

Literatura e Estudos Culturais* Para Boris Schnaiderman

Aurora F. Bernardini**

Resumo: Ao analisar neste artigo, primeiramente, as diferenças entre marxismo e estruturalismo no que se refere, em particular, a como se dá a inserção da obra literária no âmbito da cultura, destaca-se, em seguida, os conceitos de “amplificação” de A. K. Jolkóvski e de “ficção e realidade” de Ruy Coelho.

Abstract: Apart from some differences we find in marxist and structuralist conceptions of civilization, and culture concerning literary work, we give particular emphasis to A.K. Jolkovsky’s ideas on “amplification” and to R. Coelho’s ideas on “fiction and reality”.

Palavras-chave: Eagleton; Jolkóvski; Ruy Coelho
Keywords: Eagleton; Jolkovsky; Ruy Coelho

Introdução

*Artigo submetido em 22 de setembro de 2017 e aprovado em 15 de dezembro de 2017. Atribuímos aqui ao termo “literatura” a acepção da crítica russa de “literatura artística”, ou seja, localizável em qualquer obra poética, ficcional e/ou estilizada, que implique, em sua fatura, o uso mais ou menos denso das figuras de retórica em todos os seus níveis.

**Professora Titular do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: bernaur2@yahoo.com.br

Há obras literárias que se prestam admiravelmente a uma abordagem sociológica. Até o insuspeito *Robinson Crusoe*¹, que deve o poder do seu sucesso às suas qualidades mitológicas e arquetípicas patentes e de força indiscutível, não escapa disso. Pois do que trata, no fundo, o livro? Tal como salientou Ian Watt em seu ensaio “Robinson Crusoe as Myth”², o mito desvelou os três aspectos que havia por baixo dele: a Volta à natureza, a Dignidade do Trabalho e o Homem econômico.

Para Jean-Jacques Rousseau – que faz com que o leitor de *Émile: ou, de l'éducation*³ declare ser Robinson Crusoe o único livro permitido ao seu aluno – a ilha de Crusoe é uma ilha de paz e felicidade, intocada pela civilização. Por outro lado, para Daniel Defoe e a cultura ocidental capitalista e imperialista que ele glorifica, a ilha é uma oportunidade para a colonização, para o desenvolvimento e o melhoramento das práticas tecnológicas que Crusoe pôde implementar graças aos instrumentos e às armas que conseguiu salvar do naufrágio, sem as quais teria vivido – se não sucumbido – como um mero selvagem. Considerações como essas fariam a alegria de divulgadores do pensador veteromarxista Raymond Williams – pensador este cujo projeto cultural é motivado pela intervenção política⁴ e cujas propostas visam verificar como as formas de vida de uma sociedade moldam os projetos e as obras dessa mesma sociedade. Há uma interconexão entre projeto e formação sócio-histórica, coisa que Williams expõe enfaticamente. Os homens fazem sua história, mas não nas condições que escolheram: é o seu ser social que determina sua consciência. Ou,

¹ Cf. DEFOE, 2003.

² WATT, 2010, p. 175.

³ Cf. ROUSSEAU, 1962.

⁴ CEVASCO, 2006, p. 65.

ainda:⁵ as pessoas já estão inseridas na ideologia corrente que estrutura sua subjetividade. Como então lutar contra o mundo dominante?

Para o crítico F. R. Leavis, mencionado no livro acima,⁶ editor da revista *Scrutiny*, da década de 1930, contrariamente aos marxistas, que insistiam em ver a literatura como parte do mundo real da cultura/civilização, a civilização e a cultura são duas facções antitéticas (mundo real e mundo espiritual, respectivamente), estando a literatura no âmbito do mundo espiritual (cultura), onde, de certa forma – exerceria um tipo de crítica (e vigilância) do mundo real.

