

# ARTE E CIÊNCIA

Antonia Torreão Herrera

## RESUMO

A Arte e a Ciência representam dois movimentos distintos de atuação do homem na sociedade, sendo que a Ciência, por estar engajada no processo da civilização, é reconhecida socialmente como detentora da verdade. A Arte, por sua vez, não é considerada, da perspectiva do saber eleito pela sociedade, uma contribuição efetiva no estabelecimento da verdade.

O trabalho examina essa eleição discriminatória, mostrando a atuação da Arte e da Ciência como duas vias de acesso ao conhecimento, considerando o modo como apreendem o real, o que visam e o discurso utilizado nesse ato apreensivo. O ângulo de enfoque da arte literária sobre a vida, em nível diverso do científico, dimensiona uma compreensão específica do mundo.

## A APREENSÃO DO REAL

O caráter seletivo das ciências

Heidegger dimensiona a compreensão como ele

mento inerente à constituição ontológica do ser humano. A essência hermenêutica da existência humana consiste em interpretar-se a si mesmo no mundo, na história.<sup>1</sup>

Guiado por essa inclinação para compreender o universo, o homem desenvolve vias de apreensão do real que lhe possibilitam uma convivência em situação de domínio. O saber passa a constituir-se num mecanismo de poder do ser humano sobre a natureza e sobre outros animais. E conseqüentemente do homem sobre o homem. Disso decorre a fratura inevitável entre civilização e natureza - duas forças em movimento.

O conhecimento científico nasce do impulso civilizatório e se estabelece dentro de uma hierarquia utilitária, como o mais decisivo para o "progresso" como idéia inserida no programa de conquista do homem.

O status de poder adquirido pelo conhecimento científico em detrimento de outros modos de conhecimento - o onírico, o mágico, o puramente intuitivo, o poético - permite-lhe afastar como insufliciente qualquer tentativa não-científica, não precrita metodologicamente, e assim delimitam de maneira seletiva os modos de apreensão do real. Procede-se, para tanto, a uma limpeza, sob o critério de seriedade e objetividade científica, demarcando-se valorativamente a fronteira do racional/irracional, na pretensão de constituir um mundo exato com exclusão do acaso e da incerteza.

Não pretendemos invalidar totalmente as explorações e explicações científicas, nem ignorar as contribuições de suas descobertas para o desenvolvimento e a preservação da espécie humana. Não podemos porém deixar de refletir sobre as destruições provocadas por muitos de seus atos e questionar a desculpa de inevitabilidade. O que pretendemos, todavia, recusar é a eleição desse tipo de conhecimento como totalizante, aliado ao processo de formalização crescente, exigido pela técnica e objetividade científicas, restringindo as possibilidades de desenvolvimento de outras formas de apreensão do real. Cria-se o mito de cientificidade - um verdadeiro pa

paradoxo num mundo que busca racionalmente destruir os mitos.

Os procedimentos estabelecidos com rigor pela metodologia científica funcionam como instrumentos defensivos da contaminação de potencialidades cognitivas não controladas pela razão. O constante apelo à razão desempenha uma função conservadora na abordagem do real e constitui uma barreira efetiva a um modo natural de conduta, à ação livre do homem no seu impulso de conhecer.

Os preceitos de Descartes, estabelecidos há três séculos, no Discurso do Método, que tem como subtítulo: "Para bem dirigir a própria razão e procurar a verdade nas ciências", permanecem como base racional da metodologia científica. Esse dirigir foi levado às últimas conseqüências pelo pensamento científico que restringe discriminatoriamente o atingimento da verdade à onipresença da lógica e da razão. Rejeitam-se as bases do conhecimento "primitivo", as sendas mágicas, a fantasia, o conhecimento onírico, a imaginação ("Nada é mais perigoso para a razão que os vãos da imaginação")<sup>2</sup>, a loucura, o irracional, o inconsciente, o ilógico, etc., como modo de apreensão da verdade do real. Limita-se assim o próprio real, descartando-se do que não se submete à apreensão racional. A marginalização das práticas cognitivas não-científicas como feitiçarias, sociedades secretas esotéricas e mesmo a atividade poética ilustra o caráter seletivo da ciência no exercício do controle do saber.

O conhecimento científico é orientado pelo princípio da eficiência, apoiando-se numa metodologia sistemática que visa a uma determinada "ordem", sem a necessária inclusão da desordem e do caos. A "eficiência" limita necessariamente a liberdade de ação e o grau de alcance da percepção do observador. Ademais, o corte epistemológico efetuado pela ciência só permite uma apreensão parcial do real, não sendo possível em momento algum o atingimento de sua totalidade. A relação de correspondência unívoca entre significante e significado colabora nessa limitação que é coerente com o caráter seletivo do conhecimento científico. Diz o real mas não consegue

dá-lo no seu dinamismo. Se diz de um movimento, abandona metodologicamente o outro. O objeto da observação, retirado do seu habitat natural, é mutilado por um enfoque específico e restrito. Seleccionada a lógica racional como único meio qualificado para chegar à verdade, defende-se a prioridade da idéia sobre a ação livre, do cérebro sobre o corpo, tentando-se essencializar o homem como ser racional.

