiam nossa vida começou a ser considerada obsoleta... A razão se liquidou a si mesma como agente de compreensão ética, moral

e religiosa.⁽¹⁶⁾ Mas, se fosse apenas a reflexão negativa de Horkheimer sobre a razão, ainda assim seria pouco. Sérgio Paulo Rouanet, que apregoa não haver salvação social e histórica fora da Razão, e, para tanto, aponta a ação restauradora de Habermas sobre a razão, diz: o conceito clássico de razão deve efetivamente ser revisto. Depois de Marx e Freud, não podemos mais aceitar a idéia de uma razão soberana e livre de condicionamentos materiais e psíquicos. Depois de Weber, não há como ignorar a diferença entre uma razão substantiva, capaz de pensar fins e valores, e uma razão instrumental, cuja competência se esgota no ajustamento de meios a fins. Depois de Adorno, não é possível escamotear o lado repressivo da razão a serviço de uma astúcia imemorial, de um projeto imemorial de dominação da natureza e sobre os homens. Precisamos de um racionalismo novo fundado numa nova razão.⁽¹⁷⁾ A razão foi a bandeira das Luzes, lembra Rouanet e todos concordamos com ele, e, Rouanet continua, necessário se faz empunhá-la novamente, para que se concretize a emancipação. Contudo, Rouanet deve convir essa bandeira está um tanto maculada. Seja como for, a discussão sobre a razão está não só aberta como acalorada. Enquanto aguardamos novidades, continuemos a ler Rouanet: seria tão bárbaro abolir a cultura popular, onde habita a memória da injustiça, como abolir a alta cultura, onde habita a promessa de reconciliação. E nela que lateja a esperança de um futuro além das classes, e é nela, quer se queira ou não, que estão contidas as grades de análise e as categorias teóricas que permitem articular uma prática

(16) Eclipse da razão, p.26 Ler também Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, Dialética do esclarecimento

(17) As razões do iluminismo, p.12

libertadora.⁽¹⁸⁾ Um processo de dualização iniciou-se com as Luzes, diz Touraine: racionais (homens, letrados, colonizadores)/ irracionais (mulheres, trabalhadores, colonizados). Rouanet: de um lado, memória; de outro, grades de análise, categorias teóricas. De um lado, o passado; de outro, o futuro, a libertação. Será o novo racionalismo perfilhado por Rouanet efetivamente diferente do racionalismo clássico? Mas alguém que pensa diferente diz: Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte desse sistema de poder, a idéia de que eles são agentes da "consciência" e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar "um pouco na frente ou um pouco de lado" para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento; na ordem do saber, da "verdade", da "consciência", do discurso.⁽¹⁹⁾ E ainda enquanto esperamos um racionalismo efetivamente diverja do racionalismo clássico, podemos perguntar: por que restaurar o racionalismo? Uma hipótese: porque se aprendeu a primeira lição Kantiana: *somos nós que comandamos*. Todas

(18) *Ibidem*, p.130

(19) Michel Foucault, "Os intelectuais e o poder", in Microfísica do poder, p.71

as outras lições - Marx, Freud, Weber, Adorno, Foucault - sucumbem diante do *somos nós que comandamos*.

* * *

A modernidade em literatura, diz Barthes, marca-se pela indagação permanente, voraz: *que é literatura?* (ou o que no caso pode ser equivalente, *o que é arte?*). Abre-se o *Dr. Fausto*, de Thomaz Mann: *O que é a Arte, hoje em dia? Uma romaria sobre ervilha.*⁽²⁰⁾ Lê-se, então, a vida de um músico escrita por um escriba cujo sinal distintivo é o humanismo. Todos os olhares, habitualmente, se voltam para o músico que selou o pacto faústico. Eu chamo, por um minuto, a atenção para esse personagem secundário, o biógrafo: Serenus Zeitblon, o professor das *bonnae litterae*. Eu o pus na abertura desse trabalho, pois ele me fez compreender que, no limite, ao humanismo é vedado conhecer, restando-lhe apenas reconhecer(-se): *Em toda essa monstruosidade, não há nada em que eu e meus semelhantes possamos descobrir bondade, formosura ou grandeza, e nunca compreenderei as hosanas que certas pessoas imitem perante as assim chamadas "obras de Deus", contanto que se trate de Física Universal. Será que se deva qualificar de obras de Deus um fenômeno do qual se pode dizer "E daí?" como "Hosana"?*⁽²¹⁾ O humanismo anseia pela semelhança; a diferença lhe escapa. E só se satisfaz quando, diante do semelhante, pode dizer *Hosana*: eu saúdo no meu semelhante ou no que me é semelhante (nunca no Outro) a mim mesmo. Marcheray acerta quando afirma que o humanismo - tudo pelo homem, tu-

(20) p.322

(21) *Idea*, p.366

do para o homem - é uma tautologia. Confrontado com a tautologia humanista de Zeitblon, o músico replica: é divertido observar a que ponto teu humanismo, e provavelmente qualquer humanismo, tende para o geocentrismo medieval, evidentemente por necessidade.⁽²²⁾ Serenus Zeitblon é um anacronismo. Ele sabe que seus dias estão esgotados. É bom que ele se afaste. Não haverá saudades. Foi para dizer-lhe adeus que o chamei aqui. Que haja lugar para outras formas de professores!