Preservar essa cultura humana demanda mantê-la autônoma e autossuficiente. Uma vez que o marxismo pensa a cultura como algo que se dá no mundo real, acaba implicado – sempre segundo Leavis – na ordem que quer combater, ou seja... no mundo “do rádio, do cinema e do carro econômico”,⁷ ou, como diríamos hoje, no mundo “saturado pelos objetos publicitários, pelo bombardeio imagético da mídia, pelo acesso imediato às informações e às imagens que temos pela internet, pelas identificações de minorias que se definem a partir de identidades e de discursos onde as palavras corretas devem estar fixadas em seus lugares”.⁸

Mas, objetiva-se, se essa “cultura” ideal, isolada do mundo concreto, tem a função de “educar” o mundo real, quem educa os educadores e para quê?”

A pergunta fica no ar.

Já Terry Eagleton e Matthew Beaumont, em *A tarefa do crítico*, tomam o termo “cultura” na acepção antropológica de “conjunto de leis, hábitos e transformações internas de uma determinada sociedade”,⁹ que é a acepção corrente, hoje, e “civilização” no sentido de “educação”, ou seja, submissão a cer-

⁵ Ibidem, p. 115.

⁶ LEAVIS apud CEVASCO, Op. cit., p.120.

⁷ Ibidem, p. 121.

⁸ WISNIK, 2012, p. 197.

⁹ EAGLETON, 2010, p. 315.

tas normas de comportamento e hábitos intelectuais e morais determinados em cada sociedade, em nome da convivência e contrários ao “barbarismo”. (Embora se referindo ao que escreveu em seu *Reason, Faith and Revolution*,¹⁰ diga Eagleton: “A oposição que está se expandindo na ‘guerra ao terror’ não é entre a civilização e o barbarismo, mas entre a civilização e a cultura. Nós temos a civilização; eles têm a cultura. A cultura se torna um novo nome para o barbarismo”.

Discussões e definições à parte, resta o fato óbvio que a literatura é sim parte da cultura e da civilização de um povo (e de vários povos, uma vez por eles assimilada), mas com características específicas que fazem toda a diferença.

Se a literatura não é o real, ela também não é o espiritual, mas – diz Ruy Coelho,¹¹ que retomaremos mais adiante – a literatura é experiência virtual de vida. Nessa sua natureza de experiência virtual de vida, surgem as primeiras diferenças com a vida real. Abordemo-las em várias frentes. A primeira devo-a ao professor Boris Schnaiderman, a quem dedico este ensaio, que, entre outros tantos estudos, me iniciou no do Estruturalismo da ex-URSS, tão rico de achados engenhosos e de descobertas surpreendentes.

1. Da Amplificação

Em seu ensaio “Sobre a amplificação”, pergunta o estudioso russo A. K. Jolkóvski: “O que é um amplificador?”¹² Em termos gerais, é um dispositivo que recebe algo em pequena quantidade e o emite, sem mudá-lo, em grande quantidade, explica N. W. Ross Ashby.¹³

A ação do amplificador dá a ilusão de uma violação da lei da conservação da energia e, como consequência disso, a amplificação produz um efeito mágico. “Mágico” é a palavra exata, pois o mágico que o homem sempre sonhou consiste justamente

¹⁰ Ibidem, 2009, p. 288.

¹¹ COELHO, 1979, p. 136.

¹² JOLKÓVSKI, 1962, p. 166-171.

¹³ Cf. ASHBY, p. 1956.

em se obter um efeito milagroso com o mínimo de esforço, que – nesse caso – é puramente simbólico... “A amplificação produz-se quando dois sistemas se conjugam de maneira que as forças de 0, 1, 2... *dinas* venham a corresponder a forças de 0, 1000, 2000... *dinas* (ou com outros coeficientes)”.

No processo de amplificação, uma pequena quantidade de energia, agindo como sinal, põe em movimento grandes massas de energia armazenada que se liberta e produz efeitos de grande monta. Os ritmos de desenvolvimento tornam-se muito velozes.

Ora, a obra de arte literária é construída a partir de fragmentos de realidade, tal como um amplificador complexo a várias fases, que age dentro da consciência do leitor. Seu desenvolvimento procede em pequenos passos (tal como o autor o concebeu), que, uma vez aceitos pelo receptor como plausíveis, adquirem uma importância bem maior, graças à amplificação. A relação entre ação do artista e trabalho da imaginação do fruidor pode ser verificada em todos os níveis da obra.