Diante dessa exigência coloca-se a questão seguinte: a ciência como fenômeno histórico não conteria ela própria elementos que desafiam uma análise racional?

Abraham Moles tenta explicar racionalmente o mecanismo psicológico que dá origem à criatividade, o que nos parece precário. A natureza do gênio já recebeu explicação racional satisfatória? Segundo Moles, "no ato criador, o cientista não se diferencia do artista. Em princípio não há diferença entre criação artística e científica, elas trabalham sobre materiais diferentes do Universo."<sup>3</sup>

Apesar de distinguir a criação científica da ciência acabada, e ser possível assim a aproximação criação científica e criação artística, impulsionadas pela mesma força originária, nos parece falso racionalizar, explicar cientificamente, o mecanismo que aciona a criatividade. A imaginação criadora opõe-se a determinada razão lógica, movimentando-se numa dimensão que escapa à racionalização. E ainda nos parece fácil a tentativa de chegar abstratamente, abstraindo as realidades concretas - obra de arte literária e ciência acabada - a um denominador comum da criatividade, quando o que importa é o fato de que a criatividade nos dois domínios é direcionada diferentemente. Na ciência, estreitando seletivamente a liberdade em nome de uma verdade alcançável apenas por procedimentos lógico-rationais. Na obra de arte, avidamente incorporando os impulsos naturais, e os ocasionais. A diferença já está apontada no próprio esquema de Moles quando separa, como coisas distintas, a criação científica da ciência acabada, o mesmo não ocorrendo com a criação artística e a obra de arte. O espírito criador está presente na obra de arte da

qual faz parte, permanecendo no seu dinamismo de abertura constante, contrária ao conceito da obra acabada. Ademais, a criatividade está dissociada da percepção artística do mundo, diversa fundamentalmente da percepção científica.

O paradoxal na pretensão científica de rigor e objetividade é, porém, não enxergar a iguenuidade da visão que se apóia na idéia de um método fixo, de uma teoria da racionalidade fixa. É uma visão demasiado simples do talento dos homens e das circunstâncias do desenvolvimento do universo, da vida. Não considera que as regras ou padrões certos infalíveis, isto é, sistemáticos e objetivos, são contrários às nossas faculdades falíveis e incertas que partem desse ideal e às vezes caem no erro.

É orientado por essa idéia que Feyerabend desenvolve, numa proposta demolidora do método científico, a teoria do erro, na qual propõe encarar o erro como fenômeno histórico, como elemento que participa diretamente de grandes descobertas científicas. Desenvolve a idéia de que um método com princípios rígidos, absolutamente obrigatórios, está em contradição com os resultados da investigação histórica, onde ocorre inflação às regras que não é acidental nem resulta de um conhecimento insuficiente ou de falta de atenção. Ao contrário, as inflações são necessárias ao progresso. Temos assim a ciência ideal, de acordo com as regras e a ciência como se efetiva com combinação de regras mais erro:

A ocorrência de determinados desenvolvimentos históricos tiveram origem na decisão de pensadores em não ligar a certas regras metodológicas "óbvias" ou por violação involuntária por parte dos mesmos.<sup>4</sup>

Como a ação livre é desvalorizada pela conduta científica que a considera sem sentido, alouca da, Feyerabend propõe aplicação à vida científica das idéias de Kierkegaard sobre o papel da fé, da paixão e da subjetividade. Sugere também a adoção do princípio de proliferação da teoria: revitalização da astrologia, bruxaria, magia, alquimia e a incorporação da fantasia a ser considerada na perspectiva sociológica ou psicológica da reforma do mundo.

O conhecimento científico de base racional incorpora-se à nossa cultura e transmite-se como tradição do saber no âmbito pedagógico, na escola e no lar. A tendência a explicações causais e o hábito de racionalizar todo fenômeno representam a continuidade desse modo de apreensão do real na percepção cotidiana. O homem manifesta porém outras formas de relação cognitiva com o mundo e inconscientemente orienta-se pela sua intuição mais que pela razão.

As propostas no sentido de minimizar o caráter seletivo da metodologia científica visa, ao fim, a uma compreensão mais abrangente do homem e do universo.

#### . O caráter híbrido da arte

Outra forma de conhecimento que detém o poder apenas por sua força da vida e sobrevivência como expressão do homem é o articulado pela obra de arte literária.

Enquanto uma energia humana é canalizada para construir, realizar efetivamente uma civilização; outra, resultante de uma experiência humana numa esfera do provável, cria um mundo contido na linguagem, a qual será negada no movimento de transcendência que transcende também a própria experiência.

Na construção desse mundo imaginário, movido pela liberdade, há um descentramento da ordem racional, onde um caos aparente proporciona outra ordem, onde o acaso e a incerteza perdem a conotação de desvalor dada pelo referencial da razão. A visão unitária do mundo, proporcionada pela arte literária, abarca todos os tempos num só tempo, todo espaço numa única espacialidade. Não há um ponto de vista fixo, mas um mover-se constante, à imagem de um caleidoscópio que assume todas as nuances de visão e alarga a feição do mundo, abarcando os prováveis e improváveis, ampliando os lances do acaso.