* * *

Quase ao mesmo tempo em que Thomas Mann encerrava o *Dr. Fausto*, um outro alemão, Martin Heidegger, respondia a um missivista que lhe perguntava: como dar novamente um sentido a palavra *Humanismo*? A ocasião é propícia para Heidegger passar em revista várias modalidades de humanismo: o romano, o cristão, o renascentista, o socialista, o existencialista (de Sartre). Heidegger sustenta então que todo humanismo se funda em uma metafísica ou se converte em uma metafísica porque cada modalidade do humanismo integra um componente, a *humanitas*, determinado a partir de uma interpretação já assente da natureza, da história, do mundo, do fundamento do mundo, isto é, a partir de uma interpretação já assente do ente em sua totalidade.⁽²³⁾ Ora, pergunta-se, por que chamar esse difícil filosófico para um trabalho que se fez tão distante dele? Leia-se a seguinte passagem:

E ao tempo da República Romana que, pela primeira vez, e expressamente com seu nome próprio, se

(22) *Idem*, p.370

(23) *Sobre o humanismo*, p.37

pensa e aspira a *humanitas*. O *homo humanus* se opõe ao *homo barbarus*. O *homo humanus* é aqui o romano que exalta e enobrece a *virtus romana* pela incorporação da *paideia* tomada dos gregos. Os gregos são os gregos do Helenismo, cuja formação se fizera nas escolas filosóficas. Ela se refere à *eruditio et institutio in bonas artes*. A *paideia* assim entendida se traduz por *humanitas*. A *romanitas* propriamente dita do *homo romanus* consiste nessa *humanitas*. E em Roma que encontramos o primeiro humanismo. Em sua Essência, portanto, o humanismo permanece um fenômeno especificamente romano, que nasce do encontro da romanidade com a cultura do helenismo. A chamada Renascença dos séculos XIV e XV na Itália é uma *renascentia romanitatis*. Porque o que interessa é a *romanitas*, trata-se da *humanitas* e, por conseguinte, da *paideia* grega. Mas o grego aqui é sempre o grego em sua forma posterior e esta ainda assim, é romana. Também o *homo romanus* da Renascença está em oposição ao *homo barbarus*. Todavia, o in-umano é agora o pretenso barbarismo da escolástica gótica da Idade Média. Por isso, ao humanismo, entendido historicamente, sempre pertence um *stadium humanitates* que, num certo e determinado modo, retoma a antiguidade e assim se torna cada vez um reviver da Grécia.⁽²⁴⁾

(24) *Idem*, p.35-36

Em suma, Heidegger está examinando como se constitui a *humanitas* fundante de duas modalidades de humanismo, e também como essas modalidades podem se interligar. Pedimos, nesse ponto, permissão a ele para explorar bastante livremente o que vai nesse excerto. Suponhamos, pois, e não é difícil fazê-lo, que, ao longo da história, diversos grupos de homens foram marcados com um sinal: *humanitas*. Convencionemos ainda que a *humanitas* da romanidade não é idêntica à *humanitas* medieval, que, por sua vez, não é idêntica à *humanitas* do Renascimento e assim por diante. Aceitemos também que elementos de uma *humanitas* podem transmigrar de uma época para outra. Ora, a medida que alguns homens, bem poucos, são marcados com esse sinal especial e tornam-se a figura exemplar do *homo humanus*, produz-se o *homo barbarus*. Ou seja, o *homo barbarus* não existe como tal, independentemente do *homo humanus*. Um único e mesmo gesto constitui a ambos. E algumas formas desse *homo humanus*, nós a vimos, são os modelos de humanidade aqui apontados: o humanista, o cortesão, o *honnête homme*, o homem de letras, o poeta romântico ou moderno... Muitas outras mais poderiam ser encontradas. Alguém se indignará: mas o poeta? Sim, o poeta também está implicado nesse processo de constituição do *homo barbarus*: os *studia humanitatis*, as *belles lettres* e a *literatura*, cada um a seu turno, têm contribuído para constituir essa marca especial, a *humanitas*, que constitui o *homo humanus*. Henri Estienne, um humanista do Renascimento, já vimos, citava Aulo Gélcio: O que os Gregos chamavam "paideia", nós o denominamos erudição e instrução nas artes liberais. Os que as desejam e procuram são, dentre todos, os mais humanos. Hoje, a *humanitas* se compõe de outros modos: aqui se diz "continua a ser um truismo que o romance de Proust vai além das narrativas juvenes", "quem não é abalado por *A metamorfose* é um ser humano incom-