A ação da imaginação do fruidor é encarada pelo artista como um enorme reservatório de energia intelectual e faz com que o autor/narrador consiga conduzir nossos pensamentos e nossos sentimentos às metas previstas, no itinerário que se costuma chamar trecho da obra. Como exemplos de amplificação em outra modalidade artística, veja-se o filme sobre o general Dessaline, que devia ser desarmado, proposto por Eisenstein em suas aulas de direção. De que forma o chefe dos insurretos haitianos poderia ser desarmado pelos oficiais franceses sem levantar suspeitas? “É uso desvestir-se das armas antes de sentar-se à mesa do banquete”. Essa foi a resposta escolhida, durante as aulas de Eisenstein, e Dessaline de nada desconfiou: o máximo de efeito com o mínimo de esforço.¹⁴

Outro exemplo de amplificação pode ser encontrado no jogo de damas ou de xadrez, ou em certos feitos históricos, como, por exemplo, aquele em que o general espartano Leônidas, com 300 guerreiros, consegue exterminar o exército persa de 30.000 homens, na garganta das Termópilas, dispondo seus homens no alto da colina.

¹⁴ Cf. NIJNI, 1958.

2. Arte e não arte

A primeira grande diferença entre vida e arte está aqui. O que se submete à ação do amplificador na ciência, no xadrez, na guerra são conceitos muito particulares e, portanto, acessíveis apenas a um restrito círculo de pessoas, sendo que o efeito de amplificação é circunscrito. O que se submete a esse fenômeno, na arte, são coisas corriqueiras, por todos conhecidas: a vida, a morte, o nascimento, o amor, os encontros, as opiniões, os pequenos acasos... A amplificação, rara na vida, encontrada em ocasiões de “sincronia” ou “coincidência”, é condição *sine qua non* na arte, e esta é a segunda característica que a diferencia daquela. Por isso seu efeito é concentrado e inelutável. Em qualquer entrecho o efeito de amplificação consiste na construção de uma série de fatos tais que deem a impressão de se desenvolverem naturalmente. O próprio curso dos acontecimentos constitui um amplificador da compreensão do fruidor e – consequentemente – a assim chamada “representação objetiva da realidade” exprime, ao mesmo tempo, a atitude do autor em relação a ela. Trata-se da transformação da representação em expressão, a tal expressão retomada por Bakhtin quando ele insiste na “vyskazyvanie” como sendo a obrigação que cada um tem de expressar a sua unicidade. Mas as representações artísticas não somente são dotadas de moto próprio: elas mantêm em si mesmas a sua própria explicação. Veja-se como a questão é sempre atual. No jornal *Folha de S. Paulo* de 12 de setembro de 2012, Marcelo Coelho, em sua coluna intitulada Emissários do Sul, comentando a coletânea de contos selecionados por Luis Gusmán *Os Outros - Narrativa argentina contemporânea*, diz: (...)

“Na maioria dos contos escolhidos por Gusmán há um sentido da forma [estilo] que raras vezes aparece na escrita dos brasileiros [referindo-se à recente seleção da revista *Granta*]. Quero dizer com isso que um conto não é apenas uma peça de ficção mais ou menos curta, às vezes nem tão ficcional assim, com um título por cima. Não que faça sentido falar em regras fixas, mas o prazer e o EFEITO LITERÁRIO de um bom conto estão ligados a um certo sentido de

completude, de desfecho, que é ainda mais artístico quando a história termina com uma leve suspensão.”¹⁵

Ou seja, a narrativa se fecha, o escritor se cala, mas o enredo ainda guarda alguma coisa oculta que não escancara o seu segredo. Em *O Emissário*, de Guilherme Piro, um dos autores da coletânea, por exemplo, o senso na condução da narrativa faz com que, de pequenas em pequenas surpresas, tudo se ajuste no final...

A história termina como deveria terminar, mas no leitor, que vinha sendo levado pelas mãos do narrador, fica algo mais, que não termina com o conto. (A amplificação é ao mesmo tempo procedimento e resultado.)

A poética que estuda a estrutura das obras de arte procura fundar-se na concepção da obra como um fenômeno que produz um certo efeito e descobrir quais as componentes desse processo.