Contrária à posição ascética e seletiva da ciência, podemos aplicar à arte a idéia de contaminação: abrangência de todas as faculdades ou forças humanas, trânsito livre, destituído de fronteiras entre real/irreal, racional/irracional, consciente/inconsciente, verdadeiro/fantástico, vigília/sonho, etc.

Universitas. Cultura. Salvador (35): 5-26, jan./mar. 1986

Aqui a fantasia ganha deliberadamente dimensão obje tivadora como expressão dos anseios e desejos mais íntimos do homem.

A abrangência da arte é ilimitada, funciona como um ímã, incorporando a si a exterioridade e todas as experiências imaginadas. Julio Cortázar, falando da atividade do poeta, diz que "todo poeta parece ter sentido que cantar um objeto ("um tema") equivale a apropriar-se da essência dele." E referindo-se ao conhecimento poético, o qual não é dire cionadamente buscado, mas encontrado, mostra como o "ato poético entra na algo mais profundo que um conhecimento em si" e que mais importante para o poeta que o afã de conhecer é "a ânsia de ser cada vez mais. De ser por agregação ontológica, pela forma de ser que reco lhe, assume e incorpora a obra poética em seu criador."<sup>6</sup>

O conhecimento artístico é simultaneamente intuitivo e objetivo. A objetividade é atingida atra vés do acento individualizador, num movimento que vai do particular ao universal. Aderindo apaixonadamente ao particular, detendo-se nas particularidades não visíveis à percepção comum, a arte expressará melhor o real na sua generalidade.

A metodologia da arte é aleatória, contínua e descontínua, incorporando o ordinário e o extraordinário, numa manobra que transforma um no outro. Está aberta a novas vias de acesso ao real. A experiência artística do mundo agrega as experiências do sonho, da fantasia, da magia, das práticas esotéricas, da loucura e afins.

As experiências dos poetas surrealistas, impressionistas e o roteiro de vida - arte e vida irmanadas - do Dadaísmo representam uma contribuição efetiva para a plenitude do homem como ser pensante e inquiridor do universo.

Os dadaístas viam na arte a possibilidade de melhor compreensão do mundo. Numa tentativa de trans cender as barreiras da racionalidade através do aca so, buscam a fusão, num todo único, das partes dissociadas da razão/não razão, sentido/não sentido, projeto/acaso, consciência/inconsciência. Os surrealistas propunham fazer sair o espírito dos limites impostos pela razão, tendo o pensamento mágico como

fonte.

Cortázar vê a atividade poética e o conhecimento daí resultante caracterizados pela escolha da "direção analógica", presente também no pensamento mágico. O poeta é o remanescente possuidor da comovisão mágica que a evolução racionalizante do homem foi eliminando progressivamente: "o método mágico foi gradualmente desalojado pelo método filosófico-científico." E adiante acrescenta: "o poeta continua e defende um sistema análogo ao do mago, compartilhando com ele a suspeita de uma onipotência do pensamento intuitivo, a eficácia da palavra, o "valor sagrado" dos produtos metafóricos."<sup>7</sup>

As experiências individuais são valorizadas e percorrem todas as margens da personalidade humana, a manifestação do mal e do bem, do maligno e do divino. Essas experiências, que têm expressão analógica nas crenças e ritos populares e nos rituais mágicos dos povos primitivos, são articuladas poeticamente, a partir de um referencial novo que rejeita a divisão de águas imposta pelo saber estratificado da ciência.

Em Grande Sertão: Veredas, como conseqüência de reflexão intensa de Riobaldo sobre a vigência das forças mal e bem no interior do homem e disseminadas na natureza, o ato de pensar o mundo é um ato de conhecê-lo. O voltar-se da arte para a natureza, para o mundo, é um voltar-se amoroso, contemplativo, uma entrega e uma retirada, um apego e um desapego. A fala de Riobaldo expressa também o caráter epistemológico do conhecimento artístico que articula o conhecimento do objetivo e de sua própria atividade.

De primeiro eu fazia e mexia, e pensar, não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém; quem mói no aspr'ro, não fantaseia. Mas agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos desassossegos, estou de rangete rede. E me inventei neste posto de especular idéia. O diabo existe e não existe? Dou o dito ... Viver é negócio muito perigoso ... Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem - ou é o homem arruinado, o homem dos avessos.<sup>8</sup>



Fragmentos do conhecimento comum não são desqualificados e nem considerados como simples dito. Atrás do dito, há o sobredito - o fio do conhecimento indutivo que apreende de um lance a realidade recôndita das coisas.

