

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 – ABROMOVAY, M. & KRAMER, S. 'O rei está nu; um debate sobre as funções da pré-escola. *Cadernos Cedex*: São Paulo, (9):34, 1984.
- 2 – GARCIA, R.L. Uma experiência de curso de pós-graduação lato Sensu na área de educação pré-escolar; tentativa de congestão. *Cadernos Cedex*: São Paulo, (9): 84, 1984.
- 3 – KAMMIL, C. *A criança e o número*; implicações educacionais da teoria de Jean Piaget para a atuação junto a escolares de 4 a 6 anos. Campinas: Papirus, 1984.
- 4 – MARTINS, M.A.U. *O professor como agente político*. São Paulo: Loyola, 1984.
- 5 – MELLO, G.N. de *Magistério de 1º grau*; da competência técnica ao compromisso político. São Paulo: Cortez, 1982.
- 6 – MIALARET, G. *La formación del docente*. Buenos Aires: Huemul, 1978.
- 7 – PIAGET, J. *Para onde vai a educação*. Rio de Janeiro: s.e., 1973.
- 8 – PULIM, E.M.M.P. *Audiências e repertório verbal*; um estudo com pré-escolares carentes culturais. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1979. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979. (Tese de Mestrado).
- 9 – RIBEIRO, S.M. *Almanaque abril*, 1981. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- 10 – SANTOS, J.C.F. Diretrizes curriculares para a formação inicial do professor de escolas de 1o. e 2o. graus. *Educação e Sociedade*, São Paulo, 4(13): 83, dez. 1983.
- 11 – SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Educação. Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas. Parecer n. 1.600/75; habilitação a nível de 2o. grau para o magistério do pré-escolar. In: *Educação pré-escolar e antecipação da escolaridade*; legislação básica. São Paulo, Secretaria de Estado da Educação, Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas, 1982. v. 1, p. 51-56.
- 12 – WITTER, G.P. *O pré-escolar*; um enfoque comportamental. São Paulo: Pioneira, 1980.

Data de recebimento 29/11/90

Data de aprovação 26/ 3/91

TEORIAS DA CRIAÇÃO LITERÁRIA

LUIZ ANTÔNIO DE FIGUEIREDO^aFIGUEIREDO, L.A. de, *Teorias da criação literária*. Semina, Londrina, v. 11, n. 3, p. 122-125, set. 1990.

RESUMO

O ensaio aborda concepções teóricas em Platão, Edgar Allan Poe, Gustave Flaubert e Jorge Luis Borges, e discute os modos como o pensamento clássico e a modernidade entendem a criação da obra literária.

PALAVRAS-CHAVE: *Teoria Literária; Classicismo; Romantismo; Modernidade.*

Do século XIX até a atualidade, a criação e a teoria da literatura mais e mais se balizaram por modelos elaborados pelas ciências: as ciências sociais e econômicas (Marx), as biológicas (Darwin), as psicanalíticas (Freud) e as lingüísticas (Saussure) tem papel decisivo nesse quadro onde vigora a onipotência da razão. Não foi por acaso que os formalistas russos tinham por meta criar uma ciência da literatura, e que as vanguardas do início do século se orien-

taram em torno de programas, mesmo as que defendiam uma postura irracionalista diante do fenômeno artístico. O próprio Surrealismo, que propunha a obra criativa como expressão bruta e espontânea do inconsciente, não escapa desse pano de fundo cientificista: seu irracionalismo fazia contraponto com a psicanálise freudiana, ao mesmo tempo que visava a "épater le bourgeois", pagando, assim, tributo ao marxismo e reforçando sua fase racionalista e teledó-

^a. Departamento de Literatura — Faculdade de Ciências e Letras — UNESP — Assis — SP.

gica.

Discutir alguns desdobramentos desse quadro teórico no campo literário é a finalidade deste ensaio.