3. Estudos Culturais e criação

Tanto as análises marxistas, que estudam as ideologias dominantes na realidade (e, por reflexo, na literatura), quanto as estruturalistas, que buscam na cultura a manifestação de dados estruturais das obras e da sociedade, são justamente, análises e, conseqüentemente, abordagens expressas geralmente em forma de ensaio. Da mesma forma que são abordagens as análises sociológicas, psicológicas, históricas, estatísticas, geográficas, genéticas, psicanalíticas...

Enquanto abordagens, são estudos que implicam inteligência e compreensão. As criações artísticas e, em particular, as literárias, implicam, além disso, INTENÇÃO, CONVERSÃO e, principalmente, o ELEMENTO IMPONDERÁVEL que as integra.¹⁶

Por isso Crusoé trabalha para sobreviver, e não porque acredita no poder redentor ou na dignidade inerentes ao trabalho.

¹⁵ COELHO, 2012.

¹⁶ WISNIK, 2012, p. 177.

E não se pode esquecer que ele naufragou como cabeça de uma expedição ilegal para a compra de escravos e que seu final feliz ocorre quando ele descobre que, depois de deixar sua ilha, a plantação adquirida por ele no Brasil o tinha tornado um homem rico. Ele é, portanto, um capitalista aventureiro e um comerciante de escravos (não se pode esquecer, igualmente, que ele vendeu Xury, o menino que o acompanhou no Marrocos, ao capitão português).

Crusoé vive num estado de natureza que, ao lado das vantagens ecológicas disso derivadas, o expõe também a muitas desvantagens. Tal como escreveu Thomas Hobbes no *Leviathan*, no estado de natureza o homem se encontra também num estado constante de guerra com outros homens, temendo que eles possam vir a atacá-lo e matá-lo. De fato, isso ocorre com Crusoé, primeiro com os canibais e depois com os amotinados ingleses. O romance de Defoe está atento a essas complexidades e, de modo especial, às experiências de vida do herói abertas a interpretação. O importante, em qualquer narrativa literária de qualquer gênero, é isso: ela é uma experiência virtual de vida.

Por que virtual?

Por que é uma fuga à visão dos objetos excessivamente definidos (e aqui valho-me novamente da conferência de José Miguel Wisnik), exclusivamente formatados e exclusivamente dados, com que deparamos no mundo real, que, paradoxalmente, só se dá a ver, no fundo, quando a visão é de algum modo obstaculizada e dificultada. Na poesia, como diz o sensationismo pessoano, flagrar a sensação e convertê-la numa sensação estética é também intelectualizá-la pela “operação da consciência de sensação”:

Em termos de Alberto Caeiro: “(...) as borboletas não têm cor nem movimento,/ Assim como as flores não têm perfume nem cor./ A cor é que tem cor nas asas da borboleta,/ No movimento da borboleta o movimento é que se move,/ O perfume é que tem perfume no perfume da flor./ A borboleta é apenas borboleta/ E a flor é apenas flor”.¹⁷

¹⁷ WISNIK, 2012, p. 196.

Mas as explicações clássicas sobre as diferenças básicas entre texto poético ou texto criativo e texto em linguagem comum - e o esclarecimento de por quê a linguagem criativa (do texto literário) é “ambígua”, enquanto a lógica (da ensaística) é “transparente” -, bem como a descrição dos efeitos dessa experiência virtual de vida que é a literatura, encontram-se admiravelmente expostas no mencionado ensaio de Ruy Coelho “Ficção e realidade”. Voltemos a ele, sintetizando, nas palavras do autor, alguns de seus pontos tocantes nessas questões.