A ciência sistematiza, classifica, ordena, estabelece causas e efeitos na explicação dos fenômenos. A arte não busca uma resposta imediata, não persegue a verdade absoluta que esgote o real como possibilidades. O procedimento de estranhamento diante do fato banal, aceito e incontestável, faz parte da percepção artística que a partir de um "não sei" inquire com força de desvelamento além das causas:

Sofro pena de contar não... Melhor, se arrepare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas não dá a mandioca mansa que se come comum e a mandioca brava que mata? Agora, o senhor já viu um estranhez? A mandioca doce pode de repente virar azangada - motivos não sei; às vezes se diz que é por replantada no terreno sempre... E ora veja: a outra, a mandioca brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. E que isso é?<sup>9</sup>

A resposta causalista e orientada pela lógica é colocada em suspensão pelo questionamento mais desprezioso e mais profundo da arte. O código está na natureza, nas coisas, a resposta está contida aí. O observar sem o aparato teórico da ciência, o deixar mostrar-se, resulta numa atitude de apreensão do real mais reveladora que a observação seletiva das ciências.

O conhecimento do mundo é articulado analogicamente pela literatura através da reflexão de pormenores, geralmente abandonados pela percepção científica e pela percepção comum. O caráter híbrido da arte, que toca num só lance os dois pólos de uma antinomia, dissemina o significado dos acontecimentos, libertando-os das amarras de um sentido restrito e unilateral.

Krystyna Pomorska, analisando as propostas dos futuristas, refere-se à visão de Briussov que

diz ser a arte o único meio de conhecimento, "porque o conhecimento sensorial é impossível e a função da ciência é apenas trazer uma certa dose de ordem para o caos dos fenômenos incognoscíveis."<sup>10</sup>

Consideramos, no entanto, que a sistematização ordenadora da ciência se dá à custa de uma desordem no estado natural das coisas, que passam a fazer parte de certo escalonamento, exterior à sua realidade intrínseca. A arte, por sua vez, na aparência de desordem e familiaridade com o caos, aproxima-se mais da ordem natural das coisas que se dá de modo desordenado, assistemático - do ponto de vista científico - onde o acaso joga um papel importante no acontecer dos fenômenos.

#### O CAMPO DE ATUAÇÃO: O TRATAMENTO DO DADO . O factual

"A ciência moderna é a ciência de fatos, enquanto a ciência medieval era ciência de conceitos."<sup>11</sup> O fato, que é o ponto de chegada da pesquisa científica, pressupõe um grau de maior abstração em relação ao fenômeno empírico que os conceitos. A determinação do fato está ligada a regras e leis correspondentes, sendo o fato um possível do real.

A ciência propõe-se reproduzir o real, apontando para a exterioridade. Nesse apontar, ela interpõe um conjunto de proposições que designam conceitos que se referem a objetos reais. Com esse procedimento, ela não tem o real diretamente, mas através de um aparato teórico.

Esse tratamento não descaracteriza a própria realidade, transformando-a numa sombra de si própria?

O conhecimento científico visa sistematizar as relações dos dados empíricos, classificá-los a partir dos pontos em comum, e não de suas particularidades. Na ânsia de atingir a universalidade, apresenta uma alegoria do real, reduzindo-o às semelhanças, desprezando as diferenças reveladoras.

Para se aproximar do dado observado, o investigador deve se precaver quanto à contaminação de sua subjetividade em relação à objetividade do dado. Essa aproximação será na realidade um distanciamento

mento. Distanciar-se para melhor ver, preconiza o comportamento científico. O distanciamento objetivo, porém, não se faz num respeito à subjetividade do dado, mas à sua objetividade, à sua transformação em objeto manipulado, visto através de um instrumento teórico que o deforma.

Os conceitos operacionais das teorias científicas permitem apenas manipular os dados do real. O real é submetido à situação de coisa. A ciência opera a morte da interioridade do objeto, disseca-o nas relações observadas e o abandona.

Ocorre, no entanto, um movimento de reação ante a atitude de domínio da ciência - o real se esquiva, se esconde, fugindo ao jugo e dando a perceber apenas sua aparência. Heidegger fala que a ciência visa o ente e não o ser do ente: "A ciência afirma sua seriedade e sobriedade, ela se ocupa unicamente do ente."<sup>12</sup> Pesquisando apenas o ente, "o nada é rejeitado pela ciência e abandonado como elemento nadificante."<sup>13</sup> A indiferença e desprezo da ciência em relação ao nada, ao caos, ao irreal, ao fantástico, a todas as categorias, enfim, que fogem à situação originária de existir, expressam o limite do campo de atuação do conhecimento científico. Heidegger adverte quanto a essa limitação: "A aparentemente sobriedade e superioridade da Ciência se transforma em ridículo se não leva a sério o nada."<sup>14</sup>

A ciência lida apenas com o dizível, o nominável do dado, caminhando no terreno dos possíveis; aponta para o já dado e expressa verdades ex trínsecas. A realidade reduzida a fatos é tomada numa dimensão diminuta. A meta do saber científico é desfazer todas as diferenças e atingir a absoluta linearidade. A vertigem arrebatadora do caos, do acaso, é neutralizada pelo enfoque científico, que reduz tudo a um plano, um horizonte, na representação unidimensional do universo.