Uma das faces visíveis da ciência — a produção de tecnologias cada vez mais numerosas e sofisticadas, sempre em ritmo crescente — interferiu decisivamente nas concepções do texto literário: para responder a uma característica da nova era — a condensação e a velocidade da informação — ele deveria ser breve, sintético, e na primeira metade do século XIX, Edgar Allan Poe já abordava a questão, em uma nota de **Marginália**:

“O progresso realizado em alguns anos pelas revistas e magazines não deve ser interpretado como queriam certos críticos. Não é uma decadência do gosto ou das letras americanas. É, antes, um sinal dos tempos; é o primeiro indivíduo de uma era em que se irá caminhar para o que é breve, condensado, bem digerido, e se irá abandonar a bagagem volumosa; é o advento do jornalismo e a decadência da dissertação. Começa-se a preferir a artilharia ligeira às grandes peças. Não afirmarei que os homens de hoje tenham o pensamento mais profundo do que há um século, mas, indubitavelmente eles o tem mais ágil, mais rápido, mais reto, mais metódico, menos pesado. De outro lado, o fundo dos pensamentos se enriqueceu. Há mais fatos conhecidos e registrados, mais coisa para refletir. Somos inclinados a enfeixar o máximo possível de idéias no mínimo de volume, a espalhá-las o mais rapidamente que pudermos. Daí nosso jornalismo atual; daí, também, nossa profusão de magazines”. (Poe, 1964, p.989)

Em inúmeros casos, o dogma da síntese se converteu em “charlataneria de la brevedad”, conforme a expressão de Jorge Luis Borges em “La supersticiosa ética del lector”:

“Oyeron que la concisión es una virtud y tienen por conciso a quien se demora en diez frases breves y no a quien maneje una larga” (Borges, 1932, p.202)

Mas essa orientação para a síntese vinha acompanhada de um reverso negativo, que Poe também percebeu:

“A multiplicação dos livros em todos os ramos da ciência é um dos flagelos de nossa época. É mesmo um obstáculo mais sério à aquisição de conhecimentos exatos. O leitor encontra seu caminho obstruído por uma multidão de materiais e só tateando é que, de vez em quando, encontra alguns restos úteis, misturados por acaso aos demais”. (Poe, 1961, p.990)

O primeiro texto de Poe confere à técnica o poder positivo de organizar a vida intelectual e, amplamente, planificar a vida social; o segundo aponta para um fundo irracional no homem, sua incapacidade de controlar a proliferação inútil que a técnica possibilita. É no movimento pendular entre **razão** e **irracionalidade** que o Romantismo arma a cena da modernidade e marca sua diferença com o pensamento clássico.

No **Íon**, Platão põe na boca de Sócrates as seguintes palavras:

“Não é por um técnica, mas por estarem inspirados pelo sopro divino que todos os bons poetas épicos compõem todos os seus belos poemas. Da mesma

forma ocorre com os bons poetas líricos. (...) Não é quando estão conscientes que compõem todos os seus belos cantos, mas quando são tomados pelo encanto do ritmo, e então deliram, arrebatados. (...) O poeta é uma coisa leve, alada e sagrada, e só está em condições de criar quando inspirado, isto é, fora de si, despojado de sua razão”. (Platão, 1952, p.6)

Mas o poeta clássico, ao se acreditar inspirado, não estava pagando um tributo à desrazão, ao aleatório; para ele a raiz da divindade era harmônica, embora essa harmonia só pudesse ser intuitiva, e não explicável via-razão. O papel desta foi redefinido no Classicismo renascentista, que, como sabemos, retomou Platão e o aplicou às concepções teológicas judaico-cristãs. O antropocentrismo dessa época, embora não negasse a natureza divina e inspirada da poesia, conferiu à razão um poder auxiliar e ordenador: cabia-lhe, agora, contribuir para que a harmonia — o arquétipo — se tornasse sensível. Frei Luis de León, o grande poeta renascentista espanhol, definiu o poeta como aquele que “de las palabras que todos hablan, elige las que convienen, y mira el sonido de ellas, y aun cuenta a veces las letras, y las mide y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende decir, sino también con armonía y dulzura” (León, 1953, p. 21). E, platonicamente, a poesia, para ele, “nos es sino una comunicación del aliento celestial y divino” (p. 26).