À linguagem se atribui o poder de articular o real. Além das categorias V (verdadeiro) e F (falso) existe a FvV, ou seja, nem verdadeiro nem falso, que diz respeito ao mundo da ficção. A atitude estética é neutra. Falta-lhe posicionalidade ou conteúdo de crença. Cria-se assim um mundo paralelo, neutralizado pelo jogo do como se, ou pela *epoché* husserliana. “As regras que regem o mundo do faz-de-conta não são as mesmas do mundo real.” (p. 315) As convenções de sentido da linguagem que amarra as sentenças ao mundo podem ser pensadas como verticais, enquanto as convenções tácitas do discurso de ficção podem ser consideradas horizontais (transportam o discurso para fora do mundo).¹⁸

Baste um exemplo: *O Diário de um louco* de Nikolai Gógol:

Não; já não tenho forças para aguentar mais! Meu Deus! O que estão fazendo comigo? Jogam-me água sobre a cabeça. Não fazem caso de mim, não me olham nem me escutam. O que fiz a eles, Senhor? Por que me atormentam? (...) Tenho a cabeça em fogo, e tudo roda em torno de mim. Salvem-me, levem-me daqui! Deem-me uma troika com cavalos velozes! Senta-te, cocheiro, para levar-me para longe deste mundo! (...) Sob meus pés se estende uma névoa azul escura; ouço uma corda que soa na névoa; de um lado está o mar, do outro, a Itália; lá ao longe se veem as choupanas russas. Talvez seja minha casa que se vislumbra lá ao longe? É minha mãe que está sentada à janela? Mãezinha, salva teu pobre filho! Derrama algumas lágrimas sobre sua cabeça enferma! Olha como o martirizam! Abriga em teu peito o pobre órfão! No mundo não há lugar para ele. Perseguem-no! Mãezinha, tem piedade de teu menino enfermo! Ah! Sabe que o rei de Argel tem uma verruga sob o nariz?¹⁹

¹⁸ De acordo com a formulação de John Searle apud COELHO, 1979, p. 316.

¹⁹ GÓGOL, 2012, p. 215-217.

O texto inteiro é um exercício de humor, cruel e terno, grotesco e patético; sempre que a boca se prepara para rir, aperta-se a garganta. No final, abrem-se as comportas ao sentimental desabrido e lacrimoso. Um esgar, uma cabriola, e restabelece-se o tom dominante. O meu referente ganha sentido ao ser incluído no todo.

Sentido puramente estético, dirão os lógicos – concedamos as necessidades da composição poética –, mas, no fundo, trata-se de uma simulação da realidade que se utiliza de efeitos hábeis para impor um estado emotivo ao leitor.

A ficção literária não é miragem do real. Mas um outro modo de sua apreensão pelo discurso. Gógol é o fio condutor da demonstração. Pois nele fantasia e realidade estão indissolivelmente ligadas.

O que está em jogo é o status epistemológico do discurso poético (e de ficção – ao menos o fantástico) em relação ao discurso lógico e a defesa da linguagem poética contra a acusação de confundir o pensamento (ser opaca), que lhe foi assacada. O erro filosófico de buscar essências se origina na noção falsa de que somente conceitos nitidamente definidos são completos e úteis.²⁰ Os diferentes tipos de discurso se vinculam diferentemente ao real e o constituem segundo usos diversos... a linguagem de Gógol difere de outras formas de discurso por seu caráter sensível, sensorial, sensual mesmo. Por sinal, para certos críticos constitui a essência da linguagem poética a fusão do sentido (sense) com os sentidos (sensa). A ênfase dada a essa fusão faz relegar a um plano inferior a preocupação com a referência. O signo poético é *looked at*, e não *looked through*. Na linguagem corrente (e principalmente na linguagem científica) o signo é transparente e aponta para o referencial.

Subvertamos, porém, o que foi dito por Searle quanto à linguagem da lógica ser vertical, Propondo exatamente o contrário, diz Ruy Coelho: “A linguagem da lógica, que se retifica constantemente, que aplaina e desbasta o terreno diante de

²⁰ WITTGENSTEIN, 1965, p. 18-19.

si, avança à conquista da realidade num plano horizontal”.²¹ A linguagem literária é que é vertical. Mesmo quando ela utiliza – em contos, romances, eventualmente – o léxico da linguagem corrente, suas metáforas (figuras de retórica das quais faz uso) se entrelaçam numa exuberante riqueza de ligações: sinédoques, metonímias, metáforas, silépses, hipérbatos, oxímoros, etc., etc. Só uma configuração tridimensional de lianas entrelaçadas, que descem cada vez mais fundo, até a obscura região em que medram os símbolos, poderia representá-la. “A lógica busca o unívoco; mas nem tudo o que se afasta do unívoco é necessariamente equívoco. A literatura se esforça em expressar o multívoco, a ambiguidade de sentidos é calculada...”²² a obra de arte é um meio de captar o real por outras vias e impõe, a quem a cultiva, uma disciplina de espírito e uma tarefa de purificação da linguagem tão ou mais árdua que a ascese lógica. Os dois projetos têm miras intencionais opostas.