Na apreensão cognitiva do real, o conhecimento científico não prevê nenhum grau de estranhamento. A situação em que se coloca é de superioridade, resultando em ingênua submissão à moral metodológica. Pretendendo esgotar a verdade do real, visando o definitivo, mostra-se desconhecedor do caráter de inesgotabilidade do dado. Essa atuação é denun-

ciada por Heidegger: "A ciência se caracteriza pelo fato de dar, de um modo que lhe é próprio, expressa e unicamente à própria coisa, a primeira e última palavra."<sup>15</sup>

A meta científica de atingir a verdade universal malogra ante a sistemática ordenação a que submete linearmente o real, atingindo apenas uma face, uma realidade particular - a científica - recortada da totalidade do real. A limitação do campo de atuação da ciência limita também o grau de sua apreensão.

#### . O ficcional

Acentuamos o caráter híbrido da arte que assume todas as categorias do real, trazendo-as para seu interior. Diríamos então que a multiplicidade do real encontra expressão na articulação artística, no ficcional.

O ficcional aparentemente é a deformação do real, é a fuga da realidade para a invenção. Esse movimento de fuga, pela manobra da mimese artística, resulta, porém, numa representação intensa do próprio real. Põe o real a descoberto. Desvela-o, revelando sua natureza encoberta.

Esse jogo reflete a atitude descontraída, livre, e sem intenção da arte, que esconde uma atitude de reflexão e amplitude de ação modificadora do mundo. A "finalidade sem fim" da arte, definida por Kant, atinge, no fim, a máxima finalidade, como o gesto ocasional de uma criança ou a inclinação eventual da asa de um pássaro. Que profundas forças movem essas ações, que intenções ocultas à própria consciência? Essa motivação intrínseca, que impulsiona a obra de arte literária a realizar a finalidade a que não se vincula aparentemente, está na natureza indesvendável da própria arte.

A explicação do ficcional, do ponto de vista da referência, do ponto de vista da ciência da linguagem é fragilmente insuficiente. Coloca-se do lado contrário em que caminha a arte, não conseguindo defini-la:

Existe um tipo de discurso chamado ficcional, em que a questão da referência se põe de uma maneira

radicalmente diferente: é explicitamente indicado que as frases projetadas descrevem uma ficção, e não um referente real.<sup>16</sup>

A ficção pretende porém abarcar o próprio real, ou seja, o real como dado, como ordinariamente tido, interiorizando-o, através do processo mimético, e devolvendo-o revificado. Ao conferir o grau de autenticidade do real, consciente de sua inesgotabilidade, não lhe furtando sua categoria de sujeito, descoisificando-o, a obra de arte literária consegue apreendê-lo em suas nuances. Simplesmente deixa-o acontecer.

A ficcionalidade, como característica central da obra de arte, nos proporciona uma visão unificadora do real, tornando-o visível. Esse poder vivo da arte não se dá apenas em relação à empiricidade mas também em relação às experiências encobertas do homem. O ficcional representa pois a abertura a todas as dimensões do real, operando a compatibilização dos contrários real/irreal, particular/universal, etc.

A semântica do ficcional comporta uma disseminação de significados que amplia, pela característica de ambigüidade, o universo de sentido em que o dado é desintegrado ao máximo e reintegrado, pleno de significações, de novo no real. A aura de visibilidade é atingida pelo movimento mimético da ficção que eleva os referentes significantes à verdade simbólica. O surgimento desse efeito decorre do jogo de mascaramento e desmascaramento efetuado pela ficção que diz o não-dito, guardando o conteúdo latente sob o manifesto, realizando o salto do conhecido para o desconhecido e vice-versa.

Diante do dado a posição da arte literária não é de arrogância, e sim de um sentimento de recôndito remorso em agir, transformando-o em linguagem. A atitude de estranhamento impulsiona o processo de ficcionalidade, possibilitando a experiência original do dado. O inédito da experiência não exclui porém a familiaridade em relação a uma esfera do real ignorada pela ciência, ao lidar com o fato.

O ficcional dá expressão ao caos, temati-

zando-o, trazendo-o como experiência na dinâmica da obra de arte. Esse caos, momento inicial, trevas e desordem, é valorizado pela arte, que desse momento propulsor faz nascer uma ordem numa escala diversa - a harmoniosa ordem de um amanhecer, ou não harmoniosa da crepitação do fogo na mata, ou da ventania e trovões de uma tempestade, semelhantes à contemplação estética. Ao articular a diferença, a obra de arte se aproxima mais da ordem da natureza, que não exclui o caos, da ordem que emerge da própria ficção. A ordem da ciência é conferida às coisas, é a ordenação do arrumar, de apagar a diferença, a marca do "Outro" e impor a marca do "Mesmo", da similitude.<sup>17</sup>

O acolhimento do nada pela ficção posiciona-a em situação oposta à ciência que, como vimos, rejeita-o. O poeta cria do nada. "Minha matéria é o nada", diz Carlos Drummond de Andrade, e o nada em contra sua dimensão de ser no seio da poesia. Pelo nada atinge-se o inefável, o indizível. Pelo nada o poeta nomeia o inominável. No poema "Alimento" ao poeta, participante do Banquete das Musas, o "tudo" que se lhe oferece, na mesa surgida para ele, é cons<sup>u</sup>tituído do puro nada:

Ceia de solidão e vento... Mudo  
eu me fartava, fazendeiro do ar.<sup>18</sup>

Fazendeiro do ar - fazer do ar, resume o campo de atuação do poeta que, num toque mágico de poesia, faz do nada o acontecer de uma existência, faz do ar o poema. O real tornando-se ficcional. A poesia concretiza o ato original: "E do verbo se fez carne." Do ar, da fala, do nada, da articulação, do verbo renasce o mundo. A ficção infiltrando-se, projetando o real. A ficção tornando-se real.