Desgarrado de Deus e da natureza retalhada pela técnica, o poeta romântico volta-se para si mesmo, agora que a inspiração divina não mais soprará. Resta-lhe a **inspiração leiga**, provinda dos subterrâneos de sua subjetividade, ou, em termos freudianos, do inconsciente. E abrem-se dois caminhos (aqui tomados em seus extremos) para expressar a solidão do indivíduo num mundo cada vez mais tecnificado e, simultaneamente, caótico: de modo espontâneo, recusando a razão ordenadora e expondo o inconsciente em seu estado bruto, ou construtivamente, assumindo-a no ato criativo. No primeiro caso, o poeta falará o caos por uma forma também caótica; no segundo, se socorrerá da razão para melhor exprimir o caos. Poe radicalizou a segunda postura, e no afã de negar a intervenção do impreciso no ato criativo, também acabou por negar o papel da intuição: no conhecido ensaio “A filosofia da composição”, ele quis demonstrar que o poema “O corvo” havia sido construído — esse é o termo — em bases puramente racionais, sem qualquer interferência do acaso ou da intuição. Essa super-valorização do intelecto vale mais como estratégia do que como verdade: por mais que tenha detalhado, analiticamente, os passos que arquitetaram o famoso poema, podemos perguntar se o tema da morte lhe foi ditado (como afirma) pela dedução de sua importância na escala dos valores humanos, ou porque pulsava, como mistério, em suas próprias entranhas de poeta, como havia pulsado, antes, em Homero, em Virgílio, em Dante e no próprio frei Luis de León. Por mais que tenha insistido na raiz racional de sua poesia, Poe só reafirmou, ao cabo, o núcleo intuitivo da criação, de novo manifesto pelo

solene
sentimento da morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,

conforme os belos versos de Carlos Drummond de Andrade, em "A máquina do mundo". Além do mais, a vida de Poe foi marcada, desde a infância, pela morte de pessoas que lhe foram íntimas; assim, a "escolha racional" do tema derivou, também, de uma imposição do inconsciente. Sua última obra, o "poema filosófico" "Eureka", é uma negação radical da "Filosofia da composição". Intuicionista ao extremo, sentimos, ao lê-la, que bem poderia ter sido escrita em transe de delírio, o que justifica o qualificativo que Pierre Cabane lhe atribuiu: "demência hermética". Curiosamente, Poe considerou "Eureka" sua principal obra.

O exemplo de Poe ilumina outros fatos: a obra criativa de um poeta está sempre além (ou aquém) de sua obra teórica, raramente esses dois planos se ajustam. Iludida por uma conjunção perfeita entre eles, a modernidade, muitas vezes, quis justificar a criação a partir de pressupostos teóricos. No conto "El Aleph", Borges ironizou essa postura no personagem Daneri, para quem "el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable" (Borges, 1949, p. 619-620). Mas a obsessão racionalista de Poe confirmava a persistência de um traço clássico na modernidade, a razão, não como expressão do divino, e sim como atributo humano. Nesse sentido, o "romântico" Poe não se opõe ao realista (neo-clássico) Flaubert. Ambos criaram obras onde a racionalidade tem um papel definido: Flaubert sonhou fundar o molde perfeito do romance ("a narrativa espera o seu Homero", escreveu), onde nada faltasse ou sobrasse, e cada frase justificasse sua necessidade frente ao conjunto. Assim, multiplicava rascunhos até encontrar "le mot juste". Mas, como imaginar um texto em torno de duzentas páginas, onde os fatos só possam ser expressos naquela forma, em seus mínimos detalhes? Sob essa vontade de rigor, pulsa quase uma mística da criação literária: é como se houvesse um arquétipo verbal de cada obra, anterior à obra, e o papel do romancista seria encontrá-lo. Flaubert, o realista platônico... O resultado foi **Madame Bovary**, narrativa em que o indivíduo — Ema Bovary — se dissolve, enredado nos valores da burguesia. Aí também encontramos o tema da desagregação expresso por uma extrema vontade de razão, e não espontaneamente. O último "romance" de Flaubert, **Bouvard et Pécuchet**, inconcluso pela própria natureza do projeto, nega **Madame Bovary**. Eis seu resumo, por Borges, em "Vindicación de **Bouvard et Pécuchet**":