pleto"; lá se assegura "o potencial crítico que concretizará a ren-
denção é monopólio da alta cultura", acolá ressoa "o milagre da for-
ma estética faz com que nobres e burgueses encarnem o ser humano"...
Por tudo isso, urge interditar as significações universais, importa
suspender os deveres de leitura universais: para todos, a beleza das
mesmas obras, a verdade dos mesmos juízos morais... **E se eu não
tivesse lido Hegel...?** Eu seria o *homo barbarus*. Mas não basta
ainda o que se disse - o veto ao universal, significações univer-
sais e deveres universais - para que a literatura - aquela,
orientada por Homero, Dante, Shakespeare, Racine, Rousseau, Balzac,
Machado de Assis, Baudelaire, Proust, Pessoa, Pound, Kafka, Borges,
CALVINO... - se libere desse círculo viciado: *homo humanus* -> *homo
barbarus*. Há muito, muito tempo, foi implantada uma férrea lógica
que opera por modelos e cópias - cópias boas e cópias más. E pre-
ciso desmontar essa lógica. E preciso reverter o platonismo.

* * *

Foucault: **Inverter o platonismo: que filosofia não
o tentou? E se definissemos, em última instância, como
filosofia qualquer empresa encaminhada a inverter o pla-
tonismo?**⁽²⁵⁾ E Deleuze tenta mais uma vez. Diz ele: A tarefa da
filosofia moderna foi definida: revisão do platonismo.
Que esta reversão conserve muitas características platô-
nicas, isso não é só inevitável, como desejável.⁽²⁶⁾ Platão
assinalou o objetivo supremo da dialética: estabelecer a
diferença.⁽²⁷⁾ E verdade [porém] que o platonismo já repre-

(25) *Theatrum philosophicum*, in op. cit., p.46

(26) *Diferença e repetição*, p.111

(27) *Idem*, p.122

senta a subordinação da diferença às potências do Uno, do Análogo, do Semelhante e mesmo do Negativo.⁽²⁸⁾ O grande lance, pois, é flagrar Platão, aí excessivo e claudicante⁽²⁹⁾, em seu ponto fraco, seu método de *divisão*: Não era preciso que Platão tivesse sido o primeiro a reverter o platonismo, que, ao menos, tivesse sido o primeiro a direção de uma tal reversão? Recordar-se o grandioso final do *Sofista*: a diferença é deslocada, a *divisão* se volta contra si mesma, funciona ao revés e, à força de aprofundar o simulacro (o sonho, a sombra, o reflexo, a pintura) demonstra a impossibilidade de distingui-lo do original ou do modelo⁽³⁰⁾. Ao final do *Sofista*, não se consegue mais distinguir Sócrates do imitador. Platão mostrou o caminho da reversão do platonismo. Por isso, Deleuze não se debruça a esquadriñar o mundo das essências e o mundo das aparências. Antes, ele interroga: como Platão *divide* no *Fedra*, no *Político*, no *Sofista*? Revela-se então o jogo da *cópia*, a boa imagem, da imagem dotada de *semelhança*, e do *simulacro*, cópia de cópia, imagem *sem* semelhança: As cópias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os simulacros são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais. E nesse sentido que Platão divide em dois o domínio das imagens-ídolos: de um lado, as cópias-ícones, de outros os simulacros-fantasmas. Podemos então definir melhor o conjunto da motivação platônica: trata-se de selecionar os pretendentes, distinguindo as boas e as más cópias ou antes as có-

(28) *Idem*, p.111

(29) Michel Foucault, *Theatrum philosophicum*, p.47

(30) Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*, p.123 (Grifo meu)

pias cumpre bem fundadas e os simulacros sempre submersos, de mantê-los encadeados no fundo, impedi-los de subir à superfície e de se "insinuar" por toda parte.⁽³¹⁾ Que significa então reverter o platonismo? Resposta: recusar o primado de um original sobre a cópia, de um modelo sobre a imagem. Glorificar o reino dos simulacros e dos reflexos⁽³²⁾. Pois há uma grande diferença entre destruir para conservar e perpetuar a ordem estabelecida das representações, dos modelos e das cópias e destruir os modelos e as cópias para instaurar o caos que cria, que faz marchar os simulacros e levantar um fantasma - a mais inocente de todas as destruições, a do platonismo.⁽³³⁾ *Definimos a modernidade pela potência do simulacro.*⁽³⁴⁾

* * *

(31) "Platão e o simulacro", in *A lógica do sentido*, p.262

(32) *Diferença e repetição*, p.121

(33) "Platão e o simulacro", in op. cit., p.271

(34) *Idem*, p.270

La biblioteca es ilimitada y periódica.