O fantástico, o mágico, aderidos à ficção exprimem o desejo de libertação do homem fora das condições morais, psíquicas e mesmo físicas impostas pela ordem racional.

O romance negro e o conto fantástico dimensionam seres que vivem no imaginário, fazendo emergir do subconsciente potências obscuras (temas das ruínas, dos castelos, dos subterrâneos, dos fantasmas, da vida dupla, etc.), que ultrapassam a ficção

e atingem estágio de alta ficção.

Seguindo as raízes mágicas do conhecimento, Jorge Luís Borges explora o fantástico, movendo-se no espaço-tempo criado pela ficção. Esse espaço incorpora passado, presente e futuro, acontecido e não-acontecido, e estabelece a ponte entre ficção e realidade. Dinamiza a vivência humana do passado, tornada tão recente quanto a do presente, projetando o futuro e restando os pontos que ligam os acontecimentos de todos os tempos e lugares.

O erro, como fenômeno histórico, proposto por Feyerabend, do ponto de vista ficcional é desenterrado do evento histórico e reabilitado como ação subterrânea que move boa parte da atividade humana. No conto de Borges "Tema do traidor e do herói", um conpirador irlandês, que consta na história como herói, baleado no teatro por um desconhecido, em circunstâncias assombrosamente semelhantes à morte do imperador romano Júlio César, na narrativa ficcional é revelado como traidor. Sua morte, aceita por ele como penitência e solução favorável à conspiração de que foi traidor, foi preparada com antecedência. Nessa dramatização, copia-se a história - a morte de Júlio César -, e a própria ficção - frases tomadas de Shakespeare são ditas por personagens que constarão da história do país:

Desses labirintos circulares, salva-o uma comprovação singular que logo abisma noutros labirintos mais inextricáveis e heterogêneos: certas palavras de um mendigo que conversou com Fergus Kilpatrick no dia de sua morte foram prefiguradas por Shakespeare na tragédia de Macbeth. Que a história tivesse copiado à história já era suficientemente assombroso; que a história copie à literatura é inconcebível.<sup>19</sup>

Toda a literatura hispano-americana faz incursões ao fantástico que povoa nossa vida diária, cheia de heranças, arquétipos e fantasmas, desconsiderados pela objetividade científica. O ordinário e familiar é também o extraordinário, o estranho para a experiência artística. O estranhamento do cotidiano na ficção kafkiana acentua seu caráter absurdo e fantástico, atingindo paradoxalmen

te a permanência desse elemento comum e familiar que ele re toma de repente na obra de arte literária com força de revelação de consciência. Breton diz: "O que há de admirável no fantástico é que já não há fantástico: apenas o real existe."<sup>20</sup>

## O DISCURSO

. A linguagem de exclusão da Ciência

O discurso científico é um discurso eminentemente prático, no sentido de uma expressão apropriada à investigação. A linguagem específica da ciência deve observar procedimentos exigidos pelo rigor científico. Seu caráter seletivo determina o caráter de exclusão de seu discurso, que visa eliminar elementos subjetivos e contraditórios que venham a turvar a clareza das idéias. Como a ciência lida com conceitos, sua linguagem é altamente estereotipada e abstrata.

Sendo o ideal da ciência criar um mundo no qual a univocidade é completa e sem lacunas, desprovido de contradição, a natureza do discurso que representa esse universo exige uma linguagem unívoca, vigiada nos seus derramamentos e proliferação de sentido. O ideal de expressão lingüística para a ciência é a manipulação artificial e universal.

Max Bense, falando sobre a linguagem científica, estabelece uma diferença entre linguagem especial e técnica e a prosa artística, considerando a primeira como a manifestação de uma linguagem artificial, e a segunda, de uma linguagem natural.

A univocidade exigida pela ciência só será atingida, diz Bense, por uma linguagem artificial que seja elaborada isenta de contradições. Essa é a qualidade da lógica moderna, que considera a linguagem natural cheia de contradições.