"Dos copistas (cuya edad, como la de Alonso Quijano, frisa con los cincuenta años) traban una estrecha amistad; una herencia les permite dejar su empleo y fijarse en el campo; ahí ensayan la agronomía, la arqueología, la historia, la mnemónica, la literatura, la hidroterapia, el espiritismo, la gimnasia, la pedagogía, la veterinaria, la filosofía y la religión; cada una de esas disciplinas heterogéneas les depara un fracaso al cabo de veinte o treinta años. Desencantados (ya veremos que la "acción" no ocurre en el tiempo sino en la eternidad), encargan al carpintero un doble pupitre, y se ponen a copiar, como antes. (Borges, 1932, p. 259).

Qualquer tema, tudo cabe nesse livro, onde a cópia

impede o desenvolvimento da história, acenando para a possibilidade da vida humana ser mero produto repetitivo da desrazão e do acaso. Descrente do arquétipo, Flaubert nega a razão, o romance e até o ato de narrar; agora, quer expressar o caos pela reprodução aleatória e copiosa de dois copistas. Essa passagem, como em Poe, do equilíbrio ao caos, de **Madame Bovary** a **Bouvard et Pécuchet**, seria repetida, no século XX, por James Joyce: **O retrato do artista quando jovem** é uma novela que ainda acredita no ato de narrar, a história não se apaga, apesar da presença do monólogo interior e do fluxo de consciência. **Ulisses**, etapa intermediária, radicaliza a descontinuidade e o arbitrário, e, finalmente, o **Finnegans Wake** é o próprio caos com suas seiscentas páginas de palavras compostas em vários idiomas, negando radicalmente o enredo. Por um caminho diferente de Flaubert, Joyce nega o narrar, que um dia, quando jovem, praticou. Em ambos, a mesma contradição: visando destruir uma forma — o romance —, inflaram o texto, gerando obras mais extensas do que a média dos romances: Flaubert proliferou assuntos, ou cópias de assuntos, quaisquer que fossem, e Joyce amplificou a camada sonora das palavras, operando por amálgama e fusão, numa babel de línguas. Na extensa noite desse texto, talvez sonhasse entrever o arquétipo musical do inconsciente coletivo...

Esse fascínio pela negação da forma, o desencanto com o contar histórias, refletem o desencanto com o mundo moderno no caótico em mais de um ponto; num sentido mais amplo, guardam a suspeita de que o absurdo seja o verdadeiro sentido da vida. No entanto, o ato de narrar não morria com Joyce, como não havia morrido com Flaubert. A síntese desse processo iria encontrar uma de suas expressões mais lúcidas em Jorge Luis Borges.

Descrente do romance, como Flaubert e Joyce, Borges seguiu por outro caminho: se o romance era uma forma tardia, três vezes natimorta (em **Bouvard et Pécuchet**, no **Ulisses** e no **Finnegans Wake**), isso indiciava sua fragilidade enquanto forma. Mais de uma vez Borges referiu-se a ele como um espaço de perdas, um obstáculo à precisão, e ao **Ulisses** como "a esplêndida agonia de um gênero" ("Vindicación de **Bouvard et Pécuchet**", Borges, 1932, p. 262). Poderíamos argumentar que o fato de morrer mais de uma vez prova, ao contrário, a resistência do romance. De qualquer modo, Borges não generalizou sua descrença, porque sabia que há uma raiz narrativa na base de toda literatura, em prosa ou em verso: em Homero, **nAs mil e uma noites**, em Virgílio, **nA Divina Comédia**, em Cervantes. E, retomando Poe, também parcialmente, volta-se para o conto, assume o princípio de condensação (sem cair na charlatanice da brevidade) e preserva a concepção clássica do equilíbrio entre razão e intuição. Em "La Poesía", reafirma a teoria platônica dos arquétipos:

"Cuando yo escribo algo, tengo la sensación de que ese algo preexiste. Parto de un concepto general; sé mas o menos el principio y el fin, y luego voy descubriendo las partes intermedias; pero no tengo la sensación de que dependan de mi arbitrio; las cosas son así. Son así, pero están escondidas y mi deber de poeta es encontrarlas. (Borges, 1980, p.