Jorge Luis Borges

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo, Mestre Jou, 1963
- ABRAMS, M.H. *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires, Nova Editorial, s.d.
- ADAMS, Hazard (ed.) *Critical theory since Plato*. Nova York, Hacourt Brace Javanovich, 1971.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo, Martins Fontes, s.d.
- _____, "Moda sin tiempo (Sobre el jazz)", in *Prismas*. Barcelona, Ariel, 1962
- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.
- ALBERES, R. M. *Historie du roman modern*. Paris, Albin Michel, 1962.

ALLOT, Mirian (org.). *Novelists on the novel.* Londres, Routledge and Kegan Paul, 1980.

ALTICK, Richard D. *The English common reader.* Chicago, The University of Chicago Press, 1985.

ANTONIO CANDIDO. "O patriarca", in *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo, Atica, 1987.

ARISTOTELES. *Os pensadores.* (ARISTOTELES II). São Paulo, Abril Cultural, 1985.

_____. *Política.* Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1985.

_____. *Physics,* in *The complete works of Aristotle.* vol.II. Princeton, Princeton University Press, 1985.

_____. *Meteorology,* in *The complete works of Aristotle.* vol.II. Princeton, Princeton University Press, 1985.

ARAÚJO, Ricardo. "Prefácio", in ORTEGA Y GASSET, José, *A desumanização da arte.* São Paulo, Cortez, 1991.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1971.

_____. "La cour et la ville", in COSTA LIMA, Luís (org)
Teoria da literatura em suas fontes, vol.II. Rio de Janeiro,
Francisco Alves, 1983.

BACON, Francis. *Os pensadores* (BACON). São Paulo, Nova Cultural,
1988.

_____. *Del adelanto y progresso de la ciencia humana y
divina*. Buenos Aires, Lautaro, 1947.

BARILLI, Renato. *Retórica*. Lisboa, Editorial Presença, s.d.

BARNETT, George L. (ed.) *Eighteenth - Century British novelists
on the novel*. Nova Yorque, Appleton - Century - Crofts, 1968.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo, Cultrix,
1971.

_____. *Mitologias*. São Paulo, DIFEL, 1982.

- _____. *Crítica e verdade*. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- _____. "Introdução à análise estrutural da narrativa", in BARTHES, Roland e outros, *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, vozes, 1971.
- _____. "A retórica antiga", in COHEN, Jean e outros, *Pesquisas retóricas*. Petrópolis, vozes, 1975.
- _____. "História ou literatura", in BARRETO, João (org.), *História literária*. Lisboa, Apaginastantas, 1986.
- _____. *S/Z*. Paris, Seuil, 1970.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo, Brasiliense, 1980.
- _____. *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- _____. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1979.
- Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo, Cultrix, 1978.
- _____. e NADEAU, Maurice, "Para/ou onde vai a literatura", in FILLAUDIN, Roger (dir.), *Escrever... Para quê? Para*

quem? Lisboa, Edições 70, s.d.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

_____. *O grão da voz*. Lisboa, Edições 70, s.d.

BASTOS, Fernando. *Panorama das idéias estéticas do Ocidente*. 2 vol. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1986.

BATE, Walter J. (ed.) *Criticism: The majors texts*. Nova Yorque, Hacourt Brace Janovich, s.d.

BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques L'art romantique et autres ocuvres critiques*. Paris, Garnier, 1986.

BELSEY, Catherine. *A prática crítica*. Lisboa, Edições 70, s.d.

BENICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain 1750-1830*. Paris, Librairie José Corti, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris, Petit Bibliothèque Payot, s.d.

_____ . "A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica", in *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BERTAUT, Jules. *La vie littéraire en France au XVIII siècle.*
Paris, Ed. Jules Talandier, 1954.

BEYSSADE, Jean-Marie. "Descartes", in *A filosofia do novo mundo*,
in CHATELET, François (dir.), *História da filosofia. Idéias, doutrinas.* vol. III, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982.

BOILEAU. *L'art poétique.* Paris, Larousse, s.d.

BOSANQUE, T. *História de la estética.* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1961.

BOWEN, James. *A history of Western education.* 3 vol. Londres,
Matheun, 1986.