Descartes e Leibniz são citados por Bense como responsáveis por uma teoria da linguagem que delimita as fronteiras entre prosa artística e prosa conceitual. Descartes pressupõe clareza e distinção do pensamento em função da eficácia da investigação. Esses critérios são válidos também para a linguagem natural. É Leibniz quem postula como critério da verdade e da clareza o princípio da não-con-



tradição.<sup>21</sup>

A não-contradição só pode existir numa linguagem exclusivamente conceitual, na qual fica sufo cado o elemento descritivo e imagístico. O mundo em pírico é reduzido a uma representação lingüística fechada num único sentido, dado parceladamente. Essa semântica exata, proclamada pela ciência, não de<sub>u</sub>ixa de ser uma ilusão, resultando, no mais das ve<sub>z</sub>es, numa inexatidão e limitação na descrição da realidade. A fratura entre realidade empírica e di<sub>s</sub>curso científico é inevitável, em decorrência da in<sub>ter</sub>venção dos signos abstratos em lugar das co<sub>i</sub>sas concretas, inflacionando a situação de coisa a que é submetido o real:

Todas as representações, modelos e formas com que interpretamos a matéria, correspondem à linguagem matemática abstrata com a qual descrevemos essa matéria, mas não pertencem a ela.<sup>22</sup>

O discurso científico neutraliza a lingua<sub>g</sub>em em sua força de vida, barrando-lhe o movimento que liberta as categorias irracionais e ilógicas do pensamento, contrárias à conduta científica. Apesar da criação de signos cada vez mais abstratos, por força da clareza lógico-lingüística, a linguagem ci<sub>en</sub>tífica é opaca e dependente de interpretação e tra<sub>du</sub>ção constante.

O discurso científico apresenta uma face de poder e outra de submissão. As expressões que in<sub>dic</sub>am poder e normatividade, do tipo "é proibido", "é permissível" subsume o seu caráter de exclusão. Normalizado, delimita-se a zona livre (de possibili<sub>da</sub>des) e a zona do proibido (de impossibilidade). O brigatório, permitido, proibido são expressões que representam uma linguagem vigiada, e controlada pelo exercício do poder. Esse poder elimina tabus e contaminações subjetivas. Cria-se uma linguagem des<sub>ca</sub>rnada de seu impulso vital, destituída de emoção, sensualidade e mesmo sexualidade. Max Bense registra bem essa barreira da linguagem científica, a que nos referimos:

As forças da reflexão, da representação e da fan<sub>ta</sub>

tasia morrem num conjunto de regras da lógica e da linguagem... As significações das palavras se empobrecem, os jogos das palavras constituem os últimos restos de um cerimonial já fora de uso, e sobre o qual faz tempo triunfou a técnica do axioma.<sup>23</sup>

Feyerabend aborda as questões da linguagem dos especialistas ilustrando o modo inhumano e mesmo incompreensível do falar tecnicista. Considera desnecessário esse tecnicismo da linguagem científica em vista dos exemplos de inventividade linguística dos grandes cientistas, como Galileu, Newton, que transmitem o interesse e a emoção que sentiram ao aventurar-se nos novos mundos de suas descobertas.<sup>24</sup>

. A linguagem de inclusão da arte

O discurso artístico é considerado uma das modalidades do discurso de re-presentation, que é aquele em que "o sujeito dispõe de um modo de fingimento, isto é, de relativa suspensão quanto ao uso ordinário da palavra e do discurso."<sup>25</sup>

Os discursos pressionados pelo princípio de realidade reproduzem o real e ajustam-se à função ideológica. Os discursos pressionados pelo princípio de representação supõem a máscara e se afastam da mensagem de dominância ideológica. Essa divisão separa o discurso científico do discurso literário e aproxima esse último do discurso onírico e mítico.

O discurso literário é um discurso de não proibição, de permissividade livre. Nesse aspecto, aproxima-se da linguagem do louco, do sonho e da criança, acompanhando a fluidez e o movimento livre do pensamento. Assume, como nessas linguagens, um caráter de denúncia do comportamento ideológico e opera o descentramento da ordem lógica.

A inclusão de categorias irracionais e ilogicidade sintática, livre associação, não só ao nível dos significados, mas também ao nível físico dos significantes - proporciona uma apreensão mais profunda do psiquismo humano. Deixa aflorar relações e associações recalcadas no inconsciente pela repres-

são ideológica, moral, que é também uma repressão lingüística. Pela inclusão dessas categorias irracionais possibilita ainda a apreensão do fantástico e do mágico.

Por ser uma linguagem não submetida a referentes coletivos, conquista sua autonomia, que é primeiramente a autonomia da própria arte. Essa linguagem tem como característica principal a ambigüidade, que valoriza a conotação das palavras, mas visa a uma denotação central. Encaminha-se para um sentido.<sup>26</sup>

A desordem aparente do discurso literário prevê uma ordem mais complexa, num plano diverso da ordem lingüística, imposta pela normalização da gramática. O artista é consciente desse movimento de desarticulação-articulação que faz detonar o sentido escondido das coisas. Riobaldo, em Grande Sertão: Veredas, faz considerações acerca do procedimento artístico na elaboração de sua fala. A partir do ditado popular: "Deus escreve certo por linhas tortas", teoriza sobre o poder articulatório da linguagem literária, apontando para o ato de criação poética como ato de recriação lingüística, no gesto de apontar para uma experiência diferente da que se está falando. A reflexão sobre seu discurso e a "desordem" no seu contar é sugestivamente explicada como contar melhor, o contar além. Fala também do processo de aprendizagem que pressupõe a criação literária:

O senhor tolere minhas más devassas no contar.. Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa.<sup>27</sup>

O discurso literário reenvia a linguagem à sua fonte, recuperando a experiência originária.