Há problemas capitais para a semântica que são propostos pela linguagem poética: como captar os múltiplos sentidos do objeto literário?... Uma dessas tentativas é a transformação do objeto em ícone verbal.

A caracterização do objeto literário como ícone verbal não parece, entretanto, conveniente. A insistência na opacidade do poema leva à negligência da questão dos referentes. O ícone verbal é algo estático, acabado, cristalizado: ora, o discurso literário visa, pelo contrário, captar os sentidos em toda sua fluidez, *in statu nascendi*.

A linguagem se torna fechada e estática quando a imaginação se alheia, e as mesmas palavras são repetidas sem exame ou crítica. Perdendo sua vitalidade, tal linguagem se deixa infectar por toda sorte de ambiguidades. Para eliminá-las se estabelece uma linguagem lógica que prescreve regras de precisão semântica, baseadas na definição e na adesão rígida ao princípio de identidade. Temos, portanto, uma linguagem morta, no âmbito do discurso quotidiano, e uma linguagem lógica. Mas existe um terceiro tipo de linguagem. A lingua-

²¹ COELHO, 1979, p. 320.

²² *Ibidem*, p. 321.

gem aberta ou tensiva que é viva, que participa da essência da vida, que é o conflito. Trata de achar combinações de palavras adequadas à representação de um ou outro aspecto das tensões vitais ubíquas. Quando consciente, é a base da poesia. A linguagem poética “em parte cria, em parte desvenda certos aspectos daquilo que é, até então desconhecido, até então insuspeitado. Cada aspecto representa uma perspectiva que é individual. A poesia tem a capacidade de presentificar as coisas, de nos fazer sentir as características precisas delas quando apreendidas no real”.²³ Eis porque – e isso lembra um pouco o que disse Marcelo Coelho -, quando se lê um poema, um conto ou um romance, há sempre um prazer tranquilo de exclusividade, de ter o privilégio de fruir a comunhão com um grupo de imagens ou eventos ou personagens que são exatamente aquilo que são, e não algo diverso.

Deve-se reconhecer à linguagem a faculdade de constituir (se não criar) objetos que, embora existam em um campo imaginário, não têm valor de realidade nulo: são experiências virtuais de vida e não experiências de vida virtual. Ao apreciá-los, convém suspender o exame de suas ligações imediatas com o mundo, como as estabelece nosso saber atual. Mas isso não significa que se deva conceber um universo da arte à distância da realidade vivida. A literatura não reproduz o real conhecido por outros modos, mas é ela própria instrumento de descoberta. Cumpre avaliar a informação nova que ela traz, dilatando as fronteiras do real.

Para continuarmos ainda no âmbito da poesia – obra literária por excelência –, vejamos o que diz Tzvetan Todorov em “Poderes da poesia” – conferência realizada em 07/06/2011 e referida no livro *Forma e Sentido na Poesia contemporânea*, sobre outras diferenças entre a literatura “artística” e o mundo exterior.

[Na poesia] “A relação com o mundo exterior é afirmada com grande força” – diz o crítico –, sendo, porém, que “o verdadeiro artista não submete o mundo a seus gostos, mas se submete a ele”. Depois, citando Charlotte Delbo – uma sobrevivente de

²³ WHEELWRIGHT, 1978, p. 51.