BRADBURY, Malcon. *O mundo moderno. Dez grandes escritores.* São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

- _____ e MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- BRAY, René. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris, Nizet, 1951.
- BREHIER, Emile. *História da filosofia*. 7 vol. São Paulo, Mestre Jou, 1977.
- BRUSATIN, Manlio. "Produção artística", in *Artes Tonal/atonal*, in *Enciclopédia Einaudi*. vol. III. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.
- BURKE, Peter. *A escola dos Annales 1929-1986*. São Paulo, UNESP, 1981.
- BURY, John B. *The idea of progress*. Nova York, Dover Publications, 1932.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990

_____. *O castelo dos destinos cruzados*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

CAMPANELLA, Thommaso. *A cidade do sal*, in *Os pensadores* (BRUNO, GALILEU, CAMPANELLA), São Paulo, Abril Cultural, 1973.

CARLYLE, Thomas. *El culto de los heroes*. Buenos Aires, Thor, s.d.

CASSIRER, Ernest. *The philosophie of the Enlightenment*. Boston, Beacon Press, 1962.

_____. *Kant. Vida y doctrina*. México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1948.

CASTIGLIONE, Baldesar. *Il libro del cortegiano*. Florença, Sansoni, s.d.

CHASTEL, André. "O artista", in GARIN, Eugenio (dir.), *O homem renascentista*. Lisboa, Editorial Presença, 1990.

CHATELE, François (dir.). *História da filosofia. Idéias e doutrinas*. 8 vol. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

CHANU, Pierre. *La civilisation de l'Europe classique.* Paris, Arthaud, 1966.

_____. *A civilização da Europa das luzes.* 2 vol. Lisboa, Editorial Estampa, 1985

CICERO. *La République.* Edição Bilingüe, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

COULET, Henri. *La roman jusqu'à la Revolution.* Paris, Armand Colin, 1967.

COX, Maria Inês Pagliarini. *JE est un mot d'ordre: escritos em torno do sujeito e linguagem e educação...* Campinas, FE/UNICAMP, 1989.

CURTIUS, Ernest R. *Literatura européia e Idade Média latina.* Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1979.

DAMISH, Huber. in *Artes - Tonal/atonal.* Enciclopédia Einaudi, vol. III. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

_____. "Artista", in *Artes - Tonal/atonal*, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. III. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

DANTE ALIGUIERE. *La divina commedia*. Milão, Mursia, 1976.

_____. *A divina comédia*. São Paulo, Edigraf, 1958.

_____. *Epître XIII*. in *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1981.

_____. *Banquet*. in *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1981.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro, Graal, 1986.

_____. *Boemia literária e revolução: O sub-mundo das letras no Antigo Regime*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

DELEUZE, Gilles. "Em que se pode reconhecer o estruturalismo?", in *O Século XX.*, in CHATELET, François (dir.), *História da filo*

sofia. Idéias, doutrinas. 8 vol. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

_____. *A filosofia crítica de Kant.* Lisboa, Edições 70, s.d.

_____. "Platão e o simulacro", in *Lógica do sentido.* São paulo, Perspectiva, 1974.

_____. *Diferença e repetição.* Rio de Janeiro, Graal, 1988.

_____. *Foucault.* São Paulo, Brasiliense, 1991.

DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento.* 2 vol. Lisboa, Editorial Estampa, 1984.

DENS, Jean-Pierre. *L'honnête homme et la critique du goût.* Lexington, French Forum Publishers, 1981.

DESCARTES, René. *Discurso do método.* in *Obra escolhida.* vol. II. São Paulo, DIFEL, 1962.

DESNE, Roland. "A filosofia francesa no século XVIII", in *O Iluminismo. O século XVIII,* in CHATELET, François (dir.), *História*

da filosofia. Idéias, doutrinas. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

DIDEROT, Denis. *Entretiens sur le fils naturel*, in *Oeuvres esthétiques*. Paris, Garnier, 1968.

_____. *Eloge de Richardson*, in *Oeuvres esthétiques*. Paris, Garnier, 1968.

DOBRANSZKY, Eni Abreu. *No tear de Palas. Imaginação e gênio no século XVIII. Uma introdução.* Campinas, FE/UNICAMP, 1991.

DUMONT, Louis. *O individualismo. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna.* Rio de Janeiro, Rocco, 1985.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura; uma introdução.* São Paulo, Martins Fontes, 1985.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a "O nome da Rosa"*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

EDWARDS, Paul (ed.) *The encyclopaedia of philosophy*. Nova York, Londres, MacMillan Publishing Co. e The Free Press, Collier Mac

Millan Publishers, 1923.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte.* Editorial Estampa, 1987.

_____. *O processo civilizador. Uma história dos costumes.*

Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

ELLEDGE, Scott. (ed.) *Eighteenth-Century Critical Essays.* 2 vol.

Ithaca, Nova York, Cornell University Press, 1961.

*Enciclopédia ou dicionário da Ciências, das Artes e dos
Ofícios. Discurso Preliminar e outros textos.* São Paulo,
UNESP, 1989.