Pelo uso de uma linguagem analógica, o poeta entra no mundo das próprias coisas, e por um movimento que atinge as duas polaridades realiza uma linguagem mais referencial - mais próxima da coisa - e mais conceitual, mais simbólica. Pela inclusão das categorias da subjetividade, da emoção, da sensuali

dade e sexualidade, o discurso literário retira a linguagem de sua opacidade usual e a revitaliza no seio do discurso literário.

Existe, pois, já estabelecido, o lugar da ciência face à compreensão do mundo, sua metodologia já aceita, sua contribuição incorporada à civilização. No entanto, a ambigüidade e inesgotabilidade são características do real e da obra de arte literária, que as aproximam de tal modo que podemos dizer que uma está contida na outra, ou como diz Valéry: "O objeto da literatura é indeterminado como é o da vida." Estabelece-se assim o lugar da arte literária como parte importante do conhecimento do homem, da vida, apesar de não ser incorporada nessa dimensão pelo progresso da civilização.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 01 CORETH, Emerich. Questões fundamentais da hermenêutica. Grad-  
fragen der hermeneutik/Trad. C.L. de Matos. S. Paulo, EPU/  
EDUSP, 1973. 202p.
- 02 HUME, A treatise of Human Nature, p. 267, citado por FEYER-  
RABEND Paul K. Contra el metodo; Esquema de una teoria  
anarquista del conocimiento. /Against method; outline of  
an anarchistic theory of knowledge/. Barcelona, Ariel,  
1974. p.143.
- 03 MOLES, Abraham. A criação científica. /La création scien-  
tifique/. Trad. Gita K. Guinsburg. São Paulo, Perspecti-  
va, 1971. 278p. (Col. Estudos).
- 04 FEYERABEND, Paul K. Obra citada, p.15.
- 05 CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio. Trad. Davi Arrigucci Jr.  
e João A. Barbosa, São Paulo, Perspectiva, 1974. p.98.(Col.  
Debates).
- 06 Ibid., p.99.
- 07 Ibid., p.88 e 89.
- 08 ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. 5a.ed., Ric  
de Janeiro, José Olímpio, 1967. p.11.
- 09 Ibid., p.11 e 12.
- 10 POMORSKA, Krystyna. Formalismo e Futurismo. São Paulo, Pers-  
pectiva, 1972. p.78 (Col. Debates).
- 11 PORTELLA, Eduardo. Fundamento da investigação literária. 2a.  
ed.rev. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1974. 172p. (Bi-  
blioteca Tempo Universitário, 3).

- 12 HEIDEGGER, Martin. Que é metafísica?/Was ist Metaphysik? / Trad. E. Stein, rev.J.G.W. Moutinho. São Paulo, Duas Cidades, 1974. p.24.
- 13 Ibid., p.24.
- 14 Ibid., p.42.
- 15 Ibid., p.23.
- 16 TODOROV, Tzvetan e DUCROT, Oswaldo. Dicionário das Ciências da linguagem. /Dictionnaire Encyclopedique des sciences du langage./ Trad. Antonio José Massano et alii; Lisboa, D. Quixote, 1974. p.313.
- 17 A terminologia: Mesmo e Outro é de Michel Foucault in "As palavras e as coisas".
- 18 DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Obra Completa. Rio de Janeiro, Aguilar, 1964. p.396.
- 19 BORGES, Jorge Luís. Ficções. /Ficciones/. Trad. Carlos Najar. Porto Alegre, Globo, 1970. p.108-109.
- 20 DUROZOI, Gerard e LECHERBONNIER, Bernard. O surrealismo./Le surréalisme, Théories, Thèmes, techniques/. Trad. Eugênia Ma. M. Aguiar e Silva. Coimbra, Liv. Almedina, 1972.p.19.
- 21 BENSE, Max. Estética. /Aesthetica/. Trad esp. Alberto Luís Dixio, 2a.ed., Buenos Aires, Nueva Visión SAIC, 1960. 184 p. (Col. Ensayos, Arte y Estética), p.72/73.
- 22 Ibid., p.75.
- 23 Ibid., p.78, 79.
- 24 FEYERABEND, Paul K., obra citada, p. 143,146.
- 25 COSTA LIMA, Luís. Estruturalismo e teoria da literatura. Pe trópolis, R.J. Vozes, 1973. p.470. obs: a definição usada pelo autor é tomada de Benveniste.
- 26 GROSSMANN, Judith. Notas de aula. Salvador, UFBA. Mestrado em Letras, 1º sem./1976.
27. GUIMARÃES ROSA, João. Obra citada, p.152.

## SUMMARY

Art and science represent two distinct movements of man's action upon society. Since science is engaged in the process of civilization, it is socially recognized as the one that truly apprehends truth. As for art, from the point of view of the knowledge elected by society, it is not considered an effective contribution to the establishment of truth.

The paper analyzes this discriminating election, by showing the action of art and science as two ways of access to knowledge, considering the manner they apprehend the factual, what they aim at and the discourse they use that act of

apprehension. The angle of vision of the literary work of art upon life, on a diverse level from that of the scientific one, provides the measure for a specific comprehension of the world.