Auschwitz, que descobre que as personagens dos poetas podem tornar-se companheiras confiáveis:

As criaturas do poeta são mais verdadeiras que as criaturas de carne e osso, porque são inesgotáveis. É por essa razão que elas são minhas amigas, minhas companheiras, aquelas graças às quais estamos ligados a outros seres humanos, na cadeia dos seres e na cadeia da história.²⁴

E mais:

O grande poeta se torna capaz de dar um alcance universal às experiências pessoais das quais ele fala em seus versos. O respeito pelo mundo permite o esvaziamento do eu. O horizonte do escritor não é a sinceridade, mas a veracidade – um modo de privilegiar o mundo em detrimento de si (...) O privilégio da obra de arte é o de encarnar esse impulso de forma concentrada, com uma densidade que não aparece na vida corrente.²⁵

Sempre no mesmo livro, e, para finalizar, eis mais algumas variações sobre essas diferenças, na conferência (citada por Todorov) de Michel Deguy,

“O Cultural, o ecológico, o poético – 21/06/2011”: “Agora vou citar Hölderlin porque ele diz no final de um poema famoso, *Andenken*, o que faz o artista: ele reúne a beleza da terra, reúne a beleza do mundo: a música e a poesia se abrem à grandeza do mundo. Que mundo é este ao qual pertencemos? (...) O ecúmeno é a habitação, enquanto relação entre terra e mundo. De que mundo, em que terra? Podemos dizer que a terra se retrai. Ver isso poeticamente é imaginá-lo, porém, cuidado: toda a questão da arte e da poesia está ligada à imaginação. Parece que a terra se retrai sob as atividades terrestres, se refugia, se retira. A terra é refratária, ela se esvai sob o consumo, ela se recusa. A imaginação se refere ao que pode acontecer, ou seja, ao iminente, ao ameaçador. O imaginar é um dizer poético enquanto prosopopeico, alegórico – se quiserem – o emprestar voz e vulto a quem não os tem. O imaginar especula. Já o poetar vislumbra, considera o que está vendo – é exatamente isso: uma visão. Pode-se colocá-la em prática pela pintura, pela música (...)”²⁶

²⁴ TODOROV, 2012, p. 26 e 27.

²⁵ Idem, p. 32.

²⁶ Ibidem, p. 140.

Só que o resultado dessa prática, a conversão dessa visão em sua representação final, ainda terá que ajustar contas com o imponderável.

Referências bibliográficas

- ASHBY, Ross (org.) *An Introduction to Cybernetics*. London: Chappman & Hall Ltd, 1956.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre os estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- COELHO, Marcelo. "Emissários do Sul". *Folha de S. Paulo*, de 12 de setembro de 2012.
- COELHO, Ruy. "Ficção e realidade". In: LAFER, Celso (org). *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. London: Penguin Books, 2003.
- EAGLETON, Terry; BEAUMONT, Mathew. *A tarefa do crítico*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.
- EAGLETON, Terry. *Reason, Faith and Revolution: reflections on the God debate*. New Haven/London: Yale University Press, 2009.
- GÓGOL, Nikolai. *O Diário de um louco*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.
- GUSMÁN, Luis (org). *Outros- Narrativa argentina contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- HOBBS, Thomas. *Leviathan*. Oxford University Press, USA, 2009.
- JOLKÓVSKI, A. K. "Sobre a amplificação". In: Структурно-типологические исследования. Сборник статей. Москва, Издательство Академии Наук СССР, 1962, pp. 166-171.
- LAFER, Celso (org). *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- NIJNI, V. A. *Nas aulas de cinema de S. Eisenstein*, Moscou, 1958. (apud JOLKÓVSKI, 1962).
- PIRO, GUILHERMO. "O Emissário". In: GUSMÁN, Luis (org). *Ou-*

tros - Narrativa argentina contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2012.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile: ou, de l'éducation*. Paris: Flammarion, 1962.

SEARLE, John Searle. *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969. (Citado apud COELHO, Ruy: "Ficção e realidade")

TODOROV, Tzvetan. "Poderes da poesia". In: CICERO, Antonio (org.). *Forma e sentido na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

WATT, Ian. *The rise of the novel*. California: California University Press, 1957.

----- . *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WISNIK, José Miguel. "Estudo irreduzível da linguagem". In: CICERO, Antonio (org.). *Forma e sentido na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *The Blue and Brown Books*. Nova York: Harper Torchbooks, 1965.

WHEELWRIGHT, Philip. *Burning Fountain: study in the language of symbolism*. Indiana: Indiana University Press, 1968. (Citado apud COELHO, Ruy: "Ficção e realidade").