*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des
arts et des métiers.* 5 vol. Elmsford, Pergamo, s.d. (Fac-sí-
mile da primeira edição).

FEBVRE, Lucien e MARTIN, Henri-Jean. *L'apparition du livre.*

Paris, Albin Michel, 1958.

FEYRABEND, Paul. "Creativity - A dangerous myth", in *Critical In-
quiry.* 13, Summer, 1987.

FINKIELKRAUT, Alain. *A derrota do pensamento.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

_____. "A cultura degradada", entrevista de Rosa Freire de Aguiar e Napoleão Sabóia, in *Cultura*, número 565, ano VIII, p.1-3, in *O Estado de S. Paulo*, 8/6/91.

FOUCAULT, Michel. "Prefácio", in *História da loucura na idade clássica.* São Paulo, Perspectiva, 1987.

_____. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia da ciências humanas.* São Paulo, Martins Fontes, 1981.

_____. *Theatrum philosophicum.*, in *Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum philosophicum.* São Paulo, Editora Princípio, 1987.

_____. "Qu'est-ce qu' un auteur?", in *Bulletin de la Société Française de Philosophie.* 63^e, année número 3, juillet - septembre, 1969, p.75-104

_____. "Entrevista com Michel Foucault", por Sérgio Paulo Rouanet e José Guliherme Merquior, in FOUCAULT, Michel e

outros. *O homem e o discurso*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1971.

_____. *L'ordre du discours*. Paris, Gallimard, 1971.

_____. "Introdução", in *História da sexualidade II: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro, Graal, 1984.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1979.

FONTES, Joaquim Brasil. "O impossível prazer do texto", Mimeo.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

GARIN, Eugenio (dir.). *O homem renascentista*. Lisboa, Editorial Presença, 1990.

GENETTE, Gérard. "Rhétorique et enseignement", in *Figures II*. Paris, Seuil, 1969.

GRANGES, Gilles Gaston. "Introdução", in DESCARTES, René, *Obra escolhida*. vol.II. São Paulo, DIFEL, 1962.

- HABERMAS, Jürgen.** *Mudança estrutural da esfera pública.* Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.
- HAUSER, Arnold.** *História social da literatura e da arte.* 2 vol. São Paulo, Mestre Jou, 1972.
- _____. *Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna.* Barcelona, Editorial Labor, 1982.
- HAZARD, Paul.** *La crise de la conscience européenne.* Paris, Gallimard, 1961.
- _____. *O pensamento europeu do século XVIII.* Lisboa, Editorial Presença, 1974.
- HEIDEGGER, Martin.** *Sobre o humanismo.* Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.
- HELLER, Agnes.** *O homem do Renascimento.* Lisboa, Editorial Presença, 1982.

- HERDER, Peter.** "Humanism in Italy", in WEINER, Philip P. (ed.), *Dictionary of the ideas*, vol. III, Nova Yorque, Charles Scribner's Sons, 1973.
- HIDE, J.K.** "Vasari, Giorgio", in HALE, J.R. (org.), *Dicionário do Renascimento italiano*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
- HOBBSAWN, Eric J.** *A era das revoluções 1789-1848*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- HORACIO.** *ARTE POETICA*. Edição bilingüe. Lisboa, Editorial Inquérito, s.d.
- HORKHEIMER, Max.** *Eclipse da razão*. Rio de Janeiro, Editorial Labor do Brasil, 1976.
- HUET, Pierre-Daniel.** "Sur l'origine des romans", in GEGOU, Fabienne. *Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans*. Paris, Nizet, 1971.

HUME, David. "Sobre o padrão de gosto", in *Os pensadores*. (BERKELEY, HUME). São Paulo, Nova Cultural, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

IBSEN, Henri. *Um inimigo do povo*, in *Seis dramas*. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Editora Globo, 1960.

ISOCRATES. *Panegyrique*, in *Discourses*, tomo II, Edição bilingüe, Paris, Les Belles Lettres, 1963.

JAMESON, Frederic. "Marcuse e Shiller", in *Materialismo e forma*. São Paulo, Hucitec, 1985.