106)

Poe (da "Filosofia da composição") e Flaubert (de *Madame Bovary*) teriam escrito outra coisa. Poe:

Quando escrevo algo, ele é pré-determinado pela razão. Escolho um conceito geral; sei perfeitamente o princípio, o meio e o fim, e depois vou montando as partes intermediárias; tudo depende exclusivamente de meu intelecto; as coisas são assim. São o que a razão determina que sejam, e meu dever de poeta é mantê-la em funcionamento.

E Flaubert:

Quando escrevo algo, minha razão me diz que esse algo é uma forma pré-existente; meu labor, então, multiplica rascunhos, para que um dia essa forma venha à luz, perfeita, em cada palavra do livro. As formas são assim. São assim, claras, e meu dever de escritor é trabalhar arduamente para encontrá-las.

A concepção de Borges parece-nos a mais aberta, a menos técnica; a de Poe, a mais simplista. Separados pela concepção teórica sobre a origem da criação literária, os três destacam a necessidade do esforço, do labor, o que introduz outro ângulo na questão. Como Macedonio Fernández observou, em "Crítica del dolor — Eudemonología": "un hombre de gran inteligencia y de poco trabajo intelectual diario es un *non-sensu*, como el de un gran

fumador que fuma poco" (Fernandez, 1974, p. 57).

Borges, que foi um ávido leitor de Poe e um fervoroso admirador de Flaubert (mais pela devoção com que este se consagrou à literatura), sentiu os desníveis entre os planos teórico e criativo dos dois escritores. E, livre do afã de inovar, escreveu, no prólogo a *Elogio de la sombra*:

"No soy poseedor de una estética. El tiempo me ha enseñado algunas astucias: eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas; intercalar en un relato rasgos circunstanciales, exigidos ahora por el lector; simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; narrar los hechos (esto lo aprendí en Kipling y en las sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo; recordar que las normas anteriores no son obligaciones y que el tiempo se encargará de abolirlas. Tales astucias o hábitos no configuran ciertamente una estética. Por lo demás, descreo de las estéticas. En general no pasan de ser abstracciones inútiles; varían para cada escritor y aun para cada texto u nopueden ser otra cosa que estímulos o instrumentos ocasionales". (Borges, 1969, p. 975)

FIGUEIREDO, L.A. de. Theories of literary creation. *Semina*, Londrina, v. 11, n. 3, p. 122-125, set. 1990.

ABSTRACT

The essay deals with theoretical concepts in Plato, Edgar Allan Poe, Gustave Flaubert e Jorge Luis Borges, and discusses the ways in which the classical thought and modernity understand the literary creation.

KEY WORDS: *Literary Theory; Classicism; Romanticism; Modernity.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- | | |
|---|---|
| <p>1 – BORGES, Jorge Luis. <i>Discusión</i> (1932). In:-----, <i>Obras completas</i>. Buenos Aires; Emecé, 1974. p. 173-286.</p> <p>2 – -----, <i>El Aleph</i> (1949). In:-----, <i>Obras completas</i>. Buenos Aires; Emecé, 1974. p. 531-630.</p> <p>3 – -----, <i>Elogio de la sombra</i> (1969). In:-----, <i>Obras completas</i>. Buenos Aires; Emecé, 1974. p. 973 - 1018.</p> <p>4 – -----, <i>Siete noches</i>. Madrid; Fondo de Cultura Económica, 1980. p. 99-121.</p> <p>5 – FERNÁNDEZ, Macedonio. <i>Teorías</i>. Buenos Aires; Corregidor, 1974. p. 11-73.</p> | <p>6 – LÉON, Fray Luis de. <i>Poesías completas</i>. Recompilação do Padre Félix García. Madrid; Aguilar, 1953.</p> <p>7 – PLATÃO. <i>Five Dialogues</i>. Tradução de Michael Oakley et alii, London: J. M. Dent, 1952. p. 1-16.</p> <p>8 – POE, Edgar Allan. <i>Ficção completa, poesia e ensaios</i>. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro, 1964. p. 989-1003.</p> |
|---|---|

Data de recebimento 12/2/90
Data de aprovação 28/3/90