_____. "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism", in *New left Review*, 146, 1984, p.53-92.

_____. "Pós-modernidade e a sociedade de consumo", in *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo, número 12, jun. 85, p.16-26

- JEHASSE, Jean.** *La renaissance de la critique.* Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1976.
- JIMENES, Marc.** *Para ler Adorno.* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.
- JOHNSON, Samuel.** "To the Right Honourable the Earl of Chesterfield", in BOSWELL, James, *Life of Samuel Johnson.* Chicago, Londres, Toronto, Encyclopaedia Britannica INC., 1971.
- KANT, Immanuel.** *Crítica do Juízo,* in *Os pensadores* (KANT). São Paulo, Abril Cultural, 1984.
- _____. "Resposta à pergunta: o que é 'esclarecimento?' (Aufklärung)", in *Textos seletos.* Edição bilingüe, Petrópolis, Vozes, 1985.
- KARL, Friederick R.** *O modernismo e o moderno. A soberania do artista 1885-1939.* Rio de Janeiro, Imago, 1988.
- KRISTELLER, Paul Oskar.** *Ocho filósofos del Renacimiento italiano.* México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

_____. "The modern system of arts", in WEITZ, Morris (ed.), *Problems in aesthetics. An introductory book of readings*. Nova York, Londres, MacMillan Publishing Co. e Collier MacMillan Publishers, 1970.

LALANDE, André. *Vocabulaire Technique et critique de la philosophie*. Paris, Université de France, 1972.

LARIVAILLE, Paul. *A Itália no tempo de Maquiavel*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

_____. *Mercadores e banqueiros na Idade Média*. Lisboa, Gradiva, s.d.

_____. "Progresso/reação", in *Memória-História*, in *Enciclopédia Einaudi*, vol.III. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

LEIBINZ, Gottfried W. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*, in *Os pensadores (LEIBNIZ II)*. São Paulo, Nova Cultural, 1988.

- LE SAGE.** "Déclaration de l'auteur" anteposta à *Historie de Gil Blas de Santillane*, in *Romanciers du XVIII^e siècle*, vol.I. Paris, Gallimard, 1966.
- LOBO, Luisa (tradução, seleção e notas).** *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987.
- LOCKE, John.** *Ensaio sobre o entendimento humano*, in *Os pensamentos*. (LOCKE). São Paulo, Nova Cultural, 1988.
- LOWENTHAL, Leo e FISKIE, Marjorie.** "The debat over art and popular culture in Eighteenth-Century England", in KOMAROVSKY, Mirra (org.), *Common frontiers of the social sciences*. Glencoe, The Free Press and The Falcon's Wing Press, 1950.
- MACHADO, Roberto.** *Ciência e saber*. Rio de Janeiro, Graal, 1981.
- _____. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro, Graal, 1981.
- MACHEREY, Pierre.** "Création et prodution", in *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris, Maspero, 1978.

MCKEON, Richard. "The concept of imitation in Antiquity", in CRANE, R.S. (ed.), *Critics and criticism*. Chicago, The University of Chicago Press, 1957.

MALLARME, Stephane. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1976.

_____. "Poetry as incantation", in ELLMAN, Richard e FEIDELSON Jr., Charles (ed.). *The modern tradition*. Nova York, Oxford University Press, 1965.

MALRAUX, André. *Les voix du silence*. La Galerie de la Pléiade, s.d.

MANACORDA, Mario A. *História da educação*. São Paulo, Cortez; Autores Associados, 1989.

MANN, Thomás. *Dr. Fausto*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

MARCUSE, Herbert. *Cultura y sociedad*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1970.

_____. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

_____. "A arte na sociedade unidimensional", in Costa Lima Luís (introdução, comentários, seleção), *Teoria da sociedade de massa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

_____. *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, s.d.

MARX, Karl. *El capital*. Livro I. Buenos Aires, Editorial Cartago, 1973.

MERQUIOR, José Guilherme. *Michel Foucault, ou o niilismo de cátedra*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

_____. *De Praga a Paris*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

MESCHONNIC, Henri. "Mallarmé au - delà du silence", in MALLARME, Stéphane, *Ecrits sur le livre*. (choix de textes). Paris, Editions de l'Eclat, 1985.

- MILLER, Jacques-Alain.** *O percurso de Lacan. Uma introdução.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
- ORTEGA y GASSET, José.** *A desumanização da arte.* São Paulo, Cortez, 1991.
- PANOFSKI, Erwin.** *Renascimento e renascimentos na arte ocidental.* Lisboa, Editorial Presença, s.d.
- PASSEMORE, John.** "Perfectibility of man", in WEINER, Philip P. (ed.), *Dictionary of the history of ideas.* vol. III. Nova York, Charles Scribner's Sons, 1973.
- PAZ, Octavio.** *Os filhos do barro.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- PELLISSON, Maurice.** *Les hommes de lettres au XVIII^e siècle.* Paris, Armand Collin, 1911.

PERRONE-MOISES, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo, Atica, 1978.

_____. "Lição de casa", in BARTHES, Roland, *Aula*. São Paulo, Atica, 1979

_____. "Prefácio", in BARTHES, Roland, *O rumor da língua*. São Paulo, Brasiliense, 1988

PLATAO. *La République*, in *Ouvres complètes*, vol.VII. Edição bilingüe. Paris, Les Belles Letres, 1948.

PLOTINO, *Ennéades*. Tomo IV. Edição bilingüe. Paris, Les Belles Lettres, 1963.

POMORSKA, Krystina. *Formalismo e Futurismo*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo, Cultrix, 1986.

QUINTILIANO. *Institution oratoire*. Edição bilingüe. Paris, Pankouke, 1839.

RABELAIS, François. *Gargantua*. Paris, Gallimard, 1965.

_____. *Pantagruel*. Paris, Gallimard, 1964.

RACINE. "Épître dédicatoire" anteposta a *Andromaque*, in *Oeuvres complètes*. Vol.III. Paris, Hachette, 1906.

RAJCHAMAN, John. *Foucault: a liberdade da filosofia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987.

ROBINS, R. H. *Pequena história da lingüística*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1979.

ROGERS, Pat (ed.). *The context of English literature. The Eighteenth - Century*. Londres, Methuen, 1978.

ROSS, James Br. e MCLAUGHLIN, Mary M. (ed.). *The portable Renaissance reader*. Nova York. The Viking Press, 1976.

ROSSI, Paolo. *Os filósofos e as máquinas 1400-1700*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confessions*, in *Oeuvres complètes*, vol. I. Paris, Gallimard, 1959.

_____. *Rousseau juge de Jean-Jacques*, in *Oeuvres complètes*, vol. I. Paris, Gallimard, 1959.

_____. *La Nouvelle Héloïse*, in *Oeuvres complètes*, vol. I. Paris, Gallimard, 1969.

_____. *Discours sur les sciences et les arts*. Paris, Garnier-Flammarion, 1971.

SADE, (Marquês de). *Idées sur le roman*. Editions Ducros, 1970.

SCHCKING, Levin L. *El gusto literario*. México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950.

SENECA. "Lettre 88", in *Lettres à Lucilius*. Tomo III. Edição bilingüe. Paris, Les Belles Lettres, 1965.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, in *The Complete works of William Shakespeare*. Londres, Atlantis, 1980.

_____. *Hamlet*, in *Obras completas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1989.

SHIPLEY, Joseph T. *Dictionary of world literary terms*. Londres, George Allen and Unwin, 1970.

SMITH, James H. e PARKS, Edd W. *The great critics*. Nova York, Norton, 1951.

SPINGARN, Joel Elias. *Literary criticism in the Renaissance*. Nova York, Harcourt Brace and World, 1963.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio. Ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

_____. *No castelo do Barba Azul*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

- SWIFT, Jonathan. *As viagens de Gulliver*. Europa-América, 1974.
- SZONDI, Peter. "Tableau et coup de théâtre", in *Poétique* 9. Paris, Seuil, 1972, p.1-14
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. "Classifications of the arts", in WEINER, Philip P. (ed.), *Dictionary of the history of ideas*, vol.I. Nova York, Charles Scribner's Sons, 1978\3.
- _____. "Mimesis", in WEINER, Philip P. (ed.), *Dictionary of the history of ideas*. vol. IV. Nova York, Charles Scribner's Sons, 1973.
- _____. *History of aesthetics*. 3 vol. Paris, Mouton, 1974.
- TATON, René. "A revolução científica do século XVII", in *A ciência moderna*, in TATON, René (dir.), *História Geral da ciência*. vol.III. São Paulo, DIFEL, 1960.
- TODORON, Tzvetan. *Théories du symbole*. Paris, Seuil, 1977.

TONELLI, Giorgio. "Genius from Renaissance to 1770", in WEINER, Philip F. (ed.), *Dictionary of the history of ideas*, vol.III. Nova York, Charles Scribner's Sons, 1973.

TRINKAUS, Charles. "Renaissance idea of the dignity of man", in WEINER, Philip F. (ed.), *Dictionary of the history of ideas*, vol. IV. Nova York, Charles Scribner's Sons, 1973.

VIAL, Francisque e DENISE, Louis (org.). *Idées et doctrines littéraires du XVIII^e siècle (Extraits des préfaces, traités et autres écrits théoriques)*. Paris, Librairie Delagrave, 1930.

VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain*. Paris, Les Editions Minituit, 1985.

VOLTAIRE. *Cartas inglesas*, in *Os pensadores (VOLTAIRE)*. São paulo, Abril Cultural, 1978.

_____. *Dicionário filosófico*, in *Os pensadores (VOLTAIRE)*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

_____. "A Nicolas-Claude Thierot (Vers le 15 juillet 1735)", in *Correspondance*, vol.I. Paris, Gallimard, 1974.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

WELLEK, René. *História da crítica literária*. 4 vol. São Paulo, Herder, 1971.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade 1780-1950*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1969.

_____. *The long revolution*. Penguin Books, 1965.

WